



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

JORDAN ELZIANDRO BRITO ALCÂNTARA

BRASIL DISTÓPICO: OS SILÊNCIOS NA DISTOPIA
CINEMATOGRÁFICA BRASILEIRA

FORTALEZA

2024

JORDAN ELZIANDRO BRITO ALCÂNTARA

BRASIL DISTÓPICO: OS SILÊNCIOS NA DISTOPIA
CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais. Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. José Claudio Siqueira Castanheira.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- A319b Alcântara, Jordan Elziandro Brito.
Brasil Distópico : os silêncios na distopia cinematográfica brasileira / Jordan Elziandro Brito Alcântara.
– 2024.
161 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2024.
Orientação: Prof. Dr. José Claudio Castanheira Siqueira .
1. cinema . 2. distopia. 3. silêncio. I. Título.

CDD 302.23

JORDAN ELZIANDRO BRITO ALCÂNTARA

BRASIL DISTÓPICO: OS SILÊNCIOS NA DISTOPIA
CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA

Trabalho de dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Meios e Processos Comunicacionais. Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em: 27/06/2024

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Claudio Castanheira Siqueira (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Ricardo Jorge de Lucena Lucas
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Pedro Silva Marra
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)

AGRADECIMENTOS

A todos que de alguma forma contribuíram para que esse trabalho pudesse existir. Ao meu orientador José Claudio Castanheira e sua paciência. À minha parceira de vida Alana, pela compreensão e todo apoio emocional dedicado a mim durante a confecção deste trabalho. Aos amigos com quem pude conversar e compartilhar as amarguras e conquistas do processo de produção acadêmico, em especial Allane e Paulo. Aos professores do Programa que sempre apontaram caminhos – possíveis e impossíveis. Aos professores da banca de qualificação que me deram a dose de realidade que me faltava. À minha mãe e ao meu pai que, à sua maneira, constantemente incentivaram essa empreitada.

“_____，_____，_____·_____”
(_____，_____).

RESUMO

Este é um estudo que tem como foco reconhecer e entender os significados e representações dos diversos tipos de silêncio e silenciamento social dentro de obras do cinema distópico brasileiro. Para construir o caminho que leva a esse entendimento, será preciso alcançar e atravessar objetivos específicos, como encontrar as origens da distopia para entender de onde, quando, como e por quê elas surgem e sobre o que falam; encontrar uma definição para silenciamento que extrapole o ato direto e literal de silenciar e seja capaz de abranger conceitos amplos de silenciamento, próximo da ideia de apagamento sociocultural, exclusão, proibição, invisibilidades, negligências, vazios; compreender como as distopias traduzem as questões sociais em sua ficção fantasiosa e as representam; Comparar filmes brasileiros distópicos e seus respectivos contextos; E, por fim, perceber e analisar as representações do silêncio dentro de cada obra e em relação entre elas. Em se tratando de metodologia, será utilizado, além de revisão bibliográfica, a ideia de constelações fílmicas, proposta e descrita por Mariana Souto (2020), que possibilita a criação de categorias de análise mais flexíveis entre vários filmes. Além dela, o trabalho conta também com as discussões teóricas de Bauman (1999; 2010), Lyotard (2021), Klein (2007), Bentivoglio (2020), Berchez (2021), Orlandi (2007), dentre outros.

Palavras-chave: cinema; distopia; silêncio.

ABSTRACT

This study focuses on recognizing and understanding the meanings and representations of various types of silence and social silencing within Brazilian dystopian cinema. To build the path leading to this understanding, it will be necessary to achieve and traverse specific objectives, such as finding the origins of dystopia to understand where, when, how, and why they emerge and what they talk about; finding a definition for silencing that goes beyond the direct and literal act of silencing and is capable of encompassing broad concepts of silencing, close to the idea of sociocultural erasure, exclusion, prohibition, invisibilities, neglect, and voids; understanding how dystopias translate social issues into their fantastical fiction and represent them; comparing Brazilian dystopian films and their respective contexts; and finally, perceiving and analyzing the representations of silence within each work and in relation to one another. In terms of methodology, in addition to a literature review, the idea of film constellations proposed and described by Mariana Souto (2020) will be used, which allows for the creation of more flexible categories of analysis among various films. Additionally, the work also includes the theoretical discussions of Bauman (1999; 2010), Lyotard (2021), Klein (2007), Bentivoglio (2020), Berchez (2021), Orlandi (2007), among others.

Keywords: Cinema; dystopia; silence.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Os viajantes da comunidade fica existente na Praia.....	46
Figura 2 – Os habitantes abandonam a Praia em uma jangada improvisada.....	47
Figura 3 – Um dos seguranças do candidato Vieira atira [...] ..	111
Figura 4 – Felício reivindica a posse das terras [...]......	113
Figura 5 – Paulo Martins silencia um sindicalista, representante popular.....	114
Figura 6 – A população carrega cartazes silenciosos durante a campanha [...]......	116
Figura 7 – O professor Plínio percebe que Bacurau não está nos mapas online.....	123
Figura 8 – Os forasteiros brasileiros chegam a Bacurau.....	126
Figura 9 – O prefeito Tony Jr fala sozinho às ruas vazias de Bacurau.....	128
Figura 10 – Roupas manchadas dos habitantes de Bacurau assassinados.....	131
Figura 11 – Dentro do museu, as silhuetas das históricas armas de Bacurau.....	132
Figura 12 – Carmelita surge como uma aparição à frente da cidade de Bacurau.....	133
Figura 13 – Joana chega ao Drive-Thru de oração.....	137
Figura 14 – Joana sozinha em casa após o marido a abandonar.....	146
Figura 15 – O scanner lê o feto na barriga da mãe.....	147
Figura 16 – Joana busca a compatibilidade paterna de seu filho.....	149
Figura 17 – Sem conseguir conversar com o marido, Joana silencia.....	151

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	CAPÍTULO 1 - DISTOPIA NO MUNDO.....	22
2.1	Utopia moderna.....	22
2.2	Falência dos projetos utópicos.....	30
2.3	A relação utopia-distopia.....	42
2.4	Distopia pós-moderna – a quebra das metanarrativas.....	52
3	CAPÍTULO 2 - ASPECTOS DO SILÊNCIO.....	62
3.1	O silêncio religioso.....	62
3.2	O silêncio como discurso.....	66
3.3	Sontag e o silêncio na arte.....	74
3.4	Silêncio político.....	79
3.4.1	<i>A política do silêncio – silenciamento e resistência.....</i>	<i>79</i>
3.4.2	<i>Espiral do silêncio.....</i>	<i>83</i>
3.5	Cinema político.....	86
3.5.1	<i>Um outro sentido da representação: representatividade.....</i>	<i>92</i>
3.6	Aspectos do silêncio no cinema.....	94
3.6.1	<i>A não mudez do cinema mudo.....</i>	<i>94</i>
3.6.2	<i>Representações do silêncio.....</i>	<i>97</i>
4	CAPÍTULO 3 – SILENCIAMENTO SOCIAL NO BRASIL DISTÓPICO.....	102
4.1	O silêncio e o silenciamento na distopia.....	102
4.2	EM ANÁLISE: TERRA EM TRANSE (1967).....	106

4.2.1	Imagens distópicas	107
4.2.2	Sinopse da narrativa	108
4.2.3	Silenciamento em cena	109
4.2.3.1	<i>Silenciamento sócio-estrutural</i>	111
4.2.3.2	<i>Silenciamento ideológico</i>	115
4.2.4	Silêncio em cena	117
4.2.4.1	<i>I - Reflexão e introspecção</i>	117
4.2.4.2	<i>II - Complacência</i>	118
4.3	EM ANÁLISE: BACURAU (2019)	119
4.3.1	Imagens distópicas	119
4.3.2	Sinopse da narrativa	120
4.3.3	Representações do silêncio	121
4.3.4	Silenciamento em cena	121
4.3.4.1	Silenciamento Geopolítico	122
4.3.4.2	Silenciamento histórico-cultural	124
4.3.5	Silêncio em cena	127
4.3.5.1	<i>Silêncio como resistência</i>	127
4.3.5.2	<i>Introspecção e suspense</i>	129
4.3.5.3	<i>Silêncio simbólico</i>	130
4.3.6	Silêncio constante e não-silêncios	133
4.4	EM ANÁLISE: DIVINO AMOR (2019)	137
4.4.1	Imagens distópicas	138
4.4.2	Sinopse da narrativa	140

4.4.3	<i>Representações do silêncio</i>	141
4.4.4	<i>Silenciamento em cena</i>	142
4.4.4.1	<i>Silenciamento sócio-religioso</i>	143
4.4.4.2	<i>Silenciamento interno (e a questão da autocensura)</i>	145
4.4.4.3	<i>Silenciamento de gênero</i>	146
4.4.5	<i>Silêncio em cena</i>	147
4.4.5.1	<i>Silêncio visual</i>	148
4.4.5.2	<i>Silêncio como dúvida e frustração</i>	149
4.4.5.3	<i>Silêncio divino</i>	150
4.4.5.4	<i>Silêncio da crise</i>	150
5	CONCLUSÃO	152
	REFERÊNCIAS	157

1 INTRODUÇÃO

O cinema é uma arte recente quando se leva em conta a história da humanidade e das artes, e só foi possível graças aos avanços tecnológicos e científicos que culminaram na captação de imagens e sons da realidade e sua posterior projeção, tal como quando captadas com todos os detalhes, qualidades e defeitos do objeto. Tudo apreendido em imagem, som e movimento, em uma representação da realidade.

Popularizado no começo do século XX, foi a evolução e confluência de diversos aparatos do século anterior pensados para esse fim: captar e representar a realidade, por mais que nos primórdios de sua história não se soubesse exatamente como utilizar essas imagens ou para que exatamente elas poderiam servir. Respostas que viriam com os anos e experimentações, até o chamado primeiro cinema, período que compreende as produções feitas e apresentadas entre 1894-1895 e 1906-1907 (COSTA, 1995).

Ainda um momento artesanal do cinema que vivia profundas transformações em busca de seu rosto. Sem dúvida, um rosto moderno. O cinema é uma arte incontestavelmente moderna, um filho legítimo e direto da modernidade científicista, devota da inovação, do avanço, do progresso e da indústria. E esse gene moderno também se manifesta no fazer cinematográfico por meio de suas ambiguidades e seu caráter, mais ou menos, contraditório, por exemplo, ao sustentar distopia e utopia, quase que na mesma medida, em sua existência.

O cinema é utópico quando se mostra com a faceta positiva e otimista da modernidade, criando o novo, mostrando os avanços, utilizando-se dos diversos conceitos científicos para melhorar cada vez mais a apreensão da realidade e a criação de um imaginário, através de suas elaborações e relações semânticas, que pudesse renovar a fé no futuro, que pudesse despertar emoção, criar esperança e chamar à ação, de uma forma ou de outra, apresentando mundos possíveis e mais justos. É arte e entretenimento em escalas cada vez maiores, sendo feitos de modo cada vez mais industrial e chegando em cada vez mais pessoas. Multicultural, emocionante, espaço de discussão social, vanguarda de possibilidades à frente do seu tempo, abrindo os caminhos para que a sociedade pudesse seguir em frente, tendo à mão uma ferramenta para ajudar a traduzir seus anseios, pensando suas questões e tendo espaço para discuti-las.

Quando, além de ser entretenimento e arte ao juntar diversas outras formas artísticas em seu processo produtivo, se apresenta também como modelo exemplar de evolução tecnológica e de comunicação de massa. Afinal de contas, a realidade, agora, poderia ser captada e mostrada novamente tal e qual é ou estava no momento de sua captura. Era a realidade em rolos de filme palpáveis, a busca pela grande verdade, a qual a modernidade

sempre se interessou através de seu cientificismo e exaltação da razão lógica. Dentro de alguns metros de rolo fílmico, a realidade contida e disponível a quem quisesse ver – e pudesse projetá-la. Nova forma de arte, e ponto alto da comunicação massificada ao lotar as salas de projeção. Mensagens poderiam ser espalhadas ainda mais rápido e para ainda mais gente, em um menor espaço de tempo. Sem dúvida, uma nova máquina que pode representar um novo momento na história. É a imagem com começo, meio e fins em movimento.

Mas o cinema também é distópico. Assim como a máquina moderna, criatura e criadora de modernidade, por vezes, reduz o ser humano a estereótipo, quando o representa, fazendo-o cheio de generalizações. Em seu processo de confecção artística e de venda da obra, reduz a discussão à superficialidade que cabe na duração do filme, rejeitando, em prol da narrativa, aprofundamentos e diferentes perspectivas ao apresentar parcialmente os temas a que se propõe dar espaço. Tanto por suas limitações naturais como o citado tempo de apresentação de determinada obra, limites tecnológicos, estrutura narrativa... mas mais ainda pelas questões políticas envolvidas na captação e apresentação de suas imagens.

O cinema nasceu da indústria moderna e, por muito tempo, foi muito difícil fugir dessa característica¹. Ao surgir, não se sabia exatamente a qual fim servia aquele aparelho de gravar imagens em movimento nem o que fazer com as imagens. Mas não demorou para se descobrir a potência da imagem e da narrativa e como ela pode ser ainda mais forte quando em movimento e em sequência lógica, existindo visualmente a frente do público. Aí é o cinema máquina, industrial, moderno, produzindo em larga escala discursos em comum acordo com aqueles que o promovem.

É distópico quando seu uso serve ao controle das massas, ao adestramento do pensamento, ao exportar industrialmente, para incontáveis cabeças, culturas, povos e nações determinadas formas de se ver o mundo e a perspectiva certa de enxergá-lo. Pelo menos a de seus autores. Aqui, não tem tanto a ver, necessariamente, com uma imagem distópica criada, mas sim com o uso distópico do cinema, se é que podemos dizer, e o que isso causa em quem assiste e o que pode significar. Que tipo de narrativa implícita é contada entre os *takes*, entre os diálogos dos personagens, entre as sequências imagéticas, entre as notas das músicas da trilha sonora, o que está contido dentro dos seus silêncios nítidos e também os silêncios mais

¹ Atualmente, a internet e a popularização de smartphones com captação digital de imagens e sons, bem como de editores de vídeo gratuitos, já facilitam a fuga dessa produção industrial, de distribuição dos filmes e favorece também uma fuga da etapa de patrocínio e as consequências ideológicas e contratuais provenientes disso. As técnicas do fazer cinema são, agora, adaptadas e utilizadas a este novo fazer audiovisual. E a recíproca também: A linguagem audiovisual também é empregada em fazer cinema de forma independente, fora da grande indústria.

sutis e sofisticados? É o que representa o conjunto de tudo isso criando uma unidade artística, uma obra única e o que esse todo causa nas massas e como a audiência a percebe.

E isso também é utópico. Porque tudo depende do uso que se faz dessa máquina. Depende do objetivo final pretendido e com quais tipos de imagens a máquina é abastecida, que tipo de contextos a moldam, que tipo de parafusos se utiliza para juntar sua trama imagética e com quais chaves se apertam esses parafusos.

Com essas possibilidades como ferramentas disponíveis, o cinema acaba sendo um grande veículo para se representar a modernidade e suas contradições, suas dualidades, ambiguidades e cacófatos, para discutir seus temas e caminhos. É moderno, é arte, é representação, é criação de imaginários ao mesmo tempo em que é ferramenta de opressão, de controle, de produção de discursos escusos, exclusivistas, libertários, inclusivos e também silenciadores. Cinema é espaço da modernidade, com as minúcias, avanços e regressos dela, pendendo tanto para o utópico quanto para o distópico.

Com isso dito, este trabalho é, então, uma tentativa acadêmica de entender como o cinema consegue abrir espaço para se discutir essas questões modernas e contemporâneas. É a busca específica pelas formas de representação do silenciamento social, em seus diferentes aspectos, dentro do tema distópico inserido no cinema. Não é apenas o silenciamento literal, a ausência mecânica de som, nem a ação de silenciar diretamente, mas sim suas diferentes nuances e formas que culminam no mesmo objetivo final.

Portanto, teremos aqui um silenciamento enxergado de forma plural e expandida que busca abarcar esses diferentes aspectos com os quais ele pode se apresentar. Dos mais óbvios aos mais tênues. É o silêncio que se impõe e impõe distância, que exclui do convívio e da vida social, que apaga da história, que limita a ação, que diminui, que interdita e proíbe, que impede a manifestação da voz, da cultura, do querer. Este trabalho é essa tentativa de entender tais formas de silenciamento dentro do cinema distópico e como esse tema pode representar essa opressão silenciadora em suas imagens e narrativas, dentro das relações de suas unidades dramáticas.

Para isso, parte-se do princípio que o cinema é uma manifestação de arte, de política, e nasce atrelado à indústria e à parcialidade do pensamento no sentido de apresentar uma visão de mundo – mesmo ponderando suas contrapartes –, que chega a uma conclusão que esteja de acordo com os contextos aos quais estão inseridos e de onde partem seus autores. Busca-se aqui, verificar como a arte cinematográfica pode representar, através de suas narrativas, as questões sociais contemporâneas e como isso casa com a ideia da arte distópica que também se interessa por investigar e representar, utilizando-se de sua ficção fantasiosa inspirada por

acontecimentos reais, as questões e/ou discussões políticas em voga na sociedade a qual é se tem como contemporânea.

Assim, a pergunta que surge é: como o cinema pode representar o silenciamento, através e a partir de um olhar distópico? Precisamos buscar, apresentar e explicitar as questões que fortalecem a elaboração dessa resposta entendendo como se dão as representações do apagamento (social e individual), do silenciamento e do cerceamento de liberdades nas tais narrativas distópicas. Para isso, é preciso encontrar uma definição para silenciamento que abarque o significado expandido que precisamos; comparar obras cinematográficas e seus contextos de origem; entender a relação representativa de antagonistas e vítimas dentro do tema distópico.

A tarefa vai se desenrolar a partir de uma análise fílmica e sua posterior comparação, baseado na metodologia de constelações fílmicas, descrita por Mariana Souto (2020). Como teremos três filmes a analisar e estes filmes têm em comum, principalmente, dois pontos que o aproximam, que são as representações do silenciamento e a elaboração distópica como recurso e/ou formato de sua narrativa. A distopia, por si só, não é forte o suficiente para igualá-los, já que ela se apresenta de muitas formas, assim como os filmes e seus contextos originais também podem ser distantes no espaço e no tempo. Contudo, a organização desses filmes em uma constelação, se mostra bastante eficaz para que os pontos de contato possam convergir mais facilmente e a análise possa acontecer sem grandes problemas, padronizando o olhar sobre as obras, mas também levando em conta que cada filme tem suas peculiaridades próprias e funciona de maneira independente dos outros, com suas próprias simbologias e convenções narrativas.

De acordo com Souto (2020), portanto, as constelações são “uma proposta de relação” entre os filmes, que os organiza e os compara, apontando suas semelhanças e destacando suas diferenças, mas principalmente analisando como um mesmo aspecto – aqui, as formas do silêncio – pode ser utilizado dentro do filme, como ele se encaixa dentro da narrativa, como ele é destacado e como destaca outros elementos a partir da sua relação com eles. Isso vai ajudar a expandir os significados do filme e enriquecer suas interpretações, promovendo um ir e vir de olhares sempre novos sobre os itens analisados, entendendo que cada filme é um filme, mas também que cada um pode ser um ponto de luz que ajuda a iluminar um panorama maior que ele, dentro de uma relação, pelo menos, triangular com outros filmes.

Dito isso, pois, é preciso ter no mínimo três obras fílmicas na comparação, já que uma constelação, termo emprestado da astronomia, não se faz com duas estrelas – o que resultaria sempre em uma reta, mas sim a partir da triangulação entre os astros, o que comporia a

sugestão das figuras que se pode formar ao olhar tal constelação. Isto seria, dentro da metáfora, o conjunto incontável de análise dos filmes por diversas perspectivas diferentes e um movimento de idas e vindas que depende apenas do olhar do pesquisador-observador, levando em conta também o lugar de partida do olhar. Em se tratando de astronomia, o mesmo conjunto de estrelas pode ser visto de maneiras diferentes dependendo da perspectiva do ponto de onde as observa. Dentro da constelação fílmica descrita por Mariana Souto, isso é uma característica que liberta a ideia da aplicação de uma análise completamente igual e repetitiva em todos os objetos. A pesquisadora explica:

No estudo constelacional, não se trata de simplesmente duplicar, triplicar ou quadruplicar o que se faria com um único filme e repetir os procedimentos conforme o número de obras analisadas (como num modelo pesquisador-filme A, pesquisador-filme B, pesquisador-filme C), mas de questionar também as relações entre os filmes A, B e C. Trata-se de subverter esse lugar do pesquisador como centro irradiador de vínculos sempre lineares e consecutivos e, ao invés disso, triangular mais as relações ou experimentar formatos de outras geometrias – dos desenhos mais conhecidos até aqueles que possam ser forjados ao longo da pesquisa, complexos, imprevisíveis, mutantes (SOUTO, 2020, pág. 160).

Tal como a constelação astronômica, os filmes, assim como uma única estrela, têm seu próprio brilho e podem ser vistos solitariamente, claro, mas de acordo com as constelações, que podem ser pensadas também como contextos discursivos mais amplos, movimentos ou correntes cinematográficas, temas e gêneros, formas de pensar e gravar, há uma relação diferente com os outros componentes da constelação para formar uma imagem final, por meio de suas teias invisíveis de relações que ficam mais claras e nítidas após alguém sublinhar tais conexões.

As constelações emergem de uma concepção relacional, que vê diálogos, tensões e afinidades entre as obras/estrelas, ainda que essa conversa não tenha sido por elas planejada. Afinal, não se trata de vínculo dado na natureza, preexistente – quem faz a ligação entre os pontos é o observador. Constelações são agrupamentos imaginários de estrelas. Elas se constituem pelo olhar humano localizado, a partir de um determinado ângulo de observação, tendo como base suas próprias projeções mentais e seu repertório de objetos conhecidos. São uma questão de perspectiva. As estrelas de uma constelação não possuem nenhum vínculo real, muitas vezes estão mais distantes entre si do que de outras estrelas que não pertencem àquele desenho. [...] Já as constelações não são fenômenos reais, mas uma produção humana, uma abstração (SOUTO, 2020, pág. 157).

Claro que, “a participação da subjetividade não se dá sem algumas balizas e tampouco deve se traduzir em completa arbitrariedade” (SOUTO, pág. 158), a questão aqui é propor relações diferentes e aprofundar olhares de análise de uma obra através das informações encontradas em outra, analisar de modo não linear. “Constelar é uma forma de produzir

chaves de leitura, de produzir um sentido a partir de sua visão em uma teia de relações. O objeto se abre quando ganhamos consciência da constelação na qual se encontra” (pág. 156). Assim, conseguimos pensar, para esta pesquisa, algumas categorias de análise que ajudam a olhar tanto para dentro da obra, quanto para suas relações com as outras.

Isso quer dizer que os filmes aqui analisados, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, *Bacurau* (2019), de Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, e *Divino Amor* (2019), de Gabriel Mascaro, o foram de forma, mais ou menos, padronizada, favorecendo a ideia de unidade analítica à pesquisa, mas também garantindo que suas características próprias, – visto que são filmes de épocas, temas, movimentos, escolas e com objetivos completamente diferentes –, não sejam negligenciadas. Desse modo, então, temos em cada filme analisado um olhar geral sobre o silenciamento percebido na obra, e, posteriormente, a dissecação e categorização desses silenciamentos específicos. Esse primeiro momento tem um caráter mais semântico, de busca de sentidos. O segundo momento são as categorias dos silêncios observados, bem como seus efeitos tanto dentro das obras quanto para o espectador. Aqui, o caráter é mais técnico, sobre a linguagem e o fazer cinematográfico.

Para esta pesquisa, que analisa filmes distópicos distantes no tempo e na forma de estruturar a narrativa, e que o contexto cultural, geográfico e histórico são importantes para compreendê-los, as constelações fílmicas parecem uma boa maneira de agrupá-los, compará-los e encontrar caminhos relacionais entre eles. E deste modo, constelamos aqui fenômenos e traços comuns a partir do corpus fílmico, ao encontrar recorrências entre as obras, mais ou menos, parecidas em termos de sentido.

Metodologicamente, portanto, faz sentido olhar para a constelação como meio de se chegar a algo maior, a uma espécie de totalidade que ela cristaliza. Há, nela, uma historicidade interna, revelada a partir desse lampejo que se precipita pelo cotejo de dois ou mais ingredientes conectados por uma linha imaginária. Uma afinidade interior se revela. [...] a tarefa do crítico seria justamente produzir um vínculo entre elementos, ali camuflado entre tantos outros possíveis (SOUTO, 2020, pág 156).

Entendemos, então, que a análise fílmica é presente e anterior à constelação, mas que esta também se mostra útil para organizar e comparar aspectos paralelos da análise. Por fim, a metáfora fica completa ao relacionar a observação coletiva da manifestação luminosa das estrelas em meio ao céu escuro com o apreciação, também coletiva e imersa na escuridão, de uma projeção cinematográfica, com a autora Mariana Souto destacando o fascínio que ambas as atividades despertam no olhar humano e na criação de imaginários. Tomamos, então, além de Mariana Souto e sua constelação, também a liberdade para utilizá-la em favor deste trabalho. Usando a constelação fílmica descrita por ela, acima de tudo, como uma forma de

organização, aproximação e visualização dos filmes como objetos de análise, destacando o que os une, que é o formato distópico e, principalmente, os usos do silêncio dentro desse formato. A constelação é a amarra que prende os filmes um no outro, utilizando a noção ampliada de silêncio assumida a este trabalho – que será melhor esclarecido à frente.

Definido e entendido o “como fazer”, passamos à divisão do trabalho em três partes. Começando com temas mais contextuais, passando por discussões mais gerais, lançamos vista de modo geral e mais universal para fundar as bases e discussões sobre distopia, e à medida que o trabalho avança, o foco também aproxima e refina o olhar sobre o tema distópico, antes de passar às questões dos variados tipos de silêncio e como isso é utilizado nas artes e, claro no cinema. Por fim, a análise propriamente dita das constelações fílmicas e sua comparação. A estrutura, então: 1) Distopia no mundo; 2) Aspectos do silêncio 3) Análise das representações do silenciamento no cinema distópico brasileiro.

Desse modo, apresentaremos algumas definições e reflexões sobre a ideia de distopia, traçando os significados do termo, perpassando a história do que se conhece como distopia e se aprofundando em suas origens, mostrando suas formas, o que a alimenta e como ela se mostra no cinema, de modo geral. Precisamos também apresentar as teorias que abordam o silêncio e o silenciamento para entender o que ele pode ser e como toma forma na sociedade. Também é necessário analisar o corpus de filmes selecionados – todos brasileiros, como já dito – para encontrar as semelhanças e peculiaridades entre si, a fim de esboçar uma cultura cinematográfica distópica brasileira, apontando suas questões, convenções e preocupações, explícitas e implícitas, observando seus temas recorrentes, suas construções narrativas e as relações entre o papel de seus personagens dentro da trama. Respondendo a isso, o que se pretende é mostrar que o cinema distópico, com sua ficcionalidade e fantasia, pode servir como espaço de discussão de diversas questões sociais, sobretudo no que diz respeito aos tipos de silenciamento.

O pensamento e a caracterização distópica na literatura e no cinema, normalmente são tentativas de chamar atenção a determinados problemas, práticas ou tendências sociais que direcionam a sociedade a um arranjo vertical e opressor. Assim, apesar de retratar um futuro desesperançoso, as discussões na verdade são absolutamente contemporâneas e se utilizam do medo e da urgência do porvir para alertar sobre os perigos das práticas sociais. Nisso, vamos discutir como essa ideia da distopia surge e se encaixa na modernidade e pós-modernidade, e também como os medos mais característicos desse momento histórico servem de matéria-prima e força primeira para a arte distópica ser desenvolvida.

Então, no capítulo 1, visamos a contextualização do tema distópico, buscamos entender como a distopia nasce e se aplica ao mundo, pensamos em utilizar o primeiro momento para apresentar tais definições iniciais do tema, atravessando a história da distopia, desde suas origens, entendendo como ela ganha força e espaço em um contexto caótico no decorrer do século XX. Para isso é preciso ver os caminhos da modernidade até ali e como ela chega ao século XX, como o otimismo no progresso tecnocientífico, o positivismo e a fé no futuro se transformam no medo, na desesperança e no pessimismo que sustentam a criação e alimentam a força da distopia e sua estética.

Para isso, começaremos com o panorama sobre a utopia, como ela se apresenta, o que significa e os contextos férteis onde ela cresce. Teremos discussões sobre como se dá o surgimento da utopia, analisando os temas recorrentes de obras indiscutivelmente utópicas como a que nomeia o gênero *A Utopia*, de Thomas More, *A Cidade do Sol* de Tommaso Campanella, *Nova Atlântida*, de Francis Bacon e até mesmo *A República*, de Platão. E com isso, entender como a ideia de utopia veio sendo trabalhada na história até o fim do século XIX, onde passou, de norteadora da sociedade, a um projeto assustadoramente prático e realizável em concretude.

Então, a partir disso, discutir como esses projetos utópicos ruíram e como a própria modernidade também ruiu junto com esse ideário, ao ser confrontada com a realidade, sobretudo na Europa, através dos grandes projetos de nação propostos por países recém-unificados ou em que houve revolução total de sua política. O que esses projetos de sociedade desencadearam e como se mostraram ao mundo, principalmente utilizando a ciência e todo o avanço moderno nas mais diversas frentes tecnológicas, foi crucial para o desapontamento com a modernidade e todas as utopias que ela pregava e vendia.

No momento seguinte, vamos entender como essa decepção com a modernidade marcou um novo momento no decorrer histórico, convencionalmente, chamada de pós-modernidade, que trouxe, sobretudo, uma quebra e parcial desconfiança da verdade vendida pelos grandes imaginários modernos, de acordo com François Lyotard. A verdade científica, a verdade midiática, a verdade histórica, por exemplo, para citar alguns exemplos dentre vários, tomaram fortes golpes nos pilares que sustentavam as legitimidade do seu conhecimento e da sua própria forma como metanarrativa. Com isso, transformou a, anteriormente, grande narrativa da verdade, em pequenas narrativas plurais, em verdades relativas e destituiu do patamar de absoluto todos esses antigos relatos, despindo-os de poder e colocando-os em equivalência a todo e qualquer outro relato, bem como equiparando também o valor de seus conhecimentos. O que esvaziou sua força e enfraqueceu seu poder de inspirar fé.

Com esse terreno preparado, vamos ver como a distopia toma forma no meio desse caldeirão pós-moderno, se alimentando desses contextos deixados pela decepção com a modernidade, pelo vazio que a desconfiança nas grandes verdades ou metarrelatos/metanarrativas deixaram no pensar do futuro e a falta de perspectiva positiva nesse mesmo futuro. A partir disso, tentaremos traçar as fronteiras entre o pensamento utópico e distópico, confrontando suas diferenças no trato e construção do pensamento do porvir, mas também suas semelhanças. Buscando entender e mapear que tipo de inspiração a sociedade oferecia para que a elaboração distópica fosse possível.

No capítulo 2) Aspectos do silêncio, vamos aprofundar o tema específico do silêncio, buscando entender o que isso pode vir a ser, dentro e a partir de diferentes discussões e perspectivas, e buscar uma definição expandida que abrace os diversos tipos de silenciamento, para além da ação propriamente dita de silenciar. Isto é, o silêncio como discurso imposto, que distancia, apaga ou impede outros discursos de se manifestarem; o silêncio nas artes; o silêncio como ferramenta política e suas utilizações. Assim, lançamos um olhar sobre as características do silêncio ao longo da história recente e seus significados possíveis para as culturas. Além de discutir a desmistificação do termo, percebido, superficialmente, como ausência de som.

Passamos, assim, de uma perspectiva mais macro, do silêncio de forma geral e suas ideias mais imediatas, e chegando a um silêncio mais sofisticado e polissêmico. São os silêncios sócio-políticos. O silêncio como um discurso dotado de significados complexos e profundos e, assim como a arte, muitas vezes com seu fim em si mesmo, resguardando seus sentidos antes de apresentá-los. Veremos assim, a política do silêncio que é o ato de silenciar, censurar e impedir que sentidos proibidos por figuras de autoridade sejam disseminados e suas conseqüentes relações mentais possam ocorrer. Mas também como a resistência se dá em uma relação contraposta a essa censura, mesmo silenciada, mesmo em silêncio, encontrando caminhos para trazer à tona os sentidos proibidos, provocando-os, sugerindo-os e fazendo-os existirem no contexto.

Então, levaremos o silêncio para o cinema. Todas essas discussões serão necessárias para visualizar o uso dos silêncios e os caminhos por onde ele chega para criar sentidos e provocar efeitos, através de suas representações no cinema. Não apenas relacionados ao aspecto do áudio, mas também ao do visual, em uma abordagem ampla e com a ideia de silenciamentos plurais. E, aqui, partimos do pressuposto que o cinema é uma forma de arte narrativa politizada e não distante da realidade e das questões mais contemporâneas que a se ligam a ela, e é justamente dessa realidade a qual o cinema se insere que ele retira a força de

suas imagens e ajuda a criar novas realidades que voltam, como imagem cinematográfica, para a sociedade, num jogo de retraduições e ressignificações.

Este é o momento em que se discute como o cinema é e pode ser um instrumento político de criação e difusão de discursos diversos, como suas imagens também carregam falas e discursos anteriores e sua ficção tem um interesse e uma existência política. Porque para representar na tela o mundo real e suas nuances, é preciso tomar partido – qualquer que seja –, e alinhar à narrativa, através das escolhas artísticas, os pontos de vista e as visões de mundo, sobretudo, de quem o idealiza, produz e financia. Ou seja, como o cinema é utilizado politicamente, aproveitando seu caráter instrumental de comunicação de massa para difundir ideias, usando uma linguagem complexa, elaborada narrativa que toca o imaginário do público através da emoção.

Atravessado o tema, tendo sido discutido aspectos e roupagens que o silenciamento pode tomar, passamos então ao silenciamento dentro do cinema distópico brasileiro. Munidos da metodologia, conclusões, definições e discussões anteriores, encaminhamos o olhar ao corpus analisado, procurando enxergar de qual maneira esses silenciamentos tomam lugar dentro dos filmes distópicos brasileiros.

Assim, no capítulo 3) Silenciamento social no Brasil distópico, discutimos sobre como o nosso cinema, utilizando-se da distopia, representa as nossas realidades e as nossas demandas sociais. Analisaremos os filmes, destacando os interesses desta pesquisa, que são relação entre a obra e seu contexto de criação, ou seja, a realidade de onde parte e como volta a essa realidade, e, claro, as questões do silenciamento presentes no filme e também as formas de uso do silêncio e como isso favorece um olhar e uma construção distópica. Além de explorar as relações dentro da constelação fílmica que serão formadas, criando, entre os objeto analisados, uma rede interpretativa e comparativa ligada pelo tema do silenciamento.

A partir de todas as discussões expostas e suas relações, pensamos e assumimos, então, um silêncio de características multi, que não seja exatamente o silêncio direto, puro e simples da falta de som, mas sim um objeto que seja o centro de uma região semântica que se forma e transforma de modo fluido, dependendo dos objetivos de quem o usa. Isso dito, assumimos o silêncio dentro de interseções provenientes de sentidos de silenciamento, apagamento, exclusão, interdição, invisibilidade. Tanto de forma ativa, com alguém que aplica este silêncio contra alguém; de forma passiva, com quem sofre os usos desse silêncio; e mesmo de forma reflexiva, quando alguém utiliza esse silêncio sobre si mesmo. À medida que as discussões tomam forma, essas noções ficam mais claras e melhor explicadas.

Um último adendo. Não aprofundaremos aqui a discussão de gênero cinematográfico, mas assumimos que o conjunto de características discutidas no capítulo 1, são imagens e lugares-comuns à construção distópica. São as principais peculiaridades que se repetem, como convenções artísticas, e facilitam o reconhecimento da distopia, onde quer que ela esteja aplicada. Entendemos que isso não é um gênero cinematográfico, mas, por vezes, o termo será utilizado, mesmo de forma generalizada, visando, sobretudo, a promoção de fluidez e didática no texto.

No cinema, sabemos, a distopia, está mais para um subgênero da ficção científica, mas escolhemos não aprofundar as discussões nos sentidos dos gêneros cinematográficos, e acreditamos que o conjunto de características assumidas como próprias da distopia já respaldam a análise que buscamos efetuar, e também podem ser observadas nos três filmes analisados, sendo o pano de fundo estabelecido para aproximar e relacionar as obras fílmicas dentro de uma constelação.

2 CAPÍTULO 1 – DISTOPIA NO MUNDO

2.1 Utopia moderna

Definir a modernidade é uma tarefa bem complexa, dada a amplitude e a elasticidade dos seus conceitos e, principalmente, das perspectivas dos autores que dela falam. Não pretendemos, com esta pesquisa, definir a(s) era(s) e fase(s) da modernidade, mas é importante situar, mais ou menos, sobre qual modernidade estamos falando.

Esse moderno, inserido no tempo, não tem um começo ou fim claro e unânime. É, na verdade, um fenômeno que se desenvolve através de processos históricos contínuos, refletindo as transformações do seu tempo, no tempo que elas carecem para se transformar, sobretudo de modo social, político, econômico, cultural e intelectual. Este trabalho reconhece as dificuldades de fixar as fronteiras modernas de conceitos e temporalidades, mas tem como moderno o período que compreende, mais ou menos, da Revolução Francesa, no fim do século XVIII à primeira metade do século XX. Especialmente as décadas de virada para o XX, quando o cinema surge e se desenvolve, quando o pensamento distópico ganha força e quando se percebe muitas das características que normalmente convencionaram-se a ser tomadas como modernas.

Características que são marcadas, grosso modo, por racionalidade e desenvolvimento das ciências, desenvolvimento econômico, globalização, industrialização, individualismo, rupturas sociais, culturais e de pensamentos. Isso só foi possível graças a ideias e eventos anteriores, os quais, importantes a este trabalho, são o Renascimento, a Revolução Científica e o Iluminismo e a Revolução Industrial. Assim como a própria modernidade, não há uma data e hora em que eles tenham começado e terminado, mas seus períodos e processos de estabelecimentos marcam transformações do *ethos* social.

Assim, o conceito de modernidade não é exatamente estático, e, a partir de diferentes perspectivas – filosóficas, sociológicas, políticas, históricas, artísticas etc. – a modernidade pode ser entendida em temporalidades, modos e formas diferentes. Isso dito, entendemos os processos históricos em continuidades e tratamos da modernidade que compreende o fim do século XVIII, o século XIX inteiro até, mais ou menos, a metade do XX, sabendo que ela só foi possível devido a longos processos anteriores.

Assim, quando os primeiros lampejos do que viria a ser a modernidade começaram a irromper, o mundo ocidental foi abrindo, cada vez mais, portas e janelas para que as luzes pudessem entrar e iluminar tudo o que estava escuro. O início da modernidade ajudou a clarear as cabeças pensantes com novos conhecimentos, revelando o que as sombras

escondiam. O Renascimento científico e cultural ofereceu a chance de girar a chave do pensamento que dominava a Idade Média e abriu o mundo para novas descobertas, experiências e formas de desenvolvimento. Aos poucos, a ideia de construção de um mundo melhor começou a se mostrar mais possível.

Thomas More², no século XVI, por meio de seu livro *A Utopia*, descreve o lugar perfeito: uma ilha onde todos trabalham em prol do coletivo, onde as decisões políticas são tomadas em assembleias conjuntas, garantindo o estado de bem-estar social, e o estendendo a todos os cidadãos, desde crianças até idosos. Esse lugar tinha um acesso difícil, o que protegia aquele povo nativo dos sistemas comuns de organização social presentes na Europa – de onde More escrevia – e fazia com que os felizardos que lá moravam fossem organizados e organizassem seu lugar à sua maneira. Suas instituições funcionavam à serviço das necessidades individuais e coletivas, e elas eram, assim como os cidadãos, incorruptíveis. Eles tinham total consciência dos seus deveres coletivos e a sociedade era tão igualitária que todos sequer aproximavam o pensamento de qualquer intenção sórdida.

A ilha de Utopia era o que de mais perfeito poderia existir em termos de organização sociopolítica naquele período. Quando de seu lançamento, a obra serviu para reviver o imaginário desses lugares sem vícios, sem crimes, sem fome, sem desemprego, equilibrados moralmente e verdadeiramente bons para todos. More descreveu um sistema sócio-político perfeito, onde os habitantes dispunham de justiça, igualdade e oportunidades iguais (MATOS, 2017).

A ideia captava o espírito do tempo, e foi tão importante que virou uma metáfora usual. O termo utopia, cunhado por More, serviu de alcunha também para todas as outras obras posteriores – e mesmo anteriores que se propunham a retratar esses lugares virtuosos que praticavam a perfeição no seu funcionamento. Matos (2017) acredita que “utopia” é um dos termos mais ricos dos últimos séculos, desde seu lançamento no mundo. Em seu trabalho *Utopias, distopias e o jogo da criação de mundos*, ele diz que o termo está “a meio caminho entre a literatura e a filosofia, na zona de passagem entre um não lugar que nega nossas misérias e um bom lugar que as torna talvez mais insuportáveis” (pág 42).

Com isso, podemos observar dois aspectos importantes sobre o pensamento utópico moderno. O primeiro é que ele cresce a partir de um ambiente fronteiroço que finca as bases em dois campos distintos e complementares: a literatura, de onde traz sua expressão livre e de onde empresta seu formato narrativo para se apresentar; e a filosofia, de onde tira os

² Na edição consultada para este trabalho, a grafia do nome do autor se dá na versão latina: Tomás Morus. Optou-se por utilizar Thomas More, a grafia inglesa pela qual é mais conhecido.

estranhamentos reflexivos e o senso crítico que sustentam a construção e organização do pensamento e também dos argumentos que encorpam a narrativa. O segundo é que apesar de estar nesse algum-lugar entre filosofia e literatura, a utopia pode ser vista como uma representação imagética de um não lugar, um lugar sem onde, que não existe realmente.

Koselleck (2006 apud BENTIVOGLIO, 2020, pág 394), nos lembra que as utopias surgidas com a modernidade, assim como a de More, retratavam suas histórias em um tempo presente, mesmo que tomando mão de ares futuristas. As histórias utópicas se passavam no presente contemporâneo do autor, portanto “existiam” ao mesmo tempo que o autor e seus personagens, mas, diegeticamente, era difícil encontrá-las. Ou estavam muito distantes, ou não se conhecia o caminho certo para se chegar até elas. E isso tem relação direta com a origem do termo. Etimologicamente, a palavra:

Como sabido, tem sua origem como a junção dos termos gregos οὐ (significando não, negação e que se reduz a “u”) e τόπος (lugar, região) acrescida do sufixo –ia, também indicando lugar. Trata-se, etimologicamente, de um duplo movimento, de afirmação e negação, daquilo que a uma só vez é lugar e não-lugar (VIEIRA, 2010, p. 4 apud FERREIRA, 2015, pág 66).

Essa contradição trazia uma carga fantástica à cidade, mas, ainda assim, a deixava presa ao chão. A ilha de Utopia, de More, podia ser longe, mas ainda estava lá. Isso a distanciava no espaço – bem mais do que no tempo, dando, assim, uma possibilidade, mesmo que remota, de se alcançar ou, pelo menos, perseguir o caminho para se chegar a essa civilização regida pela perfeição.

O real e as cidades reais eram a inspiração e, principalmente, o contraponto potencializador para a construção da fantasia utópica. A utopia vinha da observação e reflexão crítica da sociedade real. Mas apesar do tom otimista, ela era uma espécie de termômetro moral que, por meio da comparação indireta, mostrava a grande diferença entre sociedade real e ideal, o que evidenciava os problemas do agora presente. Ao esconder as misérias do hoje, restava à sociedade apenas o ápice moral e social que ela poderia alcançar, destacando os empecilhos que se opunham ao desenvolvimento e mostrando que ao superá-los, seria possível viver uma sociedade bem melhor. E ao mesmo tempo deixando claro quais exatamente eram todas essas misérias e mazelas e, portanto, assumindo-as.

Funciona como uma crítica aos comportamentos sociais, destacando o que de ruim na sociedade ainda persiste, impedindo os avanços morais, sociais e práticos. Thomas More, com *A Utopia*, diz que os habitantes da ilha não têm motivos para desejar mais do que o necessário porque todos têm tudo o que precisam para se alimentar, estudar, trabalhar, ter lazer, socializar etc. então, só precisam de uma peça de roupa de qualidade para o descanso e

trabalho, não há motivo para ter mais que isso. Se as roupas ficam surradas, pode-se trocar por um novo exemplar. Novo e idêntico. As horas de lazer e ócio também são programadas o que, o autor justifica por meio dos personagens, inibe nos homens a vontade de se ausentar do trabalho. O ouro e demais pedras preciosas servem para as crianças brincarem e, por serem infantis, não despertam nenhum desejo mercantilista, até porque todos já dispõem de tudo que o dinheiro poderia comprar. Todos têm estudos, alimentação e um lugar garantido na sociedade, com sua função inquestionável, e as políticas sociais que alcançam a todos.

Descrevendo a ilha de Utopia, então, More apontava o dedo para a própria Inglaterra do seu tempo, condenando moralmente o acúmulo de riquezas e a conseqüente miséria e criminalidade, também a ganância dos homens e governos, a ociosidade laboral dos trabalhadores, a falta de uma educação formal abrangente e justiça social da Europa contemporânea a ele. O pensamento utópico moderno vê essas práticas como obstáculos para se alcançar as posições morais e sociais que se almejava com o porvir moderno.

A utopia apresenta, assim, um resultado otimista da análise artística e filosófica do real. O tom é positivo porque a mentalidade geral naquele momento era de fé na modernidade que se firmava. Era a fé no progresso em todas as áreas. Era um progresso encabeçado pelo desenvolvimento técnico-científico. O pensamento utópico moderno surge vinculado a essa crença no potencial das ciências e do desenvolvimento da racionalidade para o fortalecimento de imagens de um futuro melhor e a construção de lugares melhores (BERCHEZ, 2021). O renascimento deu um banho de esperança nas sociedades que se encaminharam para a superação da mentalidade que fundamentava a Idade Média.

De acordo com Octávio Ianni (2001), “O Renascimento pode ser visto como o florescimento cultural, isto é, simultaneamente artístico, científico e filosófico, com o qual se inaugura uma era de utopias. Não é por acaso que as utopias [...] nascem nesse clima histórico-social” (pág. 19).

É bem verdade que as utopias não são exclusivamente filhas da modernidade, mas foi ali que elas encontraram espaço para se desenvolver devido ao otimismo moderno. As novidades, a expansão do mundo, o contato com novas tecnologias, culturas e conhecimento abriram um gigantesco leque de possibilidades práticas que vinham para facilitar os processos de trabalho, de produção, de comunicação, de organização social.

As promessas modernas de um mundo melhor começaram a surgir a partir do Renascimento, justamente quando entraram em declínio vários dos dogmas sociais e religiosos medievais. A valorização da racionalidade, da lógica e do método científico, por exemplo, motivou o pensamento rumo ao Esclarecimento. As ciências emergentes, tudo o que

elas significavam e os produtos criados a partir da sua prática, alimentavam a crença na evolução positiva. Em franca ascensão, o pensamento científico nessa modernidade mostrava o paralelo entre o desenvolvimento moral e social, aliado aos avanços tecnológicos e às filosofias emergentes da modernidade. O futuro, então, criado por essa ciência que se estabelecia, não poderia ser, de maneira nenhuma, ruim.

O avanço das Luzes da modernidade, o distanciamento do obscurantismo intelectual da Idade Média, favoreceram essa ideia otimista e colocaram, no futuro, a certeza do desenvolvimento de um bem-estar social guiado pelas novas ideias que começavam a tomar forma nessa modernidade. Isso deslocou as esperanças para o amanhã, deixando-as não distantes, mas possíveis. E os iluminados pela possibilidade de criar ciência por meio da racionalidade lógica, se deixaram levar pelos oportunos ventos que sopravam a história pra frente, e seguiram. “Não se sabia exatamente que caminho era esse, mas a crença partilhada era de que a humanidade se libertaria das tradições obscuras; aquilo que parecia impossível acabaria sendo possível amanhã” (KOPP, 2011, pág. 37).

Os novos milagres e as novas bruxarias, agora passaram a ser explicados, estudados, desmistificados, causados deliberadamente, aperfeiçoados e respaldados pela ciência emergente e seus métodos. Evidentemente não foi uma mudança uniforme e repentina. Não foi do dia pra noite que as sociedades renunciaram às formas de pensamento ou práticas pré-modernas e passaram a exaltar a modernidade, mas aos poucos. O advento da modernidade foi trazendo a emancipação do pensamento religioso que comandou a Idade Média, bem como a autonomia intelectual (FERREIRA, 2015), a difusão do conhecimento passou a ser facilitada. Segundo Ferreira, é com a chegada da modernidade que o homem:

Passa a vislumbrar para si a ideia de um futuro em que o desenvolvimento da razão – diga-se, da ciência – e suas aplicações tecnológicas pudessem levá-lo ao progresso. O tempo vindouro passa então a ser considerado não como o espaço do final dos tempos ou possuindo qualquer outra destinação profética, mas sim o da ação humana histórica concreta, e – dito de modo mais específico – nordeada por princípios iluministas. (FERREIRA, 2015, pág 69).

A partir de agora, os caminhos do futuro se mostravam abertos para serem trilhados e suas fundações preparadas para serem erguidas. A criação de um pensamento utópico era o resultado direto dessa nova fase que o mundo adentrava, e os enunciados da utopia traziam a mentalidade corrente e otimista da modernidade jovem e promissora. Kumar (2013, in BENTIVOGLIO, 2020), diz que a modernização constante do pensamento era vista como um aperfeiçoamento social, e a crença nessa modernização era uma forma de evolução permanente que apontava diretamente para imagens utópicas. A defesa do conhecimento

científico era, então, uma forma de superação a tudo o que fosse arcaico ou que atrasasse a evolução positiva da sociedade.

É com *A Utopia*, de Thomas More, portanto, no início do século XVI, que temos o batismo e a difusão do termo. A partir dele, outros lugares imaginados na mesma linha, com características parecidas surgiriam, servindo de espelho evolutivo e apontando os dedos de uma mão para os empecilhos contemporâneos e os dedos da outra para a direção a ser seguida, servindo de norte aos caminhos sociais, sobretudo, para as sociedades da Europa moderna. *Nova Atlântida*, de Francis Bacon, e a *Cidade do Sol*, de Tommaso Campanella, por exemplo, são utopias modernas aos moldes da obra de More. Nestas, os “pensadores estão, simultaneamente, exorcizando o presente, expandindo o passado e imaginando o futuro” (IANNI, 2001, pág. 19). Dentro da narrativa, as cidades existem, mas nos seus devidos “deslugares”, escondidos, inacessíveis, os quais funcionam mais como distantes exemplos morais à sociedade do que qualquer outra coisa.

Ferreira (2015), em seu trabalho *Utopia e distopias no século XXI e pós-modernismo*, resume, basicamente e de modo bastante sucinto, a utopia: “chamamos de utopia a ideia de uma superação positiva de um *status quo* – precisamente aquele à época de quem emprega o conceito” (pág. 66), mostrando que o pensamento utópico surge das circunstâncias do seu contexto, motivado, a despeito do seu tom otimista, de uma insatisfação com o estado da sociedade e os caminhos aos quais ela se direciona socialmente.

A utopia vem, então, com certa vontade de mudança. Ao menos teoricamente pressupõe uma evolução desse *status quo* de modo positivo. Claro, com o auxílio da ciência e todos os seus avanços impulsionados pelo cientificismo, Iluminismo, as discussões da filosofia e as buscas de autonomia intelectual, que passaram a ser cada vez mais presentes nas sociedades modernas. Ainda assim, apesar de modernas, a forma ou estética utópicas são bem mais antigas. Acompanham o homem e o pensamento humano desde muito tempo. E nesse caminho, Ferreira prossegue:

Será na cultura grega e em suas produções literárias que poderemos localizar aquela que pode ser considerada a primeira obra com traços utópicos de que se tem registro; trata-se do poema “Trabalhos e dias” de Hesíodo, que teria vivido durante o século VIII a.c. (LAURIOLA, 2009, p.93; JACOBY, 2007, p. 73). Em sua obra, o poeta grego discorre sobre a “Idade do Ouro”, uma época em que não havia entre os homens qualquer tipo de conflito ou preocupações, onde predominavam a paz e a justiça. Não obstante, é com *A República* de Platão que teremos a primeira obra dedicada exclusivamente à reflexão sobre a cidade ideal, e com considerável nível de sistematicidade. A obra pode ser entendida como uma reação do autor grego às transformações causadas pela guerra do Peloponeso e que resultaram na derrota de Atenas, dando início a seu declínio. (FERREIRA, 2015, pág. 66).

Além do neologismo, então, as origens da utopia também são gregas. Vêm da mesma antiguidade clássica que tanto influenciou o Renascimento. É de lá que se tem o registro do primeiro texto de caráter utópico. A primeira obra a qual Ferreira (2015) se refere, é o poema de Hesíodo, ao qual, de acordo com sua própria definição, parece bem mais uma retrotopia, que é quando a perfeição tem um apelo nostálgico e se coloca para trás no tempo, mostrando como o passado era o bom, em uma ode aos tempos idos, às antigas práticas e a como o mundo se organizava tempo atrás, e não exatamente como se pode existir, hoje, um lugar ideal, que é o que tem mais a ver com a utopia. A *República* de Platão, por outro lado, se mostra bem mais utópica nessa direção, tendo em vista os termos que definimos até aqui.

Na obra, o filósofo Platão, descreve, como se acredita, uma espécie de reação ao ambiente em que se encontrava, uma alternativa à sociedade onde estava inserido àquela altura e uma forma de vencer os obstáculos administrativos, sociais, morais e econômicos que se opunham a Atenas naquele momento (FERREIRA, 2015). A cidade acabara de sair derrotada de uma guerra e não ia muito bem. Este, aliás, de acordo com Ferreira (2015) foi o começo do declínio da cidade. A República então, foi uma sugestão à decadência que Platão, como pensador das questões sociais e ontológicas, enxergava.

A começar, em linhas gerais, Platão escreveu, era imprescindível a liderança pública dos filósofos. Os sábios deveriam administrar a coisa pública, pois seriam dotados de maior preparo intelectual e assim, invariavelmente, tomariam melhores decisões, baseados na racionalidade, na lógica, no conhecimento e objetivando o bem-estar social, mas e o desenvolvimento coletivo. A perfeição estatal passaria impreterivelmente pelos sábios.

Socialmente, as profissões seriam criadas a partir das demandas coletivas da pólis, onde, tendo à mão critérios objetivos, os cidadãos seriam encaminhados para essa ou outra profissão e ofício. Não havendo, com isso, desemprego aos cidadãos, ociosidade laboral, falta de mão de obra para o desenvolvimento da sociedade ou esforços profissionais desequilibrados. Todas as profissões seriam fundamentalmente necessárias e nenhum cidadão ficaria sem função. O ideal para Platão era uma sociedade baseada na racionalidade, organização, lógica, aplicação prática, e tudo isso funcionando sistematicamente com perfeição e equilíbrio, de modo coletivamente funcional e justo. A base da construção utópica.

Platão descreveu, em uma narrativa e através de diálogos, um lugar que não existe verdadeiramente, mas virtualmente está aí – a cidade de Kallipolis, que é, assim, também um não-lugar, com seu funcionamento baseado na sofocracia, ou o governo dos sábios. A criação dessa cidade, foi pensada pelo filósofo a partir da observação da sua própria sociedade, e

erguida sobre o exercício reflexivo proveniente da filosofia, a qual o autor já estava devidamente acostumado.

Ferreira (2015) ainda reconhece traços utópicos nas obras *Ética* e *Política*, de Aristóteles, por meio das quais o filósofo apresenta teorias para uma “vida melhor” e para uma “cidade melhor”, que seriam peças sociais complementares, levantando a ideia de que o indivíduo faz o coletivo, está inserido nele e, por isso, “não se desvincula do sentido da pólis” (pág 67). Sobre estes exemplos gregos, Ferreira prossegue, “correspondem a um primeiro pensamento utópico diretamente vinculado ao pensamento filosófico” (pág. 67).

Característica resistente ao tempo. Com Thomas More, renasceu, com seus traços filosóficos e seu caráter literário. More não criou, mas deu nova vida ao pensamento utópico, resgatando-o da história clássica grega. O utópico faz parte da humanidade e a acompanha desde sempre. A perspectiva moderna de More, e posterior a ele, deu mais vivacidade à ideia e encaixou perfeitamente com o espírito da época, ressignificando a crença na possibilidade de se fazer e alcançar um lugar melhor. Ferreira (2015) acredita que é a partir de More que “a utopia se organiza em sua forma literária e passa a servir de matéria para a produção de obras narrativas” (pág. 67).

O autor divide dois momentos para a história utópica, o primeiro com os gregos, mais voltados à filosofia e o segundo com More e os autores modernos, mais voltados para a literatura. Mas ambos são complementares e a utopia, como já dito, se ergue a partir dos dois campos. *A República* de Platão foi escrita em diálogos, e *A Utopia* de More surge a partir da reflexão humanista e filosófica do seu contexto social. Como excluir a literatura de Platão e a filosofia de More, nesse sentido? O pensamento utópico cresce com raízes nas duas áreas, desde sua origem, sendo, desse modo, um exercício imaginativo de reflexão filosófica e de criação artístico-literária ao mesmo tempo.

Desse jeito, as utopias tiveram seu espaço garantido na modernidade, apontando para o lugar que a era moderna esboçava e prometia para o amanhã. Até que, mais ou menos no século XIX, o olhar lançado às utopias começa a mudar de ângulo (BAUMAN, 1999; BERCHEZ, 2021; FERREIRA, 2015; KOPP, 2011). Passa-se a vê-las de uma outra perspectiva e elas vão deixando de funcionar como um norte à sociedade. Deixam de ser o polido e límpido espelho a servir de exemplo e começam a ser vistas como projetos realmente possíveis. Passou-se, então, a ser cogitada a possibilidade de utopias serem aplicáveis de fato, de um modo verdadeiramente prático e concreto. Afinal, se as utopias são tão boas, por que não torná-las realidade agora que se tem os meios tecnocientíficos para fazer possível o que era impensável?

2.2 A falência dos projetos utópicos

Aqui, sobre isso, normalmente, entre os autores consultados que situam utopia e/ou distopia na história (DE ARAÚJO, 2011, BAUMAN, 1999; BENTIVOGLIO 2015, BERCHEZ, 2021; KOPP, 2011) há uma grande elipse que esconde, nas entrelinhas dos seus trabalhos, como o pensamento utópico deixou de ser um pensamento teórico, seja com seu caráter filosófico ou literário, e passou a ser prática concreta.

Possivelmente isso se deu porque, após a Revolução Francesa, que se deu no fim do século XVIII com grande repercussão no XIX, onde a modernidade reinou soberana em suas mais diversas vertentes, afirmou de vez, junto ao desenvolvimento científico e tecnológico, a ideia de emancipação e liberdade pelo conhecimento. Assim, a cada nova nação que buscava se formar ao redor do mundo, seja pela unificação dos seus povos, pela conquista de novos territórios ou mesmo pela independência política, era uma nova possibilidade de criação de um bom lugar, ao se cortar os laços sociopolíticos com o passado e se virar, expressamente, para o futuro.

Ferreira (2015) acredita que a passagem da teoria para a prática, surge quando o homem passa a se “lançar à história” e fazê-la com a postura de um agente ativo. É quando ele vai deixando de ser um produto resultante dessa história, que age com passividade diante do transcurso do tempo e passa a buscar, ele próprio, os caminhos do próprio porvir, utilizando-se de suas ações diretas e conscientes para participar e fazer essa história. O que só foi possível graças às rupturas com as mentalidades da Idade Média provocadas pelo movimento renascentista e aprofundado com os pensadores modernos. Sobretudo as relacionadas aos arranjos sociais e à religião, que faziam do homem um ser sujeito às vontades de seus monarcas ou às vontades de Deus.

O olhar antropocêntrico que o Renascimento possibilitou, colocou o foco no homem e no seu intelecto, dando-lhe o poder de escolher e decidir os caminhos da própria vida. Aliado a isso, também a ascensão da burguesia, os trabalhadores e comerciantes que vinham ganhando certa autonomia com o trabalho “livre” e independente. Essa burguesia que se formava nas zonas urbanas era uma clara oposição ao sistema de trabalho feudal, majoritariamente agrícola que pressupunha uma relação de obrigação e servilidade inseridos em uma hierarquia social rígida e hereditária. Então, quando foi se perdendo o contrato hereditário de servilidade, o homem passou a agir por conta própria, escolhendo o que melhor conviesse aos seus interesses.

Um processo lento, diluído no decorrer dos séculos, conforme se espalhavam as ideias modernas nas áreas culturais e intelectuais. Ferreira (2015) conta, por exemplo, que uma das primeiras tentativas, se não a primeira mais importante de executar um projeto de sociedade utopista, se dá com o teólogo alemão Thomas Münzer, ainda em 1524. Apesar de Münzer ter apresentado motivações religiosas, o que era comum, dado sua proximidade temporal ao período medievo, Ferreira diz que o teólogo “via no campesinato uma força transformadora a partir da qual se formaria uma nova sociedade rebelando-se contra a opressão por parte dos príncipes” (pág 67). Essa tentativa de se criar um lugar mais igualitário e justo entre os camponeses, excluindo o poder autoritário da aristocracia foi duramente massacrada e, após os conflitos, os sobreviventes do movimento não receberam quase nenhuma das suas reivindicações. O episódio ficou conhecido como Guerras Camponesas e pode ser visto como um dos precursores da Revolução Francesa.

A partir disso, Ferreira (2015) enxerga um traço utópico também em Rousseau e sua máxima “o homem nasce bom, a sociedade o corrompe”, onde a utopia, diz Ferreira, está na esperança de o estado político entender e respeitar essa natureza bondosa do homem, e respeitar os princípios de igualdade e liberdade inerente a todos. Isso faria o entorno, o corpo social, promover um homem-cidadão em vez de um homem-egoísta. Essa mudança, de egoísta para cidadão, seria essencial para fazer com que a vontade geral e o bem-estar coletivo fosse colocado à frente da vontade individual e, assim, o homem, que nasce bom, poderia exercer sua bondade coletivamente e uma sociedade que olhasse a essa natureza humana como certa e, por conseguinte, faria também uma sociedade boa.

Aqui, percebemos a utopia partindo da filosofia e a ideia otimista atravessada pela crença no projeto moderno iluminista, projeto que pregava a emancipação intelectual e aquisição moral por meio do desenvolvimento da ciência e do progresso. Contudo, é importante também situar Rousseau como um teórico pré-capitalista, não tendo tido tanto contato com boa parte das consequências da Revolução Industrial, que tem sua primeira fase na década de 1760. Porque é a partir dela e do desenvolvimento da economia de capital, que alguns entendimentos, visões e interesses mudam. Ainda de acordo com Ferreira (2015), na reta final do Século XVIII e início do XIX, essa “Revolução Industrial já se espalhava pela Europa e o modo capitalista de produção já imprimia seus efeitos sociais nas grandes cidades e no proletariado urbano” (pág 68), elevando a economia, aumentando a velocidade de produção e a quantidade de produtos, com auxílio das novas tecnologias empregadas no processo produtivo, mecanizando e massificando o trabalho e distribuindo a renda de forma pouco igualitária.

Ferreira continua, diz que daí surge “esta classe de operários que se constituirá em um novo sujeito histórico” (pág 68), a classe que vende sua mão de obra aos burgueses, que são agora não mais trabalhadores de ofício, mas os donos das máquinas produtivas, os donos das fábricas. Com esse novo arranjo, os operários, então, passam a seguir as regras impostas pela nova elite econômica, vendendo sua força de trabalho em troca de um salário.

Era a ideia tecnicista e econômica de desenvolvimento impulsionando o ideal, o avanço e a expansão do progresso. Ideia ainda dotada do utopismo típico do projeto moderno. Uma sociedade regida pela tecnologia criada por uma ciência técnica havia sido imaginada por Francis Bacon, ainda em 1624. De Araújo (2011) diz que, em *Nova Atlântida*, o filósofo “imaginava uma utopia em que uma tecnologia maravilhosa, tanto no campo das comunicações quanto no campo dos transportes, contribuiriam para uma sociedade humana perfeita” (pág 7). Francis Bacon foi um dos responsáveis por impulsionar a ciência, após o período do Renascimento e acreditava que ela seria benéfica aos homens, responsável por melhorar a humanidade em diversos sentidos. A promessa teórica era esta, mas a prática, mais de um século depois, se mostrou um pouco diferente.

As revoluções industrial e burguesa desenvolveram a Indústria, colocaram a ciência a serviço do trabalho fabril e do desenvolvimento de máquinas para esse fim, mas não atingiram a perfeição social que Bacon previu. Pelo contrário, a uma grande parcela da população, causou instabilidade, miséria e submissão social.

Mas se o desenvolvimento das ciências, a libertação dos contratos de servidão e queda das monarquias, o esvaziamento do poder da Igreja e tudo o que a modernidade trazia de novo prometiam ser bons, por que então a sociedade ainda não havia alcançado esse tão prometido bem-estar? Com as consequências sociais da industrialização e a implantação da economia de capital, a apreensão do ideal utópico tomará forma por uma nova parte da sociedade.

O projeto utópico, com seu imperativo de transformação da sociedade, será conduzido então por aqueles que tentaram colocar em prática aquilo que a tradição marxista denominou posteriormente de socialismo utópico. [...] Partilham a crença em uma transformação do capitalismo que pusesse de lado a miséria causada por este. (FERREIRA, 2015, Pág. 68).

É o se lançar à história que começa a enxergar a utopia num momento posterior à superação do capitalismo e seus malefícios diretos.

Se, anteriormente, o pensamento utópico limitava-se ao exercício da reflexão filosófica e literária, no transcurso da história ele assume formas concretas de ação e intervenção humana na realidade social e política, culminando com o projeto emancipatório de Marx. Percebemos que esta transformação do pensamento utópico corresponde à própria história do pensamento desde o século XVI ao século XIX – desde o Renascimento à Revolução Industrial,

passando pelos anseios racionais iluministas e a crença no progresso. (FERREIRA, 2015, Pág. 69).

A utopia começa, aí, a passar à prática, adicionando um algo mais ao seu ideal otimista. O resgate do traço libertador do conhecimento moderno. É adicionado ao espírito utopista doses de ciência com os chamados socialistas utópicos e, posteriormente, com Marx e Engels, o que traz um aspecto de mais possível à imagem utópica libertadora e igualitária à classe de trabalhadores renovando a fé em um futuro melhor. A diferença é que esse futuro deveria ser construído e não mais esperado, e a metodologia científica estaria a favor da materialidade desse futuro almejado. De acordo com Ferreira (2015), “o ideal de uma sociedade sem pobreza e exploração atingiu o seu ápice de concretude em Marx e em sua perspectiva revolucionária” (pág 68).

Dentro das ciências econômicas, Marx, utilizando-se do método científico, percebeu que esse trunfo econômico da modernidade chamado capitalismo, sistema que se remodela de tempos em tempos, funcionava baseado no acúmulo de capital e na exploração da classe trabalhadora, que vendia seu tempo e força de trabalho, pela classe burguesa, dona dos meios de produção, que detinha em sua posse os processos de trabalho e era quem comprava o tempo do proletariado (GRESPLAN, 2021).

Após alguns bons anos de estudos sobre a economia capitalista e sua atuação na sociedade, após diversos trabalhos publicados, Karl Marx elaborou uma alternativa ao sistema econômico vigente. No seu *Manifesto Comunista*, Marx sugeriu a superação ativa do ciclo histórico de luta de classes. Uma luta não apenas econômica, mas social e política, que girava em torno da redistribuição dos meios de produção. De acordo com Grespan (2021), era preciso retirar o desejo de lucro da sociedade, tomar e redistribuir os meios de produção de modo mais justo, de uma forma que não configurasse na exploração de nenhum grupo social, nem fosse mediada por relações comerciais.

A emancipação proposta por Marx, segundo Grespan (2021), se dá porque, na visão dele, o capitalismo, a despeito da liberdade que pregava, na verdade agia de modo inverso: aprisionando. Tanto intelectualmente com a alienação do trabalho, quanto com a subtração da individualidade, reduzindo os sujeitos à sua utilidade profissional e contribuição laboral para a sociedade, desumanizando-os, portanto. O ideal libertador de Marx passa por esses aspectos. A não classificação das pessoas pelo trabalho.

Era a alternativa comunista ao capitalismo. Tomar o poder, redistribuir os meios de produção e a criar uma sociedade onde a individualidade de cada um seria respeitada e o indivíduo, poderia afirmar suas vontades e escolher o caminho profissional ao qual fosse mais

adequado (GRESPLAN, 2021). As relações seriam mediadas não pela atividade comercial, mas entre sujeitos autônomos em relação direta e não através da fetichização do comércio, dos produtos e dos serviços, a partir das convenções de suas classes sociais, porque essa hierarquia teria fim. As classes seriam completamente suprimidas junto com a redistribuição dos meios de produção, tirando o lucro dos objetivos primordiais. Assim, nada justificaria a exploração ou a existência de classes sociais (GRESPLAN, 2021).

Era uma projeção de futuro a partir da análise e aplicação científica de Marx e Engels sobre a economia, a sociedade, as relações de trabalho e tudo que orbitava esse objeto. Era uma visão não especulativa ou fantasiosa, como se utilizava através dos aspectos filosóficos e literários até ali. A alternativa ao sistema capitalista e suas consequências, era resultado de estudos científicos, era a conclusão científica de diversos trabalhos. O desejo de um futuro melhor tomava novo fôlego com a alternativa de Marx. Logo, o pensador foi alçado a um dos maiores intelectuais do século XIX.

Um bom futuro era descrito, mas Marx, segundo Gresplan (2021) reconhecia a armadilha de ter seus estudos jogados no campo da utopia distante. Ao que, sobre o novo sistema que propunha, escreveu que não era “um estado de coisas que deve ser instaurado, um Ideal para o qual a realidade deverá se direcionar. Chamamos de comunismo o movimento real que supera o estado de coisas atual. As condições desse movimento [...] resultam dos pressupostos atualmente existentes” (MARX in GRESPLAN, 2021). Era uma tentativa de fincar os pés no chão e colocar a bagagem científica à frente da opinião e do sonho. Não era mera especulação, era conclusão científica. Mas mais que isso. Conclusão científica aplicada à realidade.

O apelo convocatório era claro. A chamada à aplicação na história era clara, tanto na teoria quando no exemplo prático, porque Marx também participou de movimentos de trabalhadores por toda a Europa, como as revoluções de 1848, acontecimentos que ficaram conhecidos como a Primavera dos Povos, que foi essencial para o processo de unificação da Itália e da Alemanha (GRESPLAN, 2021), estados nacionais que mais a frente, devido a essa unificação tardia, em relação aos vizinhos europeus, iriam implantar projetos de nação de caráter autocrático e, de certa forma, utópico, influenciados pela ciência, sobretudo a positivista.

Mas, ainda com Marx, sua proposta não era exatamente uma utopia e apesar de falar sobre o futuro, ele buscava uma organização econômica no momento presente, com o objetivo de superar o sistema capitalista, levando em conta os próprios traços negativos deste sistema, como suas crises cíclicas e a perpetuação das desigualdades sociais, econômicas e jurídicas,

para citar algum exemplo. Desse modo, ainda apoiado em Grespan (2021), entende-se que a alternativa comunista ao capitalismo trouxe uma certa dose de esperança à grande parte da sociedade, que se via explorada pelo funcionamento do sistema econômico em funcionamento, porque, com o respaldo da ciência, foi projetado um lugar possível, bom e horizontalmente justo que dependia da ação coletiva e organizada da classe trabalhadora.

Ao qual, várias tentativas foram empreendidas, até que, na Rússia, os trabalhadores conseguiram de fato implantar o sistema de Marx. No que foi chamado de Revolução Russa, os camponeses chegaram ao poder em um país majoritariamente agrícola, atrasado social e tecnologicamente, em profunda crise de abastecimento e ainda lutando sem muito preparo na Primeira Guerra Mundial. Esse era o contexto geral do lugar onde foi implantado o projeto comunista e criado, a partir disso, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, a URSS.

Em relação ao cinema, temos na Rússia, antes da sua Revolução, de acordo com Batista Jr (2017), um cinema já existente, financiado e majoritariamente consumido pelo Czar e as classes nobres, com aristocratas e os novos burgueses. Desde 1897 há registro de filmes realizados e projetados na Rússia, mas por ali, havia um grande número de produções estrangeiras, sobretudo francesas, alemãs e dinamarquesas. Contudo, nesse início da implantação do cinema no país, o gosto dos russos oscilava com aquela nova forma de arte que tentava se estabelecer depois de uma grande tradição literária, dentro de um período de mudanças de paradigmas culturais, científicos e sociais, e às portas de diversas vanguardas artísticas.

O escritor russo Máxim Gorki, por exemplo, Batista Jr (2017) diz que

“estranhou a atmosfera silenciosa e sem cor da tela, em que ‘a terra e o ar, as árvores, as pessoas – tudo’ era ‘efeito de um cinza monótono, sombra de uma má gravura’ (Gorki, 1995: 28). Era o local onde a vida tinha passado longe, restando apenas uma sombra dela. Ele aludia ao mundo em que a animação e a vitalidade desapareciam. No cinema, todos estavam mortos, ‘condenados em silêncio por toda a eternidade’, dizia. (BATISTA JR, pág 65, 2017).

Eram os primórdios do cinema em uma Rússia quase completamente rural, arcaica e em ebulição. Das características do cinema desse período no país, pode-se destacar “o imobilismo das cenas, as pausas psicológicas, as poses e os rostos dos atores (personagens) isolados da multidão (figurantes), numa possível referência ao dramaturgo e escritor, [...] Anton Tchekhov e ao recurso do fluxo de consciência [...] de Dostoiévski e Tolstói” (pág 65). Então, o cinema demorou a cair no gosto popular ou ter sua gramática visual, mais ou menos, compreendida, o que “atrasou”, juntamente à influência estrangeira, os contornos, formas e desenvolvimentos do cinema russo. O que não significa que ele não existia. Existia, mas tinha

interesses políticos e artísticos diferentes daqueles que seriam característicos, a partir da Revolução, com o chamado Construtivismo Russo.

Era a elaboração de uma nova vanguarda artística, que se posicionava dentro do contexto russo àquele momento de quebra com as forças opressoras do passado para se construir um futuro diferente político, social e culturalmente. Eram artistas, profissionais, pensadores que se posicionavam contra o elitismo, o purismo e o academicismo nas mais variadas formas de pensamento, artes e suas políticas, além, também, da rejeição da arte pela arte. No cinema, destacam-se, Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin, Dziga Vertov, Sergei Eisenstein e Esfir Schub – esta, uma mulher que retomou e aprofundou a linguagem documental do cinema influenciando diretamente, com seus trabalhos de montagem, as teorias de Eisenstein.

Estes artistas do renascimento cultural russo tinha a arte como um objetivo e se colocavam a serviço da ideologia soviética (BATISTA JR, 2017). Eles estavam “Envolvidos com propaganda do projeto político socialista e pelos interesses e experimentações das vanguardas artísticas” e seguiam enfrentando o “os desafios de conciliar política e liberdade artística, consciência e imagem, pedagogia e arte por intermédio de uma nova cinematografia capaz de traduzir, pelas imagens, tanto os conteúdos revolucionários quanto a contraposição ao antigo regime e à direita russa” (pág 68).

Era um cinema, de certa forma, utopista, que tinha um certo didatismo tendencioso à ideologia que era implantada, o que “significava também oferecer aos espectadores, além de imagens da Revolução, um sentido para ela, ao novo período e sociedade soviética. O significado das imagens atendia também às exigências do recente homem consciente, fruto da revolução” (pág 69). Os resultados cinematográficos e suas qualidades foram reconhecidos ainda contemporaneamente, sendo importantíssimos e influenciando, com todas as suas experimentações e teorias, o resto do mundo que fazia cinema àquela altura.

Contudo, o cinema, inserido no mundo material, reflete suas decisões políticas e seus contextos. No início da Revolução Russa, apesar de todos os conflitos internos reativos ao estabelecimento do sistema comunista e a administração política do proletariado, sob Lênin, a promessa de paz, pão e igualdade se aproximava do seu cumprimento, e depois, com a controversa ascensão de Stálin, vencendo à sua maneira as disputas internas, a nova nação russa além de declinar cada vez mais para o totalitarismo, lançando mão da perseguição a opositores, da censura, da prática da desinformação, do isolamento político e absoluta centralização do poder, também viu o seu cinema mudar.

Ainda se utilizavam da propaganda, mas as experimentações da montagem dos construtivistas deu espaço a uma arte que supria um novo anseio, o chamado realismo soviético, que era uma propaganda ainda mais contundente do regime e “educava”, com uma pedagogia cinematográfica mais incisiva, o povo em direção à união em volta da ideologia, devido ao receio de uma invasão militar estrangeira.

Por outro lado, as decisões políticas autoritárias, à medida do tempo, foram funcionando como uma propaganda inversa do sistema alternativo marxista e alimentando a decepção com este que era o último fio de esperança de boa realização social, justa e sem opressão para boa parte do mundo, principalmente aos trabalhadores. Assim, aproximando-se da autocracia, sem conseguir realizar efetivamente o que se era esperado, terminou por alimentar uma múltipla desilusão com o sistema econômico comunista, a partir, claro, da perspectiva de fora para dentro, a percepção externa do regime.

Decepção com o próprio sistema que mostrou uma faceta tão opressiva quanto a qual lutava contra, e decepção também com o projeto iluminista, científico e racionalista de modernidade, que prometeu o êxito humano e o bem-estar social, que se dizia possível através da dominação da natureza, criação tecnológica e cientificismo.

Conforme assinala Berchez (2021), essas aplicações científicas na construção da modernidade não trouxeram a emancipação prometida. A autora diz:

Muitas delas já davam indícios de que os desdobramentos da aplicação da ciência não seriam plenamente emancipatórios, como queria Marx, aos homens, pois os mesmos esforços seus de compreensão, domínio, controle da natureza acabaram os dominando e controlando também. Aconteceu que tais conquistas promovidas pela evolução da ciência concorreram para fatos históricos, como as Revoluções Industriais (destaque à Segunda, na Europa Ocidental, nos EUA e no Japão, e o Imperialismo Mundial ensejado por ela), entre cujos efeitos não se provou a libertação das massas operárias exploradas; pelo contrário, estas se viram ainda mais acorrentadas às máquinas a serviço da indústria. (BERCHEZ, 2021, pág. 26).

O desenvolvimento científico não libertou as sociedades do jeito que havia prometido, com seu positivismo e a aquisição da maioria intelectual. Possibilitou, em contrapartida, a criação, evolução e expansão da atividade industrial e suas sabidas consequências, sobretudo nos rearranjos comerciais e urbanos.

O que começou com a busca da independência e “libertação” trabalhista dos contratos de servilidade feudal a partir do impulso renascentista em direção aos progressos, no fim das contas, também aprisionou. A quebra do acordo feudal permitiu a organização de uma classe burguesa socialmente livre, comercialmente forte, cientificamente progressista e politicamente organizada, o que fez frente aos mandos e desmandos da nobreza e do clero,

possibilitando, dentre outros resultados, a Revolução Francesa. Esta, em seus ideais, esperava pautar um mundo que considerasse os desejos de liberdades, voz ativa e desenvolvimento científico e comercial dessa nova burguesia em formação. A exaltação à ciência trouxe, através dos séculos, a promessa de emancipação e harmonia, mas, na prática, acorrentou a nova classe trabalhadora, o proletariado, ao trabalho. Fomentando a miséria, a desigualdade, o desemprego e a exploração de uma classe sobre a outra e também de nações inteiras sobre outras.

Traço que muito tem a ver com a ideia imperialista ou neocolonialista do Século XIX, que, regido pela expansão do capital e de novos mercados, repartiu o mundo entre as nações mais potentes daquele período – as europeias, o que culminou em um conflito sem precedentes, que foi a Primeira Guerra Mundial, tendo os chamados Impérios Centrais como protagonistas, e envolviam também as recém-unificadas nações italianas e alemãs, que devido a essa organização interna tardia, se industrializaram também tardiamente, largando atrás na corrida comercial.

Tomando posse dos desenvolvimentos científicos e suas aplicações, as nações em guerra aplicaram esse conhecimento também em favor de sua guerra e a indústria bélica, comunicacional, de transportes, causando destruição e horrorizando o mundo, tomando o caminho inverso ao que séculos de promessas modernas vinham anunciando para o futuro.

De fato, a despeito dos supraditos avanços científico-tecnológicos e da enorme expectativa que os acompanhou, o lugar-ideal – até em função dos múltiplos problemas que a noção e a própria possibilidade de que ele exista levantam; um exemplo muito óbvio disso é que as pessoas não compartilham, *in totum*, das mesmas estimativas sobre o que é socialmente desejável – não se concretizou. (BERCHEZ, 2021, pág. 27).

Em vez de um bom lugar, a modernidade, seu projeto de sociedade e tudo mais que se acomodava sob seu teto, deu ao mundo a guerra e todas as suas atrocidades, em um conflito sem igual até o momento. O sentimento utopista, alimentado por séculos de discurso progressista, foi abalado pelo peso da realidade, quando as promessas viraram ações, ainda no começo do século XX.

Contudo, apesar dessa decepção moderna, até aqui, o sentimento que alimenta o desejo de um amanhã harmônico e bom, não havia morrido. Não *in totum*, como diz Berchez, adiantando o problema: o que seria esse lugar ideal? Como ele seria ideal a todos? Como organizar o espaço para ser justo a todos os setores e indivíduos sociais?

O século XX, bastante devido às novas nações que se desintegravam, surgiam e ressurgiram, regidas por um imperialismo comercial que junto às guerras cartografavam

novos mapas e fronteiras, foi um momento, por isso, de tentativa de projetos e construção de nações. Mesmo com o começo da desilusão moderna, o sentimento que alimenta o pensamento utópico não deixou de existir, porque não é moderno, mas humano. Crer em um amanhã melhor está na base de muitas religiões, e também presente em textos filosóficos da antiguidade, como *A República*, de Platão, por exemplo. O desejo utopista de esperar um amanhã melhor seguiu presente e o momento de se lançar à construção da própria história era o já, o agora. Com a nação destruída pela guerra, abre-se um espaço, quase obrigatório, para sua reconstrução.

Nesse contexto marcado, principalmente, por novidades e interrogações que uma sorte de movimentos políticos aproveitou para se alçar ao poder, alguns, por exemplo, se comprometendo a erradicar irregularidades político-econômicas, outros incitando eugênicos combates a impurezas sociais. (BERCHEZ, 2021, pág 27).

O conflito havia minado as esperanças, mas a crença no futuro ainda existia. Alguns grupos políticos se utilizaram desse momento de fragilidade nacional para apresentar os caminhos que levariam seu país à glória. Dos escusos projetos políticos nacionais, Itália e Alemanha, nações tardiamente unificadas e industrializadas no ocidente europeu, apresentaram seu modelo totalitário de organização social, o fascismo e o nazismo. Até ali, novidades ao mundo.

De modo geral, pode-se dizer que um Estado totalitário tem a autocracia como prática, onde a ideologia coletiva em favor de uma única ideia ou líder se coloca acima de qualquer individualidade, transformando o indivíduo, assim, em uma célula dentro do grande sistema, que, para funcionar, precisa do perfeito alinhamento e constante funcionamento, para a manutenção da perfeição social. Para tanto, também se apresentava com um aspecto militarizado, que não hesitava em se utilizar da força repressiva para acabar com qualquer oposição a esse funcionamento, ao regime e à ideologia nacionalista. Se a voz não fosse a favor do regime, seria silenciada. A vanguarda da ciência tecnológica também era um ponto-chave na construção desses estados, tanto para coibir, espionar e fiscalizar, quanto para desenvolver a ciência em favor da guerra, e aí entram diversas áreas do conhecimento.

Quanto aos usos ideológicos dessa ciência, para a repressão social e guerra, Amanda Berchez (2021) lembra que:

A tecnologia comunicacional, ao viabilizar a transmissão praticamente instantânea de informação, revelou-se uma aliada e tanto ao setor militar, fazendo com que cenários de terror se tornassem cada vez mais reais. E tudo, é claro, assistido de perto pelas instâncias político-estatais, sempre ágeis em reprimir com eficiência aqueles que delas ousavam destoar. (BERCHEZ, 2021, pág 27).

Era todo o aparato de pesquisa e desenvolvimento científico aparelhado aos interesses do Estado totalitário, sendo usado como ferramenta ao bel-prazer de um regime que tem, nas mãos, todo o poder institucional. Poder para decidir, para julgar, oprimir, regular ou qualquer outro tipo de legitimação estatal que sirva para balancear o poder político, centralizado na mesma figura: o Estado, que muitas vezes se confundia com o líder estatal, que era o responsável pela proteção do povo e da ideologia, o porta-voz dos objetivos e discurso político, e o porta-bandeira das convicções e valores nacionalistas.

Essa percepção instrumental da ciência, segundo Adorno e Horkheimer (1985, apud DE ARAÚJO, 2011, pág 3), assim como a constante tecnicização, excluindo-se a ética ou qualquer tipo de poder moderador ou simplesmente contestador para se fazer frente à experiência científica, abre as portas da sociedade para a chegada do totalitarismo, dando ainda mais poder a quem já detém o controle dessa ciência.

Quando os avanços e as atrocidades desses Estados totalitários chegaram a níveis inaceitáveis, a Segunda Guerra aconteceu, sendo um conflito ainda mais violento e devastador que o anterior. Mostrando, assim, que os projetos sistematicamente utopistas, baseados na organização e lógica científica de funcionamento, auxiliados pela tecnologia moderna, ainda não conseguiam horizontalizar o bem-estar.

O outro lado a moeda, nomeadamente do século XX para cá, começou a vir à tona: como indicamos, a tecnologia industrial contribuiu para agigantar a riqueza dos ricos, isso em detrimento da integridade e da liberdade de seus subordinados; ao passo que a tecnologia biomédica rompeu com muitas barreiras impostas pela natureza, mas em detrimento da dignidade e da ética humanas. (BERCHEZ, 2021, pág 27).

Se o regime fosse bom, seria apenas para os que estivessem alinhados ideologicamente e apresentassem sua utilidade para a perpetuação do ideal. Mas isso, a troco das liberdades mais primordiais: de expressão, de pensamento, de opinião e também da individualidade do cidadão. Esse era o preço do bom lugar. Aos que levantassem a voz em questionamento, a repressão do Estado. Era bom apenas se se concordasse que aquilo tudo era bom.

Foi com esse contexto, de acordo com Bentivoglio (2020) que se completou a decepção com a modernidade e a quebra da esperança utópica como tinha se apresentado até aqui e a rejeição da crença e o que vinha na bagagem disso: progresso, ciência, tecnologia, verdades. Sabe-se (BENTIVOGLIO 2020, BERCHEZ 2021), que a utopia não acabou, e não deixou de apontar expectativas em suas mais diversas formas – como já foi dito e exemplificado com a utopia religiosa, por exemplo – mas, no século XX, se percebeu, de um jeito mais claro, a contrapartida que a modernidade sem amarras poderia infligir.

Essa quebra da crença no progresso, no bom futuro mostra, como disse Bentivoglio (2020), que as violências empregadas contra a sociedade na busca da construção desse mundo que se acreditava ser melhor, foi essencial para a descrença do projeto moderno e iluminista.

Da plenitude social oferecida pela ideia moderna utópica,

Deu-se, na verdade, o inverso: [...] ficou nítido que aquele antigo sonho [...] não se converteu senão num pesadelo de opressão. O lugar ideal [...] cedeu espaço ao lugar ruim; passamos da visão utópica à distópica, uma virada na qual a ciência e a tecnologia tiveram papéis fundamentais. (BERCHEZ, 2021, pág 27).

A modernidade prometeu um amanhã melhor, com justiça, com educação, trabalho, ciência, oportunidades, tecnologia a favor do bem-estar social, e ao chegar ao século XX, entregou duas guerras sem precedentes, guerra nuclear e biológica, totalitarismos, crise econômica, crise ambiental, repressão.

A alternativa ao capitalismo posta em prática repetiu, na Rússia, padrões totalitários de organização política muito parecidos com os quais tentava se distanciar. Desse modo, o que distanciou, na verdade, foi a massa de trabalhadores que outrora a apoiaria. De acordo com Kumar (1993, in FERREIRA, 2015), o ceticismo com projetos de caráter utópico, independentemente se científicos-sociais ou literários-filosóficos, seria igual. Assim, Ferreira (2015) diz: “na mesma medida em que o socialismo foi o componente central da utopia moderna, a sua derrocada implica a derrocada da utopia” (pág 72).

Bentivoglio (2020) e Berchez (2021) vão além. Além de a utopia ruir no século XX, também perdeu seu espaço para um sentimento antiutópico, que tem a desesperança no futuro sua principal característica, assim como a desilusão com a modernidade, a ciência, a evolução social e a descrença com as verdades que regiam o mundo. Sabe-se que nem todos os projetos que tinham a utopia como material de construção caíam obrigatoriamente em um estado autocrático, mas, tomando Bentivoglio (2020), “afastar-se dos projetos utópicos – que se converteram em autoritários ou totalitários – foi uma forma de se criticar e se defender desses projetos” (pág. 398). O medo de ser subjugado por um Estado não democrático fazia com que se rejeitasse aquilo que poderia transformar esse Estado em uma nação autoritária, buscando, assim, se distanciar e matar ainda mais o espírito otimista da utopia.

Ao longo do século XX, a projeção do futuro foi minada pelo desengano, deixando-o cada vez mais fechado devido às violentas ações do agora (BENTIVOGLIO, 2020). Se antes a ruptura era se libertar da torrente histórica, deixando de ser determinado e moldado por essa História e, então, tomar as rédeas do destino se lançando ativamente a essa história e sua construção na busca do norte utópico, depois dos terríveis resultados dessa busca, agora, em

uma nova ruptura de mentalidade, o sentimento é de impotência em relação ao futuro. Enxerga-se esse amanhã não mais aberto como na busca otimista da utopia, quando se acreditava que era possível moldar o destino, mas cada vez mais fechado em projeções pessimistas.

Aqui, com isso, no período entre guerras, na primeira metade do século XX, se inaugura uma nova perspectiva de enxergar e, especialmente, representar o mundo:

Nas mãos de indivíduos de talento (na condição de vítimas, testemunhas, bons observadores, profetas culturais etc.), as ansiedades brotadas desta era do caos tornaram-se matéria-prima para um novo tipo de arte. Foi assim que, em contraste com a perspectiva (ou a esperança) popular de um futuro de ordem e evolução da humanidade, despontou a arte do lugar ruim. (BERCHEZ, 2021, pág. 28).

A arte distópica, em resposta ao que a modernidade fez com o mundo, resgata esse sentimento antiutópico e os questionamentos que a modernidade, no seu percurso, não conseguiu responder e traduz isso tudo para uma nova forma literária que, assim como a utopia, fala do futuro, mas projeta nele as angústias e medos, no lugar de esperança.

2.3 A relação utopia-distopia

Tendo esse contexto em vista, de acordo com Matos (2017), é “impossível pensar em uma sociedade universal justa e livre após os horrores dos totalitarismos, testemunhas da capacidade de infinita crueldade, em escala global, de que os homens são capazes” (pág 47). Esses regimes, os grandes conflitos bélicos e morais causados pela aplicação e expansionismo desses sistemas mostraram como o ser humano poderia quebrar e ultrapassar diversos limites naturais e morais com ajuda do desenvolvimento científico, e também como esses avanços deram, a quem os detinha, um poder gigante, suscitando, em quem não teve a possibilidade de desenvolvê-los, um grande receio. O otimismo da utopia moderna ficava cada vez mais esmaecido, quando se pensava no futuro. Esse sentimento de desesperança é o que vai servir de matéria-prima para a arte distópica.

Nesse ambiente em que o mundo mergulhava, o pensamento distópico tomava forma, não exatamente como uma oposição ao utopismo, mas como uma reação a ele. Quer dizer, a distopia não era o exato oposto da utopia, mas uma forma paralela de se pensar a sociedade. Era uma espécie de resposta ao que vinha sendo propagado há alguns séculos sobre como o cientificismo e todo o projeto modernista faria do mundo um lugar melhor. O pensar distópico era um questionamento sobre os resultados desse projeto e seus pilares. A distopia surgia,

então, para abraçar esses novos sentimentos em relação à modernidade e ao futuro que o moderno, na primeira metade do século XX, abria – ou fechava à frente.

Se, bem resumidamente, utopia se caracteriza, de acordo com Ferreira (2015), pela superação positiva do *status quo*, a distopia pode ser entendida, em contrapartida, numa definição relativamente espelhada, como a “extrapolação negativa do *status quo* à época de sua funcionalização ficcional” (pág. 71). Aqui, em se tratando de distopia, a superação cai por terra. Superar traz a ideia de ascensão positiva moral e social, e a distopia, na verdade, se interessa mais em mostrar não a escalada social, mas o contrário, sua decadência, o definhamento da sociedade, seja moral, político, tecnológico, econômico ou qualquer outro que possa descambar em um cenário de controle, vigilância e opressão.

Aqui, com essa definição, há dois pontos notáveis: o uso do verbo “extrapolar” e o aspecto ficcional/ficcionalizante da arte distópica inserido para e a partir da sua época e seu contexto.

A distopia, através de seus autores, se apropria do sentimento antiutópico que pairava nas sociedades, mais ou menos no período entre o fim do XIX e início do XX, o traduz e o entrega de volta à sociedade, em uma obra literária. Devolve ao mundo uma narrativa que tenta dar sentido e ajudar a entender esse sentimento nascido da ruptura com a crença no moderno. A distopia existe, portanto, dentro da ficção e por meio da ficcionalização da realidade. Tem, assim, a imagem do real como fonte primeira e principal de inspiração, e, para representá-la, lança mão de um tipo de caricatura da sociedade que se utiliza de uma conjunto de técnicas ou estéticas do excesso, no sentido de ampliar e exacerbar ao máximo as características do corpo social, sobretudo, as com maior potencial danoso de confronto a um estado de direito. É isso o extrapolar o *status quo*, é a representação artística a partir do exagero, lançando o olhar caracteristicamente pessimista em relação ao que pode acontecer. Uma ficcionalização da realidade a partir de uma suposição do futuro, dotado, na maioria das vezes, de uma fantasia explicada, em maior ou menor grau, através do desenvolvimento da ciência, com um quê de ficção científica – ou melhor dizendo, a partir dela.

A distopia interpreta a sociedade real e a transcreve de uma forma em que se exagera e deforma suas práticas, políticas, tendências sócio-comportamentais etc. destacando os piores traços e distorcendo a imagem do contemporâneo, mas apresentando-o de modo completamente reconhecível. É possível compreender que, em suas fantasias ficcionais, a obra *1984*, fala sobre características do regime comunista na Rússia do século XX, ou que *Admirável Mundo Novo* critica, dentre outras coisas, o sentimento de crença cega na ciência,

denunciando os perigos de uma prática científica sem moral e sem ética e também à sociedade que se aplica à lógica irremediável de produção de massa, por exemplo.

O alvo da crítica ou o pano de fundo dessas duas obras eram, sem dúvida, o contexto onde elas estavam. Ou melhor, o contexto específico que possibilitou o seu surgimento, o local de onde elas surgiram e as possibilidades que sugeriam através disso. Os futuros pensados por George Orwell e Aldous Huxley, autores respectivos das narrativas citadas, levavam em conta o exercício de poder de um Estado totalitário que controlava e vigiava a vida dos cidadãos, com a ajuda de aparatos tecnológicos, postos justamente a serviço deste poder controlador. Suas obras eram um retrato distorcido do que o mundo europeu – lugar de onde escreveram – apresentava, e também um retrato de como esse mundo se apresentava às pessoas àquele tempo.

Assim, a observação do contemporâneo é imprescindível à arte distópica. Na construção artística da distopia, se toma o futuro como cenário, mas sempre se aponta para o tempo presente. Na distopia, são retratadas sociedades futuras que se parecem bastante com as sociedades de hoje, ou, muitas vezes, são as próprias sociedades de hoje, mas no futuro depois dos resultados das escolhas sociopolíticas feitas no agora. A obra distópica toma impulso a partir dos sentimentos que orbitam ao redor dos núcleos “decepção”, “frustração” e “desânimo” com o momento presente. Esses sentimentos são organizados em narrativas que camuflam crítica e advertência, e, assim como na utopia, apresenta aspectos literários, filosóficos e um certo teor político na sua construção.

Em relação a esse caráter de advertência, o distópico, além de canalizar os sentimentos da época em relação aos caminhos que o mundo tomava, sentimento quase unanimemente negativos, também apresentava, ao mesmo tempo, uma faísca de esperança que se acendia na escuridão do pessimismo, e lutava para manter seu brilho vivo dentro da própria distopia. Algo muito sutil e não declarado dentro da narrativa, mas que guardava a esperança de ainda se poder mudar o futuro distópico descrito.

Como diz Berchez,

O componente da precaução é urdido para ser levado a sério. Logo, na ficção distópica, duas operações são verificadas: uma reativa, como cada obra se conforma às pressões exercidas por múltiplos contextos; e outra propositiva, como cada obra responde e, assim, intervém nos arranjos da realidade da qual parte, manejando para exceder, com a moção de outro modelo de mundo contra o qual aquele a que se refere/volta possa ser testado, um trabalho literário puramente estético, isto é, de arte pela arte (WOODWARD apud OLANDER et alia, 1983). Pois, quando o assunto é distopia, estamos lidando com uma noção funcional da arte, pensada e defendida, sim, como instrumento de modificação (BERCHEZ, 2021, pág 34).

Havia esperança diluída dentro da negatividade da narrativa distópica. Afinal de contas, o otimismo que dá origem à utopia não é moderno, mas humano. E esse sentimento persistia, mesmo que timidamente, deixando seus vestígios na representação negativa do mundo que era a distopia.

A criação artística distópica não hesitava em pintar o pior cenário possível para, assim, alertar a sociedade e usar essa noção funcional da arte, da qual fala Berchez, para impedir que esse pior pudesse acontecer. O discurso distópico, então, pode ser entendido também como um apelo, didático e literário, que ajuda a interpretar os detalhes do mundo como ele se apresenta, mostrar o que pode ser bom e/ou ruim e o que está contido nesse bom e ruim que pode se transformar em um monstro social capaz de subjugar a sociedade ou grupos sociais por completo, jogando luz, dessa maneira, nas práticas do agora, mostrando o “onde” e o “como” do nascimento e crescimento desses possíveis monstros sociais. Essa luz que a distopia lança sobre esses aspectos sociais é a luz de uma sirene, é uma luz de aviso.

É o que Berchez fala sobre a dualidade reativa e propositiva da arte distópica. É ao mesmo tempo uma reação frente ao seu contexto, que já se apresenta de forma negativa e majoritariamente pessimista, e também um grito de alerta, uma luz que chama atenção para os perigos do percurso ao qual a sociedade se direciona, também descrevendo o final desse caminho, numa tentativa de distanciar-se desse resultado. Para fazer a “antipropaganda” do futuro sombrio e garantir que ninguém queira se encaminhar a ele, é mostrado o cenário mais horrível, decadente e/ou opressor possível.

O distópico é reativo ao seu momento contemporâneo e ensaia o futuro que se desenha a partir deste momento, buscando advertir sobre os caminhos que levam a esse futuro e, no fundo, distanciar a sociedade daquilo, chamando a atenção para o que está sendo feito e o que pode ser feito no tempo presente para evitá-lo. De certa forma, um lampejo de otimismo contido na arte pessimista por excelência, Uma certa esperança existindo nas entrelinhas do distópico, presente no silêncio do seu não-escrito.

Berchez (2021) lembra que “implícita ou explicitamente, toda distopia encerra elementos utópicos, da mesma forma que toda utopia encerra elementos distópicos” (Pág. 31), apresentando e possibilitando essa aproximação intrínseca entre a distopia e utopia e também a aproximação do que as compõem e inspira, mostrando que as duas podem ser vistas como frutos de uma mesma árvore que cresce a partir de um solo excessivamente adubado com insatisfação social. Não são nem pessimismo puro, nem otimismo puro. Há uma certa ambiguidade nas duas propostas, nem sempre tão nítidas, nem tão explícitas, mas sempre presentes nos silêncios que permeiam seus discursos.

A Praia (1999), de Danny Boyle, é um filme norte-americano que mostra bem essa relação utopia-distopia. O longa narra a história de um jovem, em busca de aventuras, que está viajando pela Tailândia e se depara com uma conversa com ares de lenda sobre uma praia secreta, que é um paraíso na Terra, escondida e longe de todo e qualquer turista. O jovem, acompanhado de um casal de viajantes, se arrisca a chegar nessa ilha, através de um mapa desenhado à mão. Nadam em mar aberto de uma ilha à outra, com as indicações do mapa e ao chegar na ilha, se deparam com guardas armados que protegem uma plantação ilícita.

Os jovens conseguem fugir e, por fim, encontram a comunidade de viajantes de vários lugares do mundo que também chegaram à Praia e ali vivem isolados e em segredo. Os recém-chegados são bem recebidos e passam a ter aquele lugar como casa. É uma comunidade aparentemente autossuficiente, isolada e funcional, longe do caos urbano. Uma verdadeira experiência social perfeita. Contudo, claro, a perfeição tem suas contrapartidas e uma escalada de tensões e conflitos morais, pessoais e conjugais suscitam uma rivalidade entre os habitantes, dividindo a comunidade e causando uma espécie de exílio do protagonista.



FIGURA 1 - Os viajantes descobrem a comunidade fixa existente na Praia.

Muitas são as reviravoltas, que abalam a sanidade e aumentam a violência dos personagens, mas no fim das contas, a comunidade se desfaz e tenta voltar para casa, todos completamente abalados e derrotados por aquela experiência. A discussão do filme é justamente os sacrifícios, as violências e as imposições coletivas para a plena manutenção da

perfeição e do isolamento do mundo de um grupo social. O filme é tido como aventura e suspense, não tem nada de ficção científica, mas exemplifica bem a relação entre utopia e distopia, descosturando seus limites uma com a outra.

Em se tratando da realidade, De Araújo (2011) nos diz que essa costura é uma elaboração social e pode ser, portanto, descosturada e costurada diversas vezes. Ou, melhor dizendo, desconstruída e reconstruída indefinidamente.

O mesmo se faz com o caminho da utopia, isto é, uma sucessão de construções e desconstruções, encantamentos, desencantamentos e reencantamentos. A construção das utopias é alimentada pelas desconstruções antiutópicas. Trata-se de um processo de reciclagem e retro alimentação incessante e constante. (DE ARAÚJO, 2011, pág. 6).



FIGURA 2 - Os habitantes abandonam a Praia em uma jangada improvisada.

Do mesmo modo e mais facilmente observado, a construção distópica se dá, acima de tudo, no século XX, a partir do crescimento do antiutopismo e a relativa desconstrução do pensamento utópico, e se tomarmos isso como um processo de reciclagem, como diz De Araújo, com certeza, teremos partes de uma e de outra – distopia e utopia – em cada reconstrução de uma ou outra. Nas palavras de De Araújo (2011), “enquanto os ‘tecnoutópicos’ sonham, o fantasma de Mary Shelley nunca está muito distante” (pág. 7), mostrando já, desde a autora de *Frankenstein* e *O Último Homem*, escritos ainda nas primeiras décadas do século XX, essa tênue fronteira entre a construção utópica e distópica. São diferentes, têm características particulares reconhecíveis, mas se relacionam em seu âmago, compartilhando similaridades.

Em se tratando da etimologia, por exemplo, ambas dividem a mesma partícula: *-topia*. Ou melhor, o *topos* grego, que significa lugar. O termo *U* da *u-topia* vem de *ou*, e se refere a uma negação. Assim, é possível dizer que utopia seria uma espécie de não lugar, no sentido de um lugar que não existe verdadeiramente. A tradição literária e a linguagem corrente traria o termo e sua aplicação mais para o que tende a lugar bom ou lugar ideal.

Em paralelo, o prefixo de distopia, de acordo com Dornelles e Bonaldo (2022), vem do latim *dis* que, por sua vez, surge do *dys* grego. Ambos carregam um significado relacionado à separação, divisão, dualidade e, geralmente, têm sentido negativo. Assim, diz Bentivoglio (2019) o termo distopia “vai figurar em registros médicos, desde o século XIX, ligada ao deslocamento incomum dos rins. É desse modo que distopia já pôde ser entendida como ‘um deslugar, um lugar e sua negação, um lugar cindido ou ainda um lugar em deslocamento’” (BENTIVOGLIO, 2019). Da mesma maneira, a tradição artística faria o termo distopia chegar mais perto de lugar ruim – o que também ajuda a explicar o reflexo imediato de se colocar os dois termos como oposição. Apesar do “não” compartilhado em suas etimologias, os dois termos compreendem diferentes tipos de “nãos” e se relacionam diferentemente com o espaço-tempo.

O não utópico tem um sentido que tende mais à inexistência, a um lugar que não é e não há. Já o não da distopia é uma afirmação negativa dotada da negatividade consequente que se espera de uma afirmação negativa. É, assim, um lugar fora de lugar, fora do seu lugar, um lugar não deve estar ali e, por isso, é incômodo, desagradável.

O *topos* da raiz greco-latina traz a ideia de *onde*, posicionando distopia e utopia no espaço. Mas enquanto a utopia literária existe, dentro da diegese narrativa, em um lugar distante, a distopia existe apenas no amanhã corrente, o que faz com que o distópico tenha uma relação mais próxima com o *quando*, em vez de com o *onde*. Também por esse motivo, de acordo com Ferreira, “a distopia apresenta um componente de materialidade – trata-se, em sua maioria, de lugares situados no tempo (geralmente no futuro) e no espaço – que o termo utopia não pressupõe em igual medida. (FERREIRA, 2015, pág 71). Se o espaço distópico é um lugar que não deveria estar onde está, isso implica que, de certo modo, foi/veio ou está indo/vindo de/para algum lugar.

Essa relação pode coexistir na distopia: o cenário distópico está no futuro, e a cada vez que a sociedade segue fazendo isso ou aquilo no presente, esse futuro descrito pela distopia se aproxima, vindo de encontro ao presente contemporâneo, e, concomitantemente, a sociedade contemporânea também se direciona a esse retrato distópico, se encaminhando a ele com o decorrer do tempo.

A utopia, otimista, já existe aqui e agora, mas é distante e inalcançável. A distopia não existe ainda, mas toma – ou tomará – forma no futuro. Por isso está muito mais nesse *quando*, no amanhã e no “em curso”, assumindo um aspecto mais palpável, mais próximo e inevitável, e, por isso, apresentando um potencial bem maior de alimentar o medo social do que a utopia tem de alimentar a esperança.

De acordo com De Araújo (2011), “o imaginário distópico é fomentador do medo. Traz a realidade daquilo que pode vir a ser por meio de um quadro tenebroso do futuro. Esse medo revelado é fomentador de desejos e indignações perante o real” (pág. 6). A narrativa distópica, seja na literatura ou no cinema, tem o poder de criar e alimentar imaginários, e toma o medo social como caminho para tentar potencializar sua mensagem de alerta, destacando os responsáveis por esse medo, os responsáveis pelos próximos infortúnios sociais.

Não necessariamente cria-se o medo através da distopia, porque ele já existe. A distopia apenas o desvela, o acusa, principalmente em um ambiente pós-moderno, onde esses medos atravessam tudo e surgem de diversos lados, se espalhando nos mais variados sentidos. O distópico tenta mostrar de onde se irradiam esses medos, denunciando-os e revelando suas posições na sociedade, o quão próximo podem estar e com qual força podem se aplicar. A arte distópica capta e concentra os medos e anseios sociais, antecipando as possibilidades mais inoportunas e desfavoráveis à sociedade e seu bem-estar sociopolítico, e os coloca em suas narrativas, alarmando e destacando essas perigosas possibilidades. A distopia, negativa e pessimista, “traz um incômodo e uma mensagem intrínseca de fazermos algo. Uma propensão à ação” (DE ARAÚJO, 2011, pág. 6).

Mesmo que em menor medida ou ainda mais implicitamente, a utopia, positiva e otimista, também traz esse incômodo e chama à ação. Se o utópico apresenta um modelo ao qual se espelhar, significa que o modelo atual não está em plena funcionalidade. *A República*, de Platão, já citada, é um dos primeiros exemplos utópicos na literatura, apresentando uma sugestão de organização sociopolítica à cidade de Atenas.

Na sua república ideal sofocrática, comandada por sábios, Platão sugere que as profissões da sociedade sejam criadas a partir das demandas sociais da pólis, onde, tendo à mão critérios unicamente objetivos, os cidadãos seriam encaminhados para essa ou outra profissão e ofício, independente da sua vocação, habilidade e desejo pessoal – que seria completamente inexistente. Cada cidadão seria convocado a exercer sua profissão, de acordo com as necessidades da República. Construtores, médicos, soldados, agricultores, todos seriam encaminhados aos respectivos ofícios, com base nas demandas sociais e na disposição social pensada pelos sábios. Sem dúvida, uma imposição.

O Estado platônico [...] controla todos os aspectos da vida social, desde a educação das crianças – que seriam separadas dos pais na mais tenra infância – até a alocação dos indivíduos nos seus respectivos ofícios e profissões, o que se daria por meio de critérios objetivos estabelecidos pela pólis e não em razão da decisão pessoal dos próprios interessados. (MATOS, 2017, pág. 45).

Ainda de acordo com Matos, na república platônica, “não há lugar para a liberdade individual” e, por esse motivo, sua organização e pressuposição política guardaria similaridades com o modelo político autocrático, assemelhando-se a um “esboço do Estado totalitário” como conhecemos no século XX. São sujeitos sem individualidades, sem liberdades, sem qualquer tipo de querer, comandados por uma elite e convocados a permanecer em constante funcionamento em prol das necessidades do estado. Nada de votações ou democracia, as discussões e decisões políticas ficariam a cargo da elite intelectual, os filósofos. Qualquer decisão, para Platão, baseada na razão filosófica seria, então, boa ao coletivo social.

O pensamento artístico e suas questões também não teriam lugar nesta república. Os poetas, representando a arte e seus processos de questionamento e construção de significados, apesar de apreciados pelo filósofo, deveriam ser imediatamente expulsos da cidade pelo fato de seu ofício “não ser útil ao Estado nem à vida humana” (MATOS, 2017, pág. 45). Era a tão buscada racionalidade lógica e o pensamento linear característicos do pragmatismo utópico. Pra existir e ter vez, precisa ser medido, funcional e com utilidade instrumental comprovada. Era a busca excessiva da perfeição que tendia invariavelmente à imposição.

Conforme Matos, as utopias:

pretendem libertar ou tornar felizes os homens, independentemente de suas próprias vontades. A missão de toda utopia é regenerar as pessoas, ainda que precise enfrentá-las e impor-lhes esse alto destino. Eis o caminho que imperceptivelmente nos leva da utopia ao seu gêmeo fantasmático, ao seu *doppelgänger*: a distopia. (MATOS, 2017, pág. 45).

Thomas More, em seu livro *A Utopia*, descreve seu lugar perfeito. Mas se o livro fosse lançado hoje, provavelmente o número de pessoas que o enxergariam de modo positivo, como uma utopia, de fato, seria bem menor do que as que o receberam assim no momento em que foi lançado.

A organização social determinista do lugar impunha absolutamente todos os horários a cumprir, desde acordar, trabalhar, se alimentar, voltar para casa, brincar, estudar... até as opções de todas as atividades a se dedicar nos horários de estudo, trabalho e até lazer. Casas, cidades e roupas eram iguais a todos, o que favorecia a falta de individualidade, a inexpressividade, a ausência de uma identidade pessoal e apontava um gigantesco apreço pela

monotonia do imutável, em uma sociedade repleta de cidadãos sem liberdade e sem escolha, mas totalmente organizados e satisfeitos.

Na ilha de Utopia, nada acontecia fora do planejado, não havia espaço para imprevistos. Todos os cidadãos eram física e mentalmente sãos e compartilhavam um único desejo: continuar com o perfeito funcionamento da sua nação. Para tanto, diariamente, eles se repetiam em todas as ações do dia anterior para manter a perfeição em funcionamento, iam e vinham do trabalho, seguindo suas funções determinadas. Os habitantes de Utopia construíam perfeição e o ambiente perfeito os completava de volta, porque oferecia apenas essa única opção. A contrário da norma negativa, que proíbe isso ou aquilo, deixando todo o não-dito como possibilidade, as normas utópicas são positivas. Elas indicam o que se pode e deve fazer, deixando às vistas apenas as opções dadas. A Ilha de Utopia era planejada nos mínimos detalhes e garantia o bem-estar de todos os habitantes. Do mesmo modo a Londres de *Admirável Mundo Novo*, que é uma distopia.

Esta também era perfeita, logicamente organizada e calculada, com seus trens, horários, castas, funções sociais e tinha seus cidadãos absolutamente felizes, indo e vindo do trabalho e repetindo tudo exatamente igual novamente no dia seguinte. Eram cidadãos completos, contentes e plenos. Haviam nascido – ou melhor, sido criados para a vida que levavam e planejados biologicamente e psicologicamente para exercer suas funções, do começo ao fim da vida. Portanto, sem desemprego, sem motivos para ser desonesto, sem motivos para se preocupar com nada, tudo estava garantido, inclusive a felicidade.

Por que, então, a Londres de *Admirável Mundo Novo* é um modelo a se distanciar? Em suma, quais são as diferenças que levam *A Utopia* ser um texto utópico e *Admirável Mundo Novo* ser um exemplo distópico?

Platão, evidentemente, não apresentou sua república com uma carga negativa e o aspecto distópico – invariavelmente contido na sua descrição – não era um traço comum de escrita, formato ou teor narrativo na Antiguidade (MATOS, 2017). Os conceitos e perspectivas que fazem uma distopia ser uma distopia, só ganharam força na segunda metade do século XX. Os contextos históricos e geográficos têm relevância nessa questão, funcionam à sua própria maneira porque as epistemologias mudam com o tempo. Como já dito, a realidade e a interpretação dela, científica ou não, filosófica ou não, se desconstrói e reconstrói frequentemente.

É essa dinamicidade nas civilizações e organizações sociais humanas que a utopia negligencia e que a distopia deliberadamente retira de suas representações. O utópico é perfeito, mas inerte por ser o auge, é um lugar sem movimento, está parado em seu ápice.

Quando se atinge a perfeição máxima da forma, do sistema ou do que quer que seja, atinge-se o ponto mais alto do desenvolvimento. Não há mais para onde ir, esse é o teto. E a monotonia do imutável é completamente avessa ao espírito criativo, dinâmico e transformador das sociedades humanas, excluindo seu caráter evolutivo, de mudança, de liberdade e de espontaneidade. Exatamente o que fazem as utopias, conforme Bentivoglio (2020), as utopias revelam “sociedades extáticas e perfeitas que não requerem aperfeiçoamento [...] Nas utopias a resolução está acabada e se dá no futuro. Lá não existe mais o desejo de mudança” (pág 396). O que coloca todos os habitantes da utopia e tudo o que acontece nela em um ciclo de repetição contínua e permanente em busca de automanutenção da própria perfeição. O que há de utópico na utopia?

A constância da repetição, a impotência diante do definitivo, a monotonia da simetria, e minúcia do planejamento se mostram menos atraentes no século XXI, justamente porque deixa o modelo utópico muito mais próximo da desumanização através da remoção da individualidade. De acordo, com Bauman:

Sempre que foi empreendida a execução de tais planos, a tentativa de “homogeneizar” o espaço urbano, de torná-lo “lógico”, “funcional” ou “legível” redundaram na desintegração das redes protetoras tecidas pelos laços humanos, na experiência fisicamente devastadora do abandono e da solidão combinada com a de um vazio interior, um horror a desafios que a vida pode colocar e o expediente da ignorância ante opções autônomas e responsáveis. (BAUMAN, 1999, p 53).

Em relação às tentativas de se criar esse espaço utópico de perfeição lógica e funcional, Bentivoglio, indo na mesma direção, recorda que:

o que poderia ser um projeto otimista de futuro nos séculos XVI ou XVII, construído a partir de experiências vividas naquele tempo, dificilmente iria coincidir ou expressar as expectativas existentes em séculos posteriores ainda que, por conta da tradição ou de experiências compartilhadas ou mantidas, pudessem preservar alguns de seus traços. (BENTIVOGLIO, 2020, 395).

2.4 Distopia pós-moderna – a quebra das metanarrativas

No seu artigo *Questionando a Ciência*³, Etienne Klein (2007) pergunta: “quando se trata de dizer qual futuro queremos construir juntos, é realmente obrigatório conhecer muito de ciência antes de se dar o direito de tomar a palavra?” (KLEIN, 2007). O questionamento é impensável no período que compreende a modernidade e a ascensão das suas ciências, mas na pós-modernidade a história é outra.

³ O artigo está presente na coletânea *Ensaio Sobre o Medo*, organizado por Adauto Novaes, mas aqui acessada em sua versão adaptada à *web*, portanto sem número de páginas explícito. O artigo citado foi acessado pelo endereço artepensamento.ims.com.br/item/questionando-a-ciencia/.

O final do século XIX e o começo do XX foi um período de transição em que a modernidade começou a se transformar, onde uma nova “fase” moderna, começava a dar indícios do seu surgimento. É o que prepara o terreno para, a partir da metade do século, no período posterior à Segunda Guerra, originar as chamadas modernidade líquida, hipermodernidade ou pós-modernidade, de acordo com Bauman, Lipovetsky ou Lyotard, respectivamente. Tais teorias são perspectivas diferentes, com suas peculiaridades e enfoques específicos, mas que, de alguma forma, convergem e falam sobre esse mesmo assunto: a mudança de paradigmas, a ruptura com a epistemologia e o jeito de pensar do homem a partir dessa virada de chave na modernidade, chegando a ultrapassá-la no tempo.

Estas teorias concordam que esse período – corrente até então – vem de um embate com os grandes pensamentos modernos que pautaram e se estabeleceram no século XIX, e depois dos acontecimentos do XX, toma para si todos os novos medos que ele inventa, afetando as relações humanas, sociais e mesmo sua psique, como indivíduo e como coletivo.

Para Bauman, por exemplo, a modernidade está em um momento de liquidez, onde as características sólidas – industrialização e urbanização, racionalidade, burocracia, formação dos Estados-nações e de novas estruturas sociais – deram origem a um lugar inconstante e cheio de incertezas, deixando mais fluidos a cultura, a economia, as relações entre povos, as identidades etc. Habermas acredita, no entanto, que a sensação de frustração com a modernidade se dá porque ela, ainda hoje, está em fase de implantação, que o projeto moderno iniciado no iluminismo não se firmou plenamente e segue no processo, e, assim, o que vivemos é apenas uma fase da modernidade, um momento de modernidade incompleta que ainda busca se estabelecer e organizar em suas demandas que seguem pendentes.

Por outro lado, Lipovetsky diz que, na verdade, vivemos o exagero de tudo que a modernidade apresentou ao mundo, como globalização, produção e consumo em larga escala, individualidade, tecnologia, velocidade e, desse modo, tratamos, portanto, de uma hipermodernidade, um alargamento do moderno e seus conceitos mais característicos. Para Lyotard, já superamos o projeto moderno, e que o desencanto presente hoje com tudo o que a modernidade entregou comparado ao que prometeu, já foi suficiente para acabar com o desejo de ser moderno, e entramos, a partir disso, num período de pós-modernidade, que se caracteriza também por canalizar todas essas desilusões e tende a enxergar o futuro como um espaço fechado, já determinado e quase sempre negativo. E, desse modo, com o futuro já desenhado e projetado à frente, o presente se fecha em suas desilusões, amarguras e angústias.

Para Bauman (2010), os medos que permeiam o mundo são difíceis de amenizar porque emanam de diversas origens e em multidireções, se espalham. Localizar o ponto

inicial desses receios é tarefa árdua porque não se consegue enxergá-los, apenas senti-los. E, de acordo com o autor, eles são sentidos o tempo inteiro, suas manifestações estão sempre presentes. Os medos vêm de todos os lugares e atravessam todo e qualquer obstáculo. O medo de não ser útil ao capitalismo convive, ao mesmo tempo, com o medo de uma suposta ameaça comunista e, ao mesmo tempo, com o receio de uma remontada de caráter fascista, assim como os anseios de catástrofes ambientais, guerra nuclear, guerra biológica, tensões diplomáticas, crises climáticas, questão do lixo, imperialismo cultural, os efeitos nocivos das *fake news*, o avanço das inteligências artificiais, a vigilância física e das redes, as novas doenças...

Tudo isso ajuda a criar esse clima de distopia presente e medo constante. E todos esses temas/assuntos/pautas são narrativas no ambiente pós-moderno e todos têm seu espaço no imaginário coletivo. É nesse mundo, permeado por esses novos anseios e, em certa medida, anseios e epistemes pré-modernos nascidos do confronto com a modernidade, que se vive o pós-moderno. Em que se pode – devido à grande quantidade de material para isso, criticar o que se tem, o que não se tem e o que se poderia ter, porque todas as opções são terrivelmente assustadoras, cada uma à sua maneira, em maior ou menor grau. E é esse traço que encerra o futuro e paralisa o presente, que se oferece, como realidade, pronto ou quase pronto para a fantasia distópica.

De acordo com Etienne Klein (2007) ainda no seu *Questionando a Ciência*, presente na coletânea *Ensaio Sobre o Medo*, entendemos que no momento dessa modernidade,

o futuro inquieta: somos assaltados por todos os tipos de temores concernentes ao futuro. Melhor, provamos de um remorso antecipado com relação ao que poderia acontecer. Sentimos, com efeito, que nosso domínio das coisas está ao mesmo tempo desmesurado e incompleto: suficiente para que tenhamos consciência de fazer a história, mas insuficiente para que saibamos qual história estamos efetivamente fazendo. (KLEIN, 2007)

São as ansiedades da qual fala Bauman (1999), um aspecto muito característico do tempo, à qual o pensamento distópico não tem dificuldades em captar e transformar tudo isso em mais material que tenta dar sentido a esses receios, mas também não deixa de incentivá-los ainda mais, alimentando sempre os questionamentos e as ansiedade sociais. Depois de todas as decepções com experiências autocráticas, com o capitalismo desumano, com a alternativa socialista ou comunista e todos os efeitos colaterais da ciência, depois de todo o horror das maiores guerras do século XX, onde “a humanidade se deparou com o potencial destrutivo da tecnologia, fruto da utilização da ciência para fins militares” (FERREIRA, 2015, pág 73). Essas experiências serviram para criar os sentimentos igualmente contraditórios em

relação à ciência. Como ela pode ajudar e remediar as dores muito mais rápido que outrora e, na mesma medida e talvez até mais, como ela pode também destruir e causar dor muito mais rápido e com muito mais potência.

Perdeu-se, invariavelmente, boa parte da crença na esperança moderna. Sobretudo a oferecida pelo discurso científico. Conforme diz Klein (2007), o moderno afirmou com suas exclamações que as ciências e suas aplicações,

iriam nos salvar das tiranias da matéria bruta [...]. O acúmulo de conhecimentos científicos só pode aumentar o número de realizações técnicas e industriais, que só poderão resultar numa melhora geral da condição humana, até mesmo na felicidade em pessoa. Essa doutrina acabou por se transformar num tipo de catecismo, com seus padres e teóricos (de Descartes a Auguste Comte). Trazida por ela, a ideia laica de progresso veio suplantar a ideia religiosa da Salvação e fazer do futuro o refúgio da esperança. (KLEIN 2007).

Mas, como já foi discutido aqui, este trato além de não cumprido, fizeram as aplicações práticas despóticas da ciência descambar para o lado oposto de bem à humanidade e contribuiu para a piora da condição humana em termos políticos e sociais das mais diversas maneiras.

Essa nova ruptura, tirou do conhecimento científico, segundo Lyotard (2021), o poder que detinha. Esvaziou da ciência a crença de que ela era a última palavra, de que era ela quem balizava o possível e o impossível, o certo e o errado, o crível e o inacreditável. E simplesmente a rebaixou a uma narrativa ou discurso como qualquer outro existente no mundo.

É o que o autor chama de quebra das metanarrativas, o principal ponto, pra ele, da pós-modernidade. É o que marca a falta de fé no futuro, a descrença no avanço moral do mundo e nos discursos que o regem. É o ruir do otimismo moderno.

Uma metanarrativa ou metarrelato, para Lyotard (2021), é algo que está além da narrativa e do relato, apesar de não deixar de ser nem um e nem outro. É uma espécie de narrativa maior e anterior, que se estende por cima de outras “pequenas verdades”, é uma narrativa que tem forte influência proveniente da ideia de direito natural das coisas, algo que está além do físico e principalmente do humano. Direito natural, vontade divina ou superior, legitimação histórica, ordem do mundo. É uma narrativa inquestionável, que rege o mundo com seu poder de autoridade e também é usada para explicar os fenômenos desse mesmo mundo, seja um pensamento, suas tradições ou suas práticas.

Por exemplo, o direito de um faraó ou um rei de governar, tem muito a ver com a missão divina desse monarca em comandar um povo, e essa justificativa está para além do

físico, está para além de qualquer outra narrativa ou relato humano, porque se legitima a partir do desejo divino. É uma verdade, uma norma a partir da qual toda aquela sociedade se ergue, se organiza e se volta para. É o metanarrativo. Essa missão divina também ajuda a dispor e organizar outras “subdisposições” provenientes, como, por exemplo, as leis da sociedade e o poder das figuras da nobreza, as artes daquele povo em prol da vida e morte do faraó, a arquitetura característica, a organização militar, etc.

Quando se explica por que isso ou aquilo se dá de certa maneira e não de outra, se tem um relato, uma narrativa, uma história. A linguagem permite que se criem justificativas para responder tal questão de várias maneiras possíveis, com novas narrativas, novas explicações objetivas, relatos científicos. A metanarrativa/metarrelato se sobressai a estas narrativas da ordem do humano.

Por que, por exemplo, roubar é errado? Porque isso é crime, porque é injusto com a vítima, porque é mau, porque a vítima pode estar armada e reagir, porque é um desvio de caráter, porque se pode ir preso, enfim. Todos esses rápidos porquês são histórias/relatos/narrativas sobre o motivo de ser considerado errado o ato de roubar, e todas são da ordem do humano, do físico, da relação entre o ato e a consequência. A metanarrativa estaria para além dessas explicações, ela se aproxima um pouco mais do que é sublime. Algo que está além ou acima do ser humano, e da sua vontade e controle. Roubar é errado porque Deus pode castigar, por exemplo, porque o universo vai voltar aquele mal ao assaltante em forma de karma, ou porque isso vai marcar sua alma e ele vai responder por isso em outras vidas.

E é justamente a esse tipo de narrativa que o pós-moderno é incrédulo.

De acordo com o dicionário⁴ alguém incrédulo pode ser entendido como alguém descrente; quem não acredita facilmente na verdade das coisas ou pessoas, e tem como sinônimo o cético. O que não quer dizer que a pós-modernidade abra mão dos metarrelatos, abdique totalmente deles ou não lhes dê importância. Não, a pós-modernidade os aceita e conta com sua existência e que permaneçam existindo, mas o pós-moderno os vê muito mais voltados para o explicável – de algum modo que seja – do que para o “meta”.

As explicações que passeiam por campos fora dos limites do que é compreensível ou tangível pelo humano, da racionalidade humana, que exteriorizam o domínio das práticas sociais tendem a ser colocadas em segundo plano. Fazendo com que as tais metanarrativas, e conseqüentemente a metafísica e tudo alocado sob sua alçada, sejam vistas com um olhar

⁴ Dicionário online Dicio.

cético pela grande maioria das pessoas e, em consequência, pelo senso comum criado a partir daí. Contudo, ceticismo não é negação.

Os metarrelatos existem, as grandes narrativas existem, as formas modernas e pré-modernas de construção do conhecimento continuam existindo, o pós-moderno apenas as enxerga com a incredulidade que o distancia dos horrores aos quais a ciência e o moderno podem causar, se distancia da fé nesses discursos, fazendo com que fora dos núcleos aos quais essas metanarrativas se fazem presentes, elas, geralmente, não tenham tanta força assim.

A ciência iluminista, nos séculos anteriores ao XX, incontestavelmente moderna, de certa forma, já funcionava como uma espécie de preâmbulo a essa quebra de metanarrativas, que seria descrita como pós-moderna. Com o desejo de criar uma razão universal científica para explicar tudo que existe e tudo que acontece, a ciência iluminista, confrontando e substituindo o discurso religioso, a ideia de vontades da natureza, de um deus, do universo, enfim, funciona exatamente como essa quebra das metanarrativas vigentes, mas por outro lado também se apresenta como uma metanarrativa de pretensão ampla e geral, tirando da religião o foco da crença e o colocando na razão científica, buscando substituir todos os outros discursos, sendo preponderante sobre todas os relatos do mundo. E de frente a isso, a pós-modernidade também olha com ceticismo e após o século XX passa a contestar, colocando o indivíduo no meio de um conflito de crença e descrença, de ser e não ser, de acordo e desacordo de inúmeros relatos meta ou não.

Nesse sentido, Klein (2007) provoca:

Esse universal que a ciência exhibe é completo? Ele permite pensar melhor o sentido da vida, o amor, a liberdade, a justiça? Isso não é óbvio. Ora, compreendam bem, explica-se aos cientistas, que essas questões são as que nos importam mais (muito mais, em todo caso, do que a ladainha das grandes leis da física ou da genética), uma vez que é em torno delas que construímos nossos valores. Pois então, se sua ciência não nos ajuda a esclarecer nossa humanidade, se ela é incapaz de fornecer-nos as referências das quais temos necessidade, se ela descobre a verdade, mas não pode encontrar-lhe um sentido, não fiquem surpresos se não entrarmos em comunhão com sua comunidade (KLEIN, 2007).

É o que Lyotard caracteriza como a ciência jogando “seu próprio jogo” (pág 101), a partir dos métodos científicos criados e aperfeiçoados pelos séculos das Luzes, sem poder interferir realmente em outros “jogos” ou sistemas de linguagens para legitimá-los ou não. Do mesmo modo, perdeu ou não alcançou o poder de legitimar a si mesmo como verdade, sobretudo nas estruturas de linguagem prescritivas – as quais Lyotard aproxima do uso prático. Por exemplo, as diferenças entre a língua falada e a língua escrita.

A gramática e a ciência linguística formal e estruturante das línguas conseguem descrever regras e dizer o que é certo e o que é errado em uma sentença gramatical limitando o que se permite fazer com as palavras do idioma e oferecendo limitado número de relações entre elas, mas a linguagem corriqueira e cotidiana das pessoas – falo a partir do Brasil – não liga muito para o que dita a gramática e o que não se pode fazer quanto às utilizações do idioma na comunicação prática. A isto, o que o rege é o próprio contexto de comunicação prática cotidiana, que pertence a todos os falantes da língua que, todos os dias, falam e se expressam utilizando-se do idioma em todas as suas variações, dialetos e idioletos.

Afinal quem veio primeiro, a ciência linguística ou a própria língua? É a ciência jogando seu próprio jogo, distante do saber prático e popular. A isso, o sujeito pós-moderno se coloca, pois,

o público, ainda que se saiba profano, não hesita em reivindicar outros papéis além do de ouvinte. Ele aspira a ser tanto controlador das decisões quanto legislador, já que compreendeu bem que seus julgamentos, na falta de serem racionais ou esclarecidos, são, em geral, razoáveis. (KLEIN, 2007)

Isso tem a ver com a imagem que a ciência criou de si mesma e dos cientistas na modernidade, acentuando essa distância entre ciência e as questões do cotidiano, sobretudo seu diálogo. Distância que é inerente, devido ao método científico que exige que o cientista esteja despido de paixões e analise seu objeto científico sob a ótica da lógica racional, de acordo com a tradição iluminista. Quanto a isso, o autor prossegue:

Em geral, o discurso dos cientistas é entravado. É como se vivessem perturbados com uma ideia que os obstrui, que nos faz pensar que um “verdadeiro” cientista, puro e rigoroso, não se interessa pelo que está na periferia de seu saber [...] De fato, os cientistas têm sempre a tendência de tratar como inimigos os que querem fazê-los sair de sua “sonolência de especialistas”. (KLEIN, 2007).

Mas, voltando à questão anterior, “simplificando ao extremo, considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos” (LYOTARD, 2021, pág 18). Incredulidade aqui, novamente, não é abandono total, não é renúncia ou – espera-se que não, ao menos em relação ao trabalho científico – um combate contra. Mas o poder de autoridade do saber se perdeu com a frustração em relação à modernidade e a crise das ciências, com a bandeira iluminista e a não concretização dos seus projetos modernos propostos, ou, pelo menos, não como se propunham. “Pode-se ver neste declínio dos relatos um efeito de desenvolvimento das técnicas e das tecnologias a partir da Segunda Guerra Mundial, que deslocou a ênfase sobre os meios da ação de preferência à ênfase sobre os seus fins” (LYOTARD, 2021, pág. 97).

Tem-se o pós-moderno quando não se usa nenhum dos grandes relatos científicos para ancorar o conhecimento ou a construção do conhecimento. Lyotard (2021) nos oferece alguns exemplos desses grandes sistemas filosóficos utilizados pela ciência para encontrar legitimidade na sua difusão do saber: a dialética do espírito; a hermenêutica do sentido; a emancipação do sujeito racional ou trabalhador; e o desenvolvimento da riqueza. O pós-moderno é a falta de fé em qualquer um desses sistemas filosóficos. É o esvaziamento do poder de autoridade desses sistemas para legitimar qualquer tipo de conhecimento. O rompimento com a necessidade das grandes verdades filosóficas e científicas pautando o saber.

Na pós-modernidade, a ciência, de modo geral, virou apenas mais um discurso dentre todos os outros. Perdeu seu caráter *meta* que tanto lutou para conquistar nos séculos modernos e passou a estar sujeita aos questionamentos de legitimidade, poder e autoridade em relação à estruturação do saber. Agora, já não tem mais posse do seu posto incontestado, de máximo discurso, uniforme e universal. Agora, a ciência também é passível de ser assumida como “nada mais que uma narração, um mito, uma construção social tão válida quanto qualquer outra” (SOKOL & BRICMONT, 1998, p.1. in FERREIRA, 2021).

Ter quebrado essa crença no discurso mais plausível, racionalista e logicamente organizado, até então, abriu precedentes para que se rompesse com a crença em todo e qualquer forma de discurso. Todas as grandes verdades inquestionáveis deixaram de ser, e as formas pré-modernas de organização do pensamento, aquelas de caráter mais opinativo, especulativo e de maior apelo empírico, reivindicaram um bom espaço, ao qual conseguiram de fato conquistar frente às metanarrativas.

“Para o indivíduo pós-moderno, todo conhecimento é por si mesmo válido, sem que deva ser feita qualquer distinção valorativa entre eles. Os saberes universais são substituídos aqui pelos singulares, sem que seja possível uma apreensão totalizante da realidade” (FERREIRA, 2015, pág. 75). A prova, a comprovação, a explicação detalhada perdeu sua autoridade e necessidade de estar presente, deixou de ser o selo que assegura a verdade e o posto de mais importante na disseminação do saber verdadeiro. Os discursos máximos e cristalizados, então, enfraqueceram, trincaram, se fragmentaram e se refizeram de várias formas, principalmente, sob o exercício do poder simbólico daqueles que tinham e têm o domínio da difusão de tais discursos. “O declínio das metanarrativas e a dificuldade de definir o que é uma boa sociedade expressam a crise e a retração da imaginação utópica ante a expansão da imaginação distópica, que ganhou maior espaço nas artes e na ficção” (BENTIVOGLIO, 2020, pág 398).

As ciências, desde o Renascimento, se puseram a desencantar o mundo ao mesmo tempo em que o desmistificava, investindo sua racionalidade, lógica, conhecimento e tecnologia nas explicações sobre o funcionamento das coisas do mundo. Mas isso teve como consequência também a persistência de uma oposição a formas pré-modernas de organização do pensamento, mantendo essas ideias firmes e bem vivas nos imaginários coletivos sociais (BENTIVOGLIO, 2020), que são justamente esses modos de fantasiar a realidade, como se fazia antes desse período de desenvolvimento das grandes ciências.

Há, com isso, constantemente um reencantamento do mundo e com o mundo, atravessado principalmente pelas religiões que, invariavelmente, seguem afirmando seu pessimismo no presente e otimismo em um pós-futuro e continuam ganhando força e adeptos fiéis; mas também na arte, sobretudo a arte comercial *pop*, que fabrica fantasias e imaginários o tempo inteiro na TV, nas literaturas, nos quadrinhos e, claro, no cinema. A oposição desses conceitos modernos e pré-modernos, nesse caso, cria contrapartes não necessariamente opostas, mas complementares, e essa contradição pode ser vista como uma marca desse tempo de modernidade contemporânea.

Do mesmo modo que a modernidade rompe com seu momento anterior e suas características, as formas pré-modernas, a pós-modernidade ao se confrontar com o moderno, as resgata. Se antes o tempo era fechado pelo querer de Deus, a modernidade abriu o tempo e colocou o homem como ser ativo na construção da história. Agora, a pós-modernidade voltou a fechar o futuro. Não esvaziou por completo o potencial moderno de se inserir na história e criar o próprio destino, mas as decepções com o presente novamente o fecharam. Não pela vontade divina, mas sim porque se sente que é tarde demais para se tomar qualquer atitude para melhorar. Os caminhos do mundo já estão decididos ou controlados por poderosos em elites que o comandam a partir de um lugar que ninguém sabe onde fica (BAUMAN, 1999), um deslugar que os blindam de qualquer consequência.

O capitalismo segue crescendo a seu modo, discursos de ódio seguem sendo atualizados e disseminados, nações seguem se envolvendo em guerra, a comunicação instantânea cria ansiedades com suas notícias incompletas a sua pós-verdade o tempo inteiro com seu *hard news*. Isso também favorece a sensação de presente alargado e passado e futuro fechados. “O pós-modernismo [...] nos leva a desconsiderar quaisquer ideais a serem realizados no futuro, encerrando-nos compulsoriamente no imediatismo do presente, no consumo do efêmero e, quando muito, em lutas políticas atomizadas” (FERREIRA, 2015, pág 78).

Entendido e percorrido os caminhos histórico, social, artístico e passional que levaram ao surgimento da distopia, passaremos, no capítulo seguinte à discussão sobre o silêncio e seus aspectos, em termos linguísticos, políticos, sociais e cinematográficos.

3 CAPÍTULO 2 – ASPECTOS DO SILÊNCIO

3.1 O silêncio religioso

“Olhou para o mar que se perdia no horizonte e verificou o quanto estava só agora. Só podia ver os prismas na água profunda e a linha estendendo-se à frente do barco e a estranha ondulação calma do mar [...]. Na verdade, no mar alto, nunca se está completamente só”.
(Ernest Hemingway – *O Velho e o Mar*).

Quando eu era criança e lia os paradidáticos de poesia no colégio, me questionava por qual razão usava-se uma página inteira para um poema tão pequeno. Deixava-se uma folha inteira em branco e o próximo poema só viria na folha seguinte. E na transição de capítulos, às vezes, havia ainda mais páginas mortas.

Hoje, entendo que a poesia tem a necessidade de estar envolta de “silêncio”, precisa se cercar de espaços vazios e respiros para que seus efeitos, suas significações e suas potências estejam, mais ou menos, engatilhadas, aptas a chegar ao leitor e encaminhá-lo pela sua gama de significados e interpretações, como devem ser. Com tempo, com contemplação e com o peso dos múltiplos significados de cada palavra e da construção de suas relações.

O texto de abertura deste capítulo, de Ernest Hemingway, o clássico *O Velho e o Mar* não é uma poesia, apesar de sua prosa se aproximar bastante da linguagem poética e aprofundar rumo a sentidos e reflexões complexas através de uma grande simplicidade na escrita – o que o filme de 1958, do diretor John Sturges, não conseguiu adaptar muito bem e muito menos pôde transmitir de modo realmente eficaz essa sensação do silêncio solitário do mar, que Hemingway ambienta no texto original. É a sensação das falas, abafadas pelo vento, que se perdiam na imensidão do oceano e também na própria cabeça do velho pescador, protagonista da história.

O que é uma pena, porque, com exceção do cinema sonoro, segundo Béla Balázs (2012)⁵ “nenhuma outra arte pode reproduzir o silêncio, nem a pintura, nem a escultura, nem a literatura, nem mesmo o filme mudo poderiam fazê-lo”⁶ (pág 205). O cinema é o único que pode ser silencioso de fato, provocar o silêncio e representá-lo de modo facilmente compreendido ou sem que o público questione se há algum problema técnico no som, como o

⁵ 1ª edição, póstuma, lançada em 1952.

⁶ Tradução nossa.

seria no rádio, por exemplo. Mesmo em silêncio, a imagem, ferramenta artística responsável por metade da força cinematográfica, ainda significa e segue causando impacto.

Desse modo, portanto, não há exatamente silêncio nas páginas dos paradidáticos de poesia, tampouco nas páginas escritas do livro de Hemingway. Nem haveria como o autor transmitir com fidelidade tal experiência experimentada pelo pescador no mar. Contudo, ao descrever os sons do oceano, o ranger do barco, os apetrechos de pesca caindo na madeira, os pássaros, o vento e também os sons que não se ouvia ou se perdiam no azul longínquo, é possível provocar na mente de quem lê a ideia da ambiência para se compreender o cenário sonoro, apreender a sensação do silêncio e imaginá-lo.

O mar, talvez, seja um lugar primordial para entender esse silêncio – ao menos para línguas que silenciam a partir do silêncio latino, como a nossa língua portuguesa. Explico: de acordo com Eni Orlandi (2007), adentrando a etimologia de *silêncio*, conseguimos achar “*silentium*, referida a *silens*, que significa: que se cala, silencioso, que não faz ruído, que está em repouso, sombra, etc”. (pág 33). Assim, *sileo* e *taceo*, significando calar/calar-se ou silenciar, eram frequentemente empregados como sinônimos. Embora,

primitivamente *sileo* não designava propriamente ‘silêncio’, mas ‘tranquilidade’, ausência de movimento ou ruído: ‘Estar em silêncio’ = ‘Estar quieto’. Empregava-se *sileo* para falar de coisas, de pessoas e, especialmente, da noite, dos ventos e do mar. *Silentium*, mar profundo. E aí deparamos com o aspecto fluido e líquido do silêncio. (ORLANDI, pág 33, 2007).

Aspecto este que, assim como o efeito do mar sobre o ser humano, de modo geral, aproveitando a metáfora de Orlandi, causa grande fascínio e, na mesma medida, provoca também grande receio. Como se pode adentrar nesse oceano sem ser engolido por ele? Quero dizer, como estudar o silêncio? Como observar/ouvir um ser/não-ser que se mostra melhor na relação com seu exato oposto? Como ouvir o silêncio se ele é, *a priori*, a ausência do que se pode ouvir? Como é que se define essa tal fluidez da qual fala Orlandi?

Ao redigir sua discussão sobre o tema, em *As Formas Do Silêncio*, Orlandi lança mão de abordagens⁷ diferentes para entender os processos e aspectos do silêncio, mas todas apoiadas na análise do discurso da escola francesa. A autora busca compreender o tema, suas formas e significações inseridas na comunicação e na cultura, sobretudo as culturas ocidentais contemporâneas, que tendem a ver – ou perceber – o silêncio como algo negativo, na maioria dos casos.

⁷Ela observa o silêncio a partir de “a) o silêncio fundador, aquele que existe nas palavras, que significa o não-dito e que dá espaço de recuo significante, produzindo as condições para significar; e b) a política do silêncio, que se subdivide em: b1) silêncio constitutivo, que nos indica que para dizer é preciso não-dizer (uma palavra apaga necessariamente as “outras” palavras); e b2) o silêncio local, que se refere à censura propriamente (àquilo que é proibido de dizer em uma certa conjuntura)” (pág 24).

Isso se dá porque normalmente a ausência que o silêncio implica, do lado de cá do globo terrestre, é normalmente vista como falta, como incompletude e isso tende a fortalecer uma ideia de vazio, uma ideia de lacuna, de ausência de atividade, sobretudo atividade humana. Isso geralmente é evitado sempre que possível, porque a falta de atividade humana significa também a falta de vida na perspectiva antropocêntrica característica do pensamento ocidental desde, pelo menos, o período renascentista.

Ao contrário do oriente, que, segundo Pires & Villa (2019):

desenvolve uma outra relação com o conceito de “nada”, em comparação ao pensamento ocidental dominante. “Nada”, bem como “silêncio”, não proclamam o “vazio”, tampouco negam uma existência ou unidade. Tais conceitos apenas se referem a algo cuja substância não está circunscrita, designando entes efêmeros, fluidos. Por conseguinte, o ser/existir para eles não se encontra centralizado na matéria ou no corpo, como o antropocentrismo faz crer. (Pág 6).

Mas isso, claro, é uma consequência direta da não centralização antropocêntrica do pensamento, com a inclusão do vazio como parte do mundo e da vida e também da percepção das suas complexidades. No oriente isso está atrelado intimamente ao desenvolvimento do pensamento filosófico-religioso, como destacam Pires & Villa (2019): “a solidificação de filosofias vinculadas ao taoísmo, por exemplo, faz com que o silêncio possa emergir como um estado positivo de plenitude, de espírito e felicidade” (pág. 6).

A esta plenitude proporcionada pelo silêncio, a ensaísta e crítica de arte Susan Sontag, no seu artigo *A Estética do Silêncio* (2015)⁸, chama de impenetrabilidade. Sobre essa ideia, o pensamento oriental e ocidental atribuem sentidos diferentes. De acordo com a autora, a plenitude do silêncio se dá ao:

experimentar todo o espaço como preenchido, de forma que as ideias não possam entrar [...]. Um indivíduo que permanece silencioso torna-se opaco ao outro; o silêncio de alguém inaugura uma série de possibilidades de interpretação desse silêncio, de imputação de discurso a ele. (SONTAG, posição 22, 2015)

Na cultura oriental, isso normalmente é visto como um adjetivo positivo, como evolução e força mental, como harmonia emocional e espiritual e conexão com o mundo. Acrescenta-se a isso – e isso às obras do japonês Hayao Miyazaki. O autor, cabeça criativa dos Studios Ghibli, valoriza bastante os planos de contemplação, onde seus personagens apenas observam a passagem do tempo na natureza, sem uma ação que realmente faça a história avançar ou que leve o personagem de um ponto A ou B. Em japonês, há um nome

⁸ 1ª edição: 1967.

para este vazio específico, é o *kanji*⁹ MA. Longe de tentar explicar o termo, linguística e filosoficamente, tampouco a construção do seu ideograma (que é a junção dos ideogramas do “sol” abaixo do ideograma de “porta”), ele designa, em resumo, um vazio com propósito, um vazio que potencializa funções e os significados do seu entorno, é a ausência que dá sentido às coisas que a atravessam. O que pode ser visto em toda filmografia de Miyazaki. Não são exatamente planos de transição, mas sim de ausência de movimento narrativo, para que tanto o personagem possa organizar os pensamentos e sentimentos sobre a situação vivida e se deixe sob o tempo, quanto o espectador também possa respirar e contemplar esse encontro do personagem com ele mesmo.

Ainda anteriormente, também na filmografia japonesa, Yasujiro Ozu, considerado o mais oriental dos diretores orientais, também se utilizava dessa ideia de vazio, tão forte e integrada na sua cultura. São cenas silenciosas, de contemplação do corriqueiro, de observação natural do cotidiano: a fumaça de um bule, as sombras da janela no chão, um chinelo, o corredor de uma casa, seus móveis. É a inclusão do vazio como parte do todo, não necessariamente buscando o efeito do abandono, mas simplesmente da inclusão desse vazio como parte do filme e da vida.

Já no ocidente, ao contrário, tradicionalmente um indivíduo nublado pelo silêncio sugere muito mais dúvidas do que respostas, favorece a incompreensão, se perde em não-significados. Daí, sua impenetrabilidade passa a ser negativa, em questão de juízo de valor.

O ponto temático de convergência, a concepção de silêncio que se aproxima em usos significados é o de silêncio religioso. “Na ordem do discurso religioso, Deus é o lugar da onipotência do silêncio. E o homem precisa desse lugar, desse silêncio, para colocar uma fala específica: a de sua espiritualidade” (ORLANDI, pág 28, 2007). Este silêncio é associado à contemplação espiritual, à busca pela transcendência e iluminação e é também a tentativa de se aproximar de Deus de algum modo. Diversas culturas tradicionais tomam este silêncio como essencial ao sacralizá-lo, assumindo a impenetrabilidade da plenitude como algo a ser buscado.

Os místicos, os cristãos, os neoplatônicos, os persas, os hindus, os árabes, os judeus na Idade Média fizeram largo uso do silêncio como de encontrar Deus. Os místicos católicos da contrarreforma e os Quietistas do século XII apreciavam bastante o silêncio e faziam da prática da presença de Deus no silêncio o centro de sua religião.(ORLANDI, 2007, pág 62).

Em diversas religiões e culturas ao longo da história, cultos, costumes e rituais destinavam e destinam ainda momentos de silêncio para conectar o íntimo interior de cada um

⁹ Sistema de escrita da língua japonesa, baseado em um sistema chinês, formado por ideogramas.

com o sagrado superior. O silêncio é absolutamente necessário para se voltar a si e se blindar de interferências externas que possam enfraquecer essa ligação com o sagrado e o processo individual de assepsia do espírito.

Tal silêncio, associado à busca religiosa, segue presente na cultura ocidental contemporânea, mas já foi bem mais forte do que é atualmente, conforme contextualizam Pires & Villa (2019). “Podemos registrar a importância de seu atributo divino no ocidente, o qual se manteve em vigor até aproximadamente o século XIII – época dos últimos grandes místicos cristãos” (pág 4). Com o enfraquecimento da metanarrativa religiosa no ocidente cada vez mais cientificizado, o silêncio religioso também foi perdendo parte de seu prestígio e foi contaminado com a carga pessimista do silêncio, passando à concepção negativa.

Mas isso também diz respeito a como o próprio pensamento religioso trata o silêncio, de acordo com os autores, visto que:

Isso pode ser derivado do olhar adotado por diversas religiões, em que muito é falado acerca de um silêncio primordial, o qual antecede a criação divina do ser humano. Ao silêncio, nesse caso, é inerente à noção de desconhecido, de obscuridade, bem como a ideia de que a morte (a não existência) é silenciosa, e a vida é ruidosa. Se o homem teme a morte, ele evita o silêncio a fim de nutrir a sua fantasia de vida eterna. Onde quer que esteja ele se cerca de ruídos para sentir-se seguro, receoso da solidão e do vazio (PIRES & VILLA, pág 4, 2019).

O silêncio, nesse caso, é então uma forma de comunicação significativa repleta de simbolismos e nuances que perpassam as barreiras linguísticas e culturais, trazendo à tona um aspecto quase primitivo da essência humana, em sua longa busca por significados e transcendência. No entanto, daí, a plenitude que se perseguia religiosamente, até a década de 1940, mais ou menos, foi atribuído ao silêncio um caráter bastante pessimista e limitante. Além do que, segundo Orlandi, essa longuíssima história sobre o silêncio de ares místicos contribuiu, ainda, “para uma tradição em que não se reflete sobre o silêncio em sua materialidade significativa”.(pág 63). Justificando a falta de reconhecimento da importância do silêncio como um elemento significativo por si só, que seja dotado de valor, de significado e de potência.

3.2. O silêncio como discurso

Sobre a inconveniência do silêncio no pensamento ocidental, Orlandi (2017) diz: “para nosso contexto histórico-social, um homem em silêncio é um homem sem sentido”, atestando como negativas a maior parte das percepções de silêncio do lado de cá do Greenwich.

Terezani (2014) associa essas leituras do silêncio a um prenúncio de más notícias, sugerindo que ele favorece “a sensação de que algo está errado, ou como prenúncio do porvir de coisas ruins” (pág 21). O silêncio é visto como ausência, como falta, e isso causa desconforto porque essa incompletude que ele inspira o aproxima do não ser, da não existência e, assim, é entendido como uma metáfora da própria morte (TEREZANI, 2014) ou também “de outros sentimentos, como suspense, medo e incômodo” (pág 24). O que ajuda a explicar o mau agouro cultural atribuído a ele, dotando-o da negatividade de uma carga histórica e cultural de significados e associações, relativamente superficiais.

Assim, difunde-se uma certa aversão ao silêncio e por tudo isso, tenta-se afastá-lo, aproximando e preenchendo tudo que está em silêncio, com o seu oposto, a linguagem, empregada de modo excessivo. Orlandi (2007), chama esse fenômeno de “ideologia da comunicação” (pág. 35). É este ímpeto que impulsiona o dizer e busca apagar, sempre que possível, o silêncio. O que, para a autora, é uma construção ideológica. A partir disso, ela levanta a questão da(s) linguagem(ens) como excesso(s). Ela diz:

Então, o homem abre mão do risco da significação, da sua ameaça e se preenche: fala. Atulha o espaço de sons e cria a ideia de silêncio como vazio, como falta. Ao negar sua relação fundamental com o silêncio, ele apaga uma das *mediações* que são básicas. (ORLANDI, pág 34, 2007).

Em seu primeiro capítulo, o *Silêncio e Sentido*, Orlandi começa com a tentativa humana de vencer o silêncio incômodo, mas, ao mesmo tempo, reconhecendo no silêncio um poço de significados, uma imensa variedade de sentidos. “Quando o homem, em sua história, percebeu o silêncio como significação, criou a linguagem para retê-lo” (ORLANDI, pág 27, 2007), o que já expõe o silêncio para além da carga negativa, para além da ausência de ruídos, e, sim, dotado de significação. Temos ainda, aqui, o silêncio como mais antigo que a linguagem, mas ambos como interdependentes da sua relação para a construção de significados, sendo um transpassado pelo outro nos processos de projeção e atribuição de sentido.

As linguagens, assim, criadas artificialmente para domar os limites do silêncio, precisam do que Orlandi chama de “respiração da significação”. Já que as diversas palavras orais, escritas ou, de qualquer forma, amontoadas, se confundiriam entre si e transformariam-se em uma gigantesca única palavra, sem as pausas para separá-las ou mesmo sem seus próprios significados convencionados. É com o silêncio que se dá o início e o fim do que se quer dizer, é com ele que se baliza os sentidos da comunicação e da transmissão de ideias, seja ela feita entre indivíduos, entre massas ou qualquer outro arranjo comunicacional entre estes agentes interlocutores.

O silêncio é o que separa os significados e constrói, a partir disso, suas relações semânticas, é o que proporciona a inteligibilidade dos discursos, quaisquer que sejam, visto que “o ato de falar é o de separar, distinguir e, paradoxalmente, vislumbrar o silêncio e evitá-lo” (ORLANDI, pág 27, 2007), reconhecendo no silêncio um lugar de absolutamente necessário para a empreitada da linguagem e seu funcionamento. Falar/silenciar, então, estão intimamente atrelados, e o silêncio é, pois, “um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido se faça sentido” (ORLANDI, pág 13, 2007). É do silêncio que vem a linguagem e para ele que ela volta, esse processo é o que possibilita a comunicação e a compreensão da transmissão de ideias.

Silêncio e linguagem precisam se manter equilibrados em suas “funções”, caso contrário, o excesso de silêncio elevaria os caminhos de significação à enésima potência, criando inúmeras, talvez, infinitas possibilidades em multidireções do significar, limitando-a apenas pela própria imaginação do interlocutor de tal silêncio; bem como o excesso de linguagem, sem pausas, seria um grande amontoado de palavras que terminariam por virar um único e incompreensível termo, com a soma de seus significados tornando-se um grande caos sentidos em conflito.

Contudo, de acordo com Terezani (2014), Orlandi (2007) e Sontag (2015), parece bem mais fácil dominar o silêncio evitando sua presença e seu excesso do que aprendendo a utilizá-lo pontualmente para potencializar a comunicação, ao mesmo tempo em que se diminui, com efeito, as múltiplas possibilidades de significados que ele inspira.

O silenciar, de acordo com Orlandi, “disciplina o significar, pois já é um projeto de sedentarização do sentido. A linguagem estabiliza o movimento dos sentidos. No silêncio, ao contrário, sentido e sujeito se movem largamente” (pág 27). Essa relação linguagem-silêncio beira o paradoxo, minimizado apenas com a utilização parcimoniosa das duas partes, sendo, desse modo, então, uma relação também complementar. O silêncio, em sua potência, se torna o que a autora chama de “silêncio fundador”. Não como primordial, mas como fundante ou criador de sentido. Nas palavras da autora:

“quando dizemos fundador estamos afirmando esse seu caráter necessário e próprio. Fundador não significa aqui ‘originário’, nem o lugar do sentido absoluto. Nem tampouco que haveria, no silêncio, um sentido independente, autossuficiente, preexistente. Significa que o silêncio é garantia do movimento de sentidos. Sempre se diz a partir do silêncio” (ORLANDI, pág 23, 2007).

É do silêncio que vem a linguagem e é para lá que ela se volta para amarrar e assegurar seu sentido. Assim como o pescador de Hemingway que encontra no *silentium*, na

profundidade do silêncio marinho, o maior peixe que já viu, figurando-se no maior desafio da sua vida, e com muito esforço o traz à superfície, vencendo-o, expande, a partir dessa experiência, os significados da sua própria existência e do seu próprio ato de pescar, para depois contemplar o feito na silenciosa solidão do mar e de sua casa. Do silêncio ao sentido e de volta ao silêncio, mas este último, já tornado em silêncio significativo, situando-se em algum lugar de uma teia de multi-relações entre diversas partes ativas que lançam mão da linguagem para se compreender, afinal o significado se faz por meio das relações do sujeitos e dos sentidos, que se constroem de maneira mútua e ao mesmo tempo (ORLANDI, 2007).

Assim, para Orlandi, o silêncio, a despeito da sua definição genérica, como ausência de ruído, oposta à linguagem e ao discurso, é também discurso. Contém significados que podem formar novos significados, o que é imprescindível à(s) linguagem(ens) e à comunicação.

Sobre essa dependente disposição entre o ser/não-ser que é o silêncio e a linguagem, Susan Sontag (2015) parece concordar:

O “silêncio” nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir “em cima” sem “embaixo” ou “esquerda” sem “direita”, é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio. Este não apenas existe em um mundo pleno de discurso e outros sons, como ainda tem em sua identidade um espaço de tempo que é perfurado pelo som (SONTAG, posição 16, 2015).

A relação de complementaridade entre silêncio e o inverso da sua definição é também basilar. E é através dessa dinâmica relacional, quando o silêncio transpassa ou é transpassado pelo som, que se pode perceber sua manifestação. Mas pra isso, nesse caso, não se pode desprender a ideia primordial do silêncio como oposto ao que é sonoro, nem, por sua vez, o sonoro como onda mecânica. Em uma de suas definições¹⁰ gramaticalmente normativas, silêncio é cessação de som ou ruído. Em sua definição mais básica é, ainda, ausência(s) sonora(s). De acordo com Pires e Villa (2019) “até a década de 1940, a percepção do silêncio como ‘presença da ausência’ de som [...] encontrava-se fortemente cristalizada no ocidente” (pág 6).

Entretanto, no começo da década de 1950, John Cage, multiartista e compositor musical, ajudou a esclarecer e desmistificar esse silêncio percebido como ausência, expandindo a perspectiva sobre o tema.

¹⁰ "Silêncio", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [online], 2008-2024, acessado em: <https://dicionario.priberam.org/sil%C3%A0Aancio>.

Cage buscou, em uma câmara sem eco construída por engenheiros da Universidade de Harvard, a absoluta inexistência de som, mas lá dentro, no entanto, constatou que duas frequências ainda persistiam em seu ouvido, ao que o engenheiro de som que o acompanhava explicou que eram ruídos referentes à circulação do seu sangue nas veias e ao funcionamento do seu sistema nervoso (PIRES & VILLA, 2019). Cage chegou, então, à conclusão de que o silêncio absoluto, a execução e constatação desse silêncio, simplesmente não era possível. Exceto se no vácuo, dado que o som é uma onda mecânica que precisa de material para se propagar. Cage disse ainda que os sons soam de modo constante, desorganizados e ao acaso (CAGE, 1961).

Mais tarde, o músico ainda comporia uma peça musical, ou músico-teatral, para mostrar sua linha de raciocínio e mostrar que o silêncio é uma convenção humana, “um mito construído por uma sociedade antropocêntrica.” (PIRES & VILLA, 2019, pág 8).

Intitulada *4'33''*, como uma referência direta ao seu tempo de duração, a peça composta para piano utilizava nenhuma nota, mas apenas os intervalos entre elas. Ou seja, era puro silêncio. Foi escrita somente com os silêncios musicais, e algumas ações de abrir e fechar a tampa das teclas do piano. Disto, o interessante é pensar que a plateia, de modo involuntário ou não, faz barulhos ou evita fazê-los, e isso é incluído na sonoridade do teatro e, portanto, da própria apresentação, mostrando que o silêncio da partitura, idealmente, é inalcançável. Além disso, o abrir e fechar das teclas do piano descritos na partitura, o próprio músico e o cronômetro utilizado para garantir a precisão dessas ações também emanam seus ruídos, cujo planejamento pode até ter sido pensado na hora da composição da peça, mas não poderia jamais ter sido descrito nela.

Alguns anos depois, Cage ainda lançaria uma outra peça tendo o silêncio como interesse artístico. Na primeira, “a única qualidade acústica atribuída ao silêncio seria a sua duração, em contraste com o som que tem como propriedade altura, intensidade, duração e timbre” (PIRES & VILLA, 2019, pág 8); na segunda o fator tempo de duração some completamente. A obra, intitulada *0'00''*, “trata-se de um ato performático de uma ação qualquer a ser realizada com máxima amplificação sonora” (PIRES & VILLA, 2019, pág 8). A ideia geral era que o “ator” a representar a peça realizasse uma atividade corriqueira e cotidiana a qual já faria normalmente, a despeito da apresentação, como ler um jornal, tomar um café, responder cartas, desenhar etc. o trunfo da ação era que isso seria feito no palco e com um microfone ampliando todos os sons da atividade, fazendo ecoar pelo teatro todos esses pequenos ruídos residuais. Era atenção máxima aos sons corriqueiros mínimos, provenientes de qualquer atividade.

O sujeito, o ator, estaria em silêncio e envolto pelo silêncio do ambiente acústico teatral, mas, com um microfone enrolado no pescoço, o som da interação com os objetos, o som da própria atividade seriam captados e amplificados no teatro. Estaria, então, o ator, de fato, em silêncio? Como? O que seria esse silêncio? O silêncio é apenas a voz humana, então? E os ruídos da atividade, da ação humana? E os da natureza? Esses eram os questionamentos levantados pela apresentação de John Cage, confrontando a própria ideia de silêncio, a ideia de silêncio absoluto e de silêncio como ausência.

As performances de Cage abriram uma nova corrente de discussão à ideia de silêncio, lançando sobre o assunto um novo olhar, um novo golpe de vista – e de escuta. A partir disso, então, o silêncio passou a ser entendido como relativo. Os sons musicais, humanos, industriais e até mesmo os pequenos ruídos quase imperceptíveis do dia a dia passaram a ser percebidos aproximando-se e distanciando-se do silêncio de acordo com o contexto aos quais estavam inseridos. O som de um mesmo ventilador em funcionamento pode ser imperceptível em uma sala cheia de gente conversando, e, ainda assim, a principal fonte de incômodo a estudantes dentro de uma biblioteca.

Foi a partir das experiências artísticas de John Cage que o silêncio deixou pra trás uma objetividade física, ou, pelo menos, ficou mais flexível em relação a isso e passou a ser visto como parte de um todo, inserido em um cenário, uma paisagem, uma situação.

Tais experiências práticas, com certeza, ajudaram bastante a desmistificar o silêncio e repensar sua definição, aumentando a percepção sobre ele, mas, ainda antes de Cage, o realizador e teórico do cinema Béla Balázs, já havia pensado a respeito.

Para ele, assim como para Orlandi, o silêncio também resguarda em si uma natureza expressiva, capaz de transmitir significados através das suas minúcias. Ao se questionar sobre como esse silêncio pode ser percebido, dentro e fora das narrativas cinematográficas, Balázs¹¹ (2021) chegou à conclusão de que não é o ouvir nada, mas sim o ouvir muito. O silêncio se dá quando se consegue captar auditivamente o que está longe do mesmo modo que se capta o que está próximo. Escutar mais e melhor, nesse sentido, é o que traz essa sensação de silêncio. Sensação. Já que não conseguimos atingir o silêncio ao pé da letra realmente, o que resta é ter a sensação cada vez mais próxima do silêncio. O silêncio que se pode experimentar, fisicamente falando, é a sensação de um silêncio.

Balázs diz, “sentimos o silêncio quando podemos ouvir o som mais distante ou o leve ruído perto de nós. O silêncio é quando o zumbido de uma mosca no vidro da janela preenche

¹¹ Lido aqui na edição de 2012, mas sua primeira edição foi em 1949.

toda a sala com som e o tic-tac de um relógio separa o tempo com sons de marretadas”¹² (pág 205). Nas narrativas cinematográficas, se bem utilizado, o silêncio é capaz de sugerir diversas emoções, antecipar ações, criar tensão e enriquecer, em diferentes frentes, a experiência audiovisual, sem ser apenas um complemento da imagem, mas tendo sua própria força expressiva. Para explorar essa profundidade do silêncio – no caso de realizadores cinematográficos conscientes, e também perceber – no caso de espectadores atentos, é preciso achar o silêncio entre os ruídos. E isso só se dá, invariavelmente, através da comparação, voluntária ou não, com um antes e depois do momento silencioso, ou a comparação da parte de dentro e de fora de um local tido como silencioso. No cinema, isso fica um pouco mais claro, quando se nota, para potencializar um ou outro, som e silêncio, a alternância entre escaladas sonoras, bem como seus declínios. Afinal,

Um espaço completamente sem som, ao contrário, nunca parece bastante concreto e real para nossa percepção; sentimos que é sem peso e insubstancial, pois o que meramente vemos é apenas uma visão. Aceitamos o espaço visto como real apenas quando ele contém sons também, pois estes lhe dão a dimensão de profundidade. (BALÁZS, pág 205, 2012).

O diretor Denis Villeneuve, em *A Chegada*¹³ (2016), um filme de ficção científica, se utiliza do silêncio dramático para aumentar a tensão da sua narrativa e ambientar uma aura de mistério que a obra, por inteiro, necessita. A alternância entre momentos de quietude e diálogos intensos é utilizada para refletir o não-saber da relação entre os personagens – principalmente a doutora especialista em linguística e sua relação com os extraterrestres – deixando para que os processos de idas e vindas do silêncio significante, tomando aqui Orlandi (2017) novamente, construam seus significados tanto entre os personagens, diegeticamente, visto que a protagonista está em busca, justamente, de encontrar esses sentidos dentro daquela comunicação; quanto para o espectador que tenta construir os significados daquela narrativa enquanto assiste.

A faixa sonora do filme destaca, pontualmente, ruídos específicos em meio à quietude, o que sugere o suspense e potencializa a tensão; em outro momento destaca apenas a voz humana em situações visualmente solitárias e espaçosas, o que favorece a presença constante dessa sensação de silêncio; além de trilha sonora, na maior parte do tempo, é grave, pesada, mas cuidadosa, criando a ambiência de mistério do filme.

¹² Tradução nossa.

¹³ Sinopse, retirada do site Adoro Cinema: “Quando seres interplanetários deixam marcas na Terra, a Dra. Louise Banks (Amy Adams), uma linguista especialista no assunto, é procurada por militares para traduzir os sinais e desvendar se os alienígenas representam uma ameaça ou não. No entanto, a resposta para todas as perguntas e mistérios pode ameaçar a vida de Louise e a existência de toda a humanidade”.

O silêncio aqui é uma ferramenta narrativa que potencializa o suspense, explora nuances emocionais e ajuda a criar e estabelecer os simbolismos do filme, valoriza o ambiente enigmático e também contemplativo, servindo coerentemente tanto para a trama diegética, representando a busca para compreender a construção linguística extraterrestre e estabilizar um canal possível para uma comunicação eficaz, quanto para o espectador que se sente cada vez mais envolvido no filme.

O silêncio para Balázs, dentro de uma narrativa cinematográfica, está afinado, em suas definições, com o silêncio para John Cage, conforme mostraram suas experiências práticas. Ambos acreditam que não é a ausência total de som, pelo contrário, é o destaque do trivial, em termos de som. O silêncio se dá quando se consegue ouvir os mínimos ruídos que passariam despercebidos ou que seriam sufocados por sons mais altos de um “primeiro plano” de escuta. Não é, portanto, apenas ouvir o silêncio, mas senti-lo, perceber o som construindo o espaço, o discurso e as nuances de ambos. Isso pensando no som de uma forma mais física, mais mecânica, mais material.

Trazendo Orlandi, aproximando sua percepção do som, é possível perceber o silêncio como uma forma complexa e multifacetada de comunicação, com aplicações que transpassam os contextos cinematográficos e comunicacionais, deixando mais claro que as abordagens para se perceber o silêncio – de Orlandi como um discurso, e de Balázs como sensação – são complementares, observando-o como um objeto de estudo. O silêncio discursivo e significativo ajuda a compreender melhor o poder de comunicação que ele guarda em si e, quando no cinema, a linguagem cinematográfica ajuda a potencializar a expressão desses significados, destacando-o em meio aos sons e valorizando ainda mais seus sentidos também por meio da sua própria linguagem.

O silêncio mostra-se, assim, com um papel ativo na comunicação e construção de sentidos, a despeito da carga negativa que lhe é imposta; ele ajuda a revelar significados, construir relações sociais e sustenta uma expressão que pode ser tão forte quanto a da palavra falada, mas, evidentemente, de modo diferente à linguagem. Como diz Orlandi (2017): “estar no sentido com palavras e estar no sentido em silêncio são modos absolutamente diferentes entre si. E isso faz parte da nossa forma de significar, de nos relacionarmos com o mundo, com as coisas e com as pessoas” (pág 24).

Assim como a linguagem e o discurso, o silêncio significativo também tem suas tonalidades e gradações. De acordo com Sontag (2015), por exemplo, o discurso – propriamente dito – pode “esclarecer, liberar, confundir, exaltar, corromper, hostilizar, gratificar, afligir, aturdir ou animar” (posição 25) e o silêncio, funcionando como discurso,

assumindo a perspectiva de Orlandi, também. A partir disso, em conformidade com esta linha de pensamento, Sontag enumera alguns modos de uso do silêncio: 1) Atestar a ausência ou a renúncia ao pensamento; 2) testemunhar a perfeição do pensamento; 3) fornecer tempo para continuar, explorar ou encerrar o pensamento; 4) deixar o pensamento aberto; 5) valorizar a seriedade e integridade do discurso.

3.3 Sontag e o silêncio na arte

Refletindo essa complexidade e variedade de usos, Sontag (2015) pensa o silêncio representado nas artes, no final da década de 1960, enxergando-o, sobretudo, como uma ferramenta de aprofundamento e ampliação das camadas de expressão artística e seus efeitos para a obra e sobre o público. E, sendo assim, também como uma ferramenta que comunica, que guarda sentidos e potencialmente discursiva.

Nas artes visuais, o silêncio é comumente representado em espaços amplos e vazios, com a ausência de cor, contrastes de sombra e luz, figuras humanas solitárias ou com expressões contemplativas. Tais elementos, se bem utilizados, transmitem uma sensação de quietude, de serenidade e é uma porta de entrada ao espectador para refletir sobre o tema retratado na obra, mas também sobre o que não está presente, mas sugerido. Os silêncios ajudam a dar respiros, equilibrar e/ou desequilibrar elementos e sobrepor e aprofundar as camadas de significados dentro da obra.

Na música, o silêncio é fundamental na composição. É usado para criar o contraste rítmico, valorizar momentos de tensão e de repouso, aumentando a harmonia e a experiência auditiva. Como visto com John Cage, as pausas entre as notas são importantes, os intervalos também ajudam a fazer a música, e ajudam a evocar emoções específicas em quem ouve. No teatro o silêncio pode ser utilizado para criar momentos de intensidade dramática. São as pausas que pesam as falas e aguardam a reação do público, as hesitações que expressam muito mais que qualquer palavra, a ausência de trilha sonora que estabelece a ambiência etc.

O cinema, ponto de convergência de todas essas artes e linguagens, incorpora-as originando a própria linguagem cinematográfica, o que possibilita a exploração do silêncio de um jeito único, potencializando seus efeitos e garantindo que ele possa ser sentido com seus significados contidos. Através da combinação de elementos visuais e sonoros, por meio das trilhas, da fala dos personagens, da atuação dos atores, da disposição do cenário, da composição do quadro, o cinema consegue explorar muitas facetas do silêncio e possibilita, assim, a abertura do leque de significados e aprofundamentos que ultrapassam o espaço físico da tela e agem na intelectualidade do público. Pires & Villa (2019) dizem que se, de modo

geral e cultural, o silêncio pode sugerir a inatividade, “na obra de arte ele parece solicitar ativamente a participação” (pág 21). O que funciona como um convite ao público, incentivando que o espectador se coloque ativamente na descoberta da narrativa e oferecendo o recuo necessário, do qual falou Orlandi, para significar e dar sentido ao que está sendo visto na tela.

Susan Sontag (2015) oferece, ainda, outros insights sobre essa natureza expressiva do silêncio, que foram percebidos pela autora em um contexto de resposta à ascensão de uma arte cada vez mais ruidosa (SONTAG, 2015) e, portanto, uma arte que também buscava, ela mesma, entender os detalhes do silêncio e se aplicar a ele, como uma resposta à arte excessiva em linguagem. Um ponto de reflexão e também introspecção tanto a artistas, produtores de arte, quanto para espectadores, consumidores dessa arte. A autora diz:

A maioria da arte de valor de nosso tempo tem sido experimentada pelo público como um movimento em direção ao silêncio (ou à ininteligibilidade, à invisibilidade, à inaudibilidade); como um dismantelamento da competência do artista, de seu sentido responsável de vocação — e, portanto, como uma agressão contra eles (SONTAG, posição 12, 2015)

O que implica a mudança de direção das práticas artísticas em relação ao público e ao próprio ato de criação, mostrando que os artistas, até ali, se interessavam em explorar formas menos tradicionais de arte e de expressão, utilizando isto que Sontag admitia como silêncio. John Cage, com suas peças silenciosas, e Duchamp, com seus *ready-mades*, citados pela autora, faziam parte desse “movimento” que, de uma forma ou de outra buscava certa subversão de conceitos, o desafio às convenções e o questionamento e destrinchamento do senso de arte.

Justamente a tal agressão, citada pela autora, contra o ideal de artista ou o artista ideal e seu processo criativo. É uma perspectiva que simboliza um confronto, opondo, de um lado um público e uma arte convencional e como ela deve ser consumida e, do outro lado, essa “nova” arte, com seus artistas e públicos. É o processo de “amadurecimento” e transformação da arte moderna. Com certeza, uma manifestação típica do seu tempo, onde:

O artista ainda está envolvido num progresso em direção ao “bem”. Mas, enquanto anteriormente o bem do artista era o domínio e o pleno desempenho de sua arte, agora o seu bem mais elevado é atingir o ponto onde tais metas de excelência tornam-se insignificantes para si, emocional e eticamente, e ele fica mais satisfeito por estar em silêncio que por encontrar uma voz na arte. (SONTAG, posição 11, 2015).

Se antes a técnica era o ponto alto da formação artística e conseqüentemente da sua produção, agora o artista prescindia disso para expressar. Do mesmo modo que as artes plásticas foram deixando de ser representativas e realísticas, em resposta à criação e ao

avanço da fotografia, que captava o real de modo mais rápido e fácil comparado à pintura, e passaram a utilizar técnicas diferentes e se aproximar cada vez mais do abstracionismo, para representar não a realidade fiel tal qual como era, mas aprofundar as representações dessa realidade em outros sentidos. É o caso do impressionismo, do cubismo, do surrealismo e da maior parte das artes plásticas modernas na virada do XIX para o XX. A esses processos somam-se os avanços tecnológicos e das ciências para criar novas possibilidades técnicas e possíveis na produção, distribuição, montagem e apreciação artística.

Para Sontag, por vezes, até mesmo o que expressar pode ter ficado em segundo plano. Entre os artistas, ela diz, “reconhece-se o imperativo do silêncio, mas continua-se a falar da mesma forma. Quando se descobre que não se tem nada a dizer, procura-se uma maneira de dizer isso” (posição 17). Claro que não é exatamente um esvaziamento do discurso, mas, sim, novos discursos sendo organizados e colocados em pauta e, principalmente, novas formas de expressar estes discursos.

A linguagem é experimentada não meramente como algo compartilhado, mas como uma coisa corrompida, vergada pelo peso da acumulação histórica. Assim, para cada artista que a conhece, a criação de uma obra significa enfrentar dois domínios potencialmente antagônicos de significado e suas relações. Um deles é seu próprio significado (ou ausência de); o outro é o conjunto de significados de segunda ordem, os quais, ao mesmo tempo que estendem sua própria linguagem, a oneram, a comprometem e a adulteram. (SONTAG, posição 21, 2015).

O sentido de uma obra de arte, de acordo com a autora, se dá entre o que se quer dizer e o que é entendido e apreendido pelo espectador. O estranhamento causado e a aplicação das obras em direção ao tal silêncio de Sontag faz do público, frequentemente, um personagem ativo na construção dos significados destas peças. De acordo com a autora,

O silêncio é uma profecia e as ações dos artistas podem ser compreendidas como uma tentativa de, concomitantemente, cumpri-la e revertê-la. Do mesmo modo que a linguagem aponta para sua própria transcendência no silêncio, este aponta para sua própria transcendência para um discurso além do silêncio. (SONTAG, posição 24, 2015)

É o aprofundamento interpretativo dos significados do silêncio e, assim como descreve Orlandi (2007) é também o silêncio dotado de sentido. Sontag diz “O silêncio continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso [...] e um elemento em um diálogo” (posição 16), servindo então para posicionar a obra em um ponto de equilíbrio entre o desejo de expressar do artista; o que é expresso, que é a obra em si; e a interpretação de quem se depara com a obra feita. E ao sujeito que toma para si esse elemento pensando em uma finalidade artística, a autora sugere “deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um

vazio enriquecedor, um silêncio ressoante ou eloquente” (posição 16) e não apenas um vazio por si mesmo, mas a compreensão dos usos e dos efeitos dos silêncios em sua obra.

Por mais que isso ou aquilo possam parecer vazios, lacunas ou se mostrem sem propósito, não há, sobretudo na arte, neutralidade. “Uma coisa é neutra apenas com relação a algo mais – como uma intenção ou uma expectativa” (posição 15). Sendo assim, tudo que é vazio, toda pausa, toda ausência e todo silêncio em uma obra de arte, uma gama de significações e um estandarte para algum discurso. Não implícito, onde “o não-dito remete ao dito” (ORLANDI, 2007, pág 66), e diz respeito, assim, mais com mensagens subentendidas que funcionam e são apreendidas por meio de dicas e pressupostos dentro de uma relação, qualquer que seja, entre os interlocutores e precisa estar em um contexto específico (ORLANDI, 2007), mas, sim, silêncio significante.

Mas claro, o silêncio não é arte e não é a obra de arte em si mesma. O silêncio – bem como seus usos e suas diferentes representações – além de ser uma espécie de simulação, dado que o silêncio não pode existir totalmente de modo puro, é apenas um elemento da obra e existe ali de modo pensado e para um fim (SONTAG, 2015), mesmo que esse fim não esteja explícito pelo autor. Por vezes, esse elemento usado conscientemente, atrai a inteligibilidade do espectador para preencher o espaço deixado, fazendo com que o observador tome para si um papel ativo de interpretação.

Entretanto, Sontag ainda apresenta uma abordagem diferente, que à primeira vista pode parecer contraditório, mas é apenas um outro tipo de perspectiva a respeito do silêncio na arte. No fim das contas, atesta a complexidade dos aspectos do silêncio.

Ao invés de convidar o espectador a interpretar, algumas obras assumem um tom de indiferença diante do público, utilizando isso como seu fim, como término, sendo independente de qualquer leitura e buscando simplesmente a contemplação. Este uso do silêncio é como uma:

“metáfora para uma visão aseada, não interferente, apropriadas a obras de arte [...] invioláveis em sua integridade. O espectador se aproximaria da arte como o faz de uma paisagem. Uma paisagem não exige sua “compreensão”, suas imputações de significado, suas angústias e suas simpatias; ao contrário, requer sua ausência, solicita que ele não acrescente nada a isso” (SONTAG, posição 22, 2015).

Afinal, os primeiros usos do silêncio, listados pela autora, bem como seus objetivos são atestar a ausência ou a renúncia ao pensamento e também testemunhar a perfeição deste pensamento. Usado assim, a obra de arte ajudaria, sem dúvida, o espectador a aflorar seus julgamentos e ideias preconcebidas sobre a forma de fazer e consumir arte. Com sorte,

guiando-o a confrontar tais julgamentos cristalizados. E mesmo que não seja, a expressão do silêncio contemplativo parece dizer bem mais respeito, além de proporcionar um caminho reflexivo e meditativo, ao silêncio anterior à obra, o silêncio do artista. Sontag discorre, falando sobre uma satisfação deste artista em encontrar e estar no seu silêncio.

O silêncio nesse sentido, como término, propõe um estado de espírito de ultimate antitético àquele que informa o uso sério tradicional do silêncio pelo artista autoconsciente [...]: como uma zona de meditação, de preparação para o aprimoramento espiritual, uma ordália que finda na conquista do direito de falar. (SONTAG, posição 11, 2015).

Além de sugerir um processo de silenciação autoconsciente, por parte do artista, resultando em um “o que dizer”, mostrando as complexidades do silêncio, a autora ainda abre, tematicamente, um canal de diálogo daqui para com o silêncio em sua percepção oriental, colocando-o como uma jornada, metafórica, de uma visão asseada e antitética, espiritualmente, emocionalmente e – por que não? – em relação ao discurso e à cultura, também.

À medida que se mergulha no *silentium*, também se aprofunda em suas camadas de significados e percebe suas facetas múltiplas. Suas definições, vistas aqui, não se excluem, ao contrário, se mostram como nuances do mesmo fenômeno. Complementam-se, trazem ainda mais aprofundamento e pluralidade ao conceito e tocam diferentes áreas da interação humana. Desde a comunicação entre indivíduos até o diálogo coletivo, ou nas diversas expressões artísticas, ou na busca pela assepsia e fortalecimento mental e espiritual ou na simples contemplação.

De todos os autores citados que se dedicaram a observar, perceber e descrever o silêncio e seus efeitos, o ponto que os tangencia é entender que o silêncio não é a simples ausência de som. Mas, sim, uma ferramenta sofisticada da linguagem que carrega consigo uma grande carga de significados e sentidos que ajudam a interpretar e/ou aprofundar as interpretações do mundo.

Com certeza, o silêncio é um conceito complexo e profundo e tem uma multiusabilidade para a linguagem humana em todas as suas formas de expressão, sejam as artísticas ou as comunicacionais. O silêncio é um espaço de proteção do sentido, de refúgio e pureza da mente e suas conexões.

De acordo com Sontag, “o silêncio mantém as coisas ‘abertas’” (posição 26) acenando para o seu aspecto fluido que se apresenta de formas diferentes e se espalha em vários sentidos. E por mais que fluido e jamais apreensível ou executável, Orlandi diz que “o real da significação é o silêncio [...] o silêncio é o real do discurso. O homem está ‘condenado’ a

significar” (pág 29), dando e reconhecendo no silêncio sua função de balizar o real da linguagem. O silêncio é relativo, precisa estar inserido em um contexto e ser confrontado com seus contrapontos para ser percebido ou potencializado, mais a frente, em *aspectos do silêncio no cinema*, será tratado com mais detalhes.

3.4 Silêncio político

3.4.1 A política do silêncio – silenciamento e resistência

Aprofundando ainda mais os usos do silêncio, e isso interessa muito a este trabalho, Orlandi leva seus estudos à implicação política do silêncio, subdividindo o foco em duas áreas: um silêncio constitutivo, que tem a ver com um dizer e um não-dizer, já que dizer algo, significa não dizer um outro algo; e um silêncio local, que é um silenciamento, no sentido do ato de silenciar, e tem a censura como sua maior expressão, impondo a interdição disso ou daquilo, em determinados contextos (ORLANDI, 2007).

A atenção ao silenciamento político é importante para entender como o silêncio pode ser usado, ao se transformar em silenciamento imposto, como uma ferramenta de manutenção do poder e opressão por parte de estruturas autoritárias, mas, ao mesmo tempo, também é um lugar de resistência a tal imposição. A política do silêncio diz respeito à restrição veemente da liberdade de expressão, a limitação à informação e eleição expressa de temas e palavras proibidas. Com a transformação dos discursos multi em uno (ORLANDI, 2007), o controle das narrativas e produções de sentido populares, que servem para manter o *status quo*, silenciando discursos dissidentes com potencial de questionamento e afronta à hegemonia estabelecida.

É um conjunto de práticas que busca, assim, controlar e/ou manipular a circulação de discursos determinados na sociedade. Seja em forma de censura expressa ou com a exclusão de certos temas, bem como de certos grupos sociais do debate público, por exemplo, com o distanciamento e invisibilização desses grupos e suas falas. Um processo ativo que busca proteger o padrão sócio-cultural imposto e silenciando as ideias divergentes que possam ameaçar essa estrutura de poder. Esse processo de silenciamento é, portanto, uma forma de reforçar a relação de dominação de um grupo sobre outro(s). Fato que coloca o silêncio em ainda mais uma nova categoria. Não apenas como fenômeno linguístico ou artístico, mas também, agora, como um fenômeno ligado às questões sociais e políticas.

Em maior ou menor medida, o poder se exerce tendo o silêncio como ferramenta. Quando Orlandi (2007) diz que “o silêncio não significa a ausência de informação mas interdição [...]. Não há coincidência entre não dizer e não saber” (pág 107), ela sugere que o

silêncio imposto pela censura não é simplesmente falta de informação, mas sim uma proibição ativa de expressão. Mesmo que a sociedade seja impedida de expressar ou divulgar determinadas informações, isso não significa necessariamente que não há conhecimento do que está sendo censurado ou que se está sob efeito de censura.

É o caso das receitas de bolo e dos poemas publicados em jornais, por exemplo, durante os anos mais repressivos da ditadura militar no Brasil. A censura atuava ativamente nos meios de comunicação e proibia certas opiniões ou notícias consideradas subversivas à ordem. Os jornais, então, protestando contra a proibição, como era possível, e como forma de chamar atenção a isso, publicavam textos que claramente não eram jornalísticos como as receitas de bolo, que, algumas vezes, até terminavam pela metade, causando a estranheza necessária para acentuar o fato de que algo estava errado, de que a censura estava sendo imposta naquelas informações. A ausência do discurso, nesse caso, não era ignorância, mas proibição. Quem transmitia a informação e quem a recebia sabia que ali deveria ter um texto que fora proibido, mas eram incapazes de discuti-lo publicamente. A informação, com isso, era: existem fatos que não podemos falar a respeito, mas eles estão presentes.

Para Orlandi, a censura está lado a lado com a opressão, “mas isso não tem nenhum mistério: proibem-se certas palavras para se proibirem certos sentidos” (pág 76). O silenciamento da censura atua sobre a sociedade, a partir da atuação sobre o sujeito. Se o sujeito e o sentido se formam ao mesmo tempo e uma relação de encontro e criação de significações entre ambos em um determinado contexto, o que a censura faz é proibir a criação de contextos que possibilitem que o sujeito possa apreender sentidos, que a autoridade julga proibido (ORLANDI, 2007). É a interdição e distanciamento do sujeito de certos lugares de sentido, é destituí-lo da posição de conhecer certos discursos. Em um sistema autoritário, o sujeito só pode, assim, ocupar os lugares de saber que lhe são permitidos para produzir os sentidos que lhe são permitidos.

O silenciamento da censura é a tentativa de prender intelectualmente o sujeito, impedir que ele circule por discursos e possa, com isso, criar sentidos diversos e adversos ao contexto autoritário em que se encontra. Desse modo, além de atuar, de modo coletivo sobre o grupo social, para Orlandi, a censura atua, antes e fortemente, sobre o indivíduo, sobre a própria identidade do sujeito. “Com a censura, há a negação da alteridade, mas também a identidade é aniquilada” (ORLANDI, 2007, pág 80), o que implica a supressão da diversidade de perspectivas e/ou pontos de vista, de vozes, de experiências e de pluralidades, contribuindo ativamente para a homogeneização do pensamento, para a transformação do multi em uno, e

para a elaboração e atividade de um sistema social autocrático. Além, claro, de esvaziar a autonomia do sujeito social e diminuir suas possibilidades de expressão.

Diz respeito às relações do sujeito com o dizível [...]. A censura sempre coloca um “outro” em jogo. Ela sempre se dá na relação do dizer e do não poder dizer, do dizer de “um” e do dizer do “outro”. É sempre em relação a um discurso outro – que, na censura, terá a função do limite – que um sujeito será ou não autorizado a dizer. (ORLANDI, 2007, pág 104).

Com isso, não há, então, autocensura. Apesar de atuar diretamente sobre o indivíduo, a censura é um fenômeno externo que se impõe, de modo político, religioso, social etc. que vem de fora pra cima, ou melhor, de cima para baixo. É uma imposição da autoridade de um certo grupo ou organização maior que o indivíduo. Quando ele se proíbe de falar isso ou aquilo, na verdade, para Orlandi, é o contexto social que o proíbe, é a cultura, o costume, a autoridade, o medo de represálias.

Entretanto, essa censura “não se trata do dizível sócio-historicamente determinado (o interdiscurso, a memória do dizer), mas do dizível produzido pela intervenção de relações de força nas circunstâncias de enunciação” (ORLANDI, 2007, pág 105). Ou seja, da perspectiva do censurado, é mais sobre o que se diz dentre as palavras e discursos permitidos, como se criam e fazem relacionar sentidos com o que se tem à disposição em termos de comunicação, do que sobre o que é realmente proibido. O silenciamento da censura intervém restringindo os discursos, apoiado nas normas contextuais existentes, e impede a expressão de ideias ou opiniões. Mas não consegue suprimir sentidos. Apenas proibi-los.

E sendo assim, nas bordas desse silêncio imposto, há algo para significar e abrir canais de comunicação e sentido. Orlandi, diz então, que “para dizer ‘isso’ que estaria nessa posição, o sujeito tem de construir um outro lugar para ser ‘ouvido’, pra significar” (ORLANDI, 2007, pág 105). Justamente a receita de bolo do jornal no meio da censura de informação. Quando se diz algo, deixa-se de dizer todo o resto. Quando a censura se impõe sobre algum discurso, ela normalmente espera que se comunique algo que esteja de acordo com o que a autoridade censora espera. A receita do bolo é uma terceira alternativa: não é o que a censura quer que se diga, nem é o que o jornal quer dizer de verdade. É um discurso aparentemente vazio, mas que sobra em termos de significado. De certa forma, um tipo de confronto ao silenciamento imposto, é uma contestação, em certa medida, silenciosa do discurso dominante.

Do mesmo modo que o dizer está intimamente relacionado com o não-dizer, o silêncio está relacionado com o discurso e os sentidos, e um implica diretamente na existência do outro, também o poder da autoridade se espalha por toda a sociedade e cria-se, também por todo lado em que ele chega, uma força de resistência a ele. Essa resistência “está por toda

parte, e os sentidos vazam por qualquer espaço simbólico que se apresente. Eles migram” (ORLANDI, 2007, pág 129), fazendo com que não haja, de fato, censura que seja realmente eficaz. A censura quer primeiramente impedir o sujeito de significar. Proibi-lo de divulgar ou ter contato com certas informações é uma ferramenta para isso.

É curioso pensar que Orlandi divide o silenciamento político em dois. Um é esse silenciamento local, a censura; o outro é um silêncio constitutivo (em relação à linguagem) que é mais sutil – já que mais natural – e diz respeito ao silêncio pelo excesso de linguagem: todo dizer, ao escolher certas palavras, cala outros dizeres ao não escolher outras palavras. Este é um pouco mais “natural” de silenciamento, visto que dizer é, de fato, escolher palavras para representar e construir ideias. No entanto, isso é evoluído em contextos autoritários: se diz algo, para evitar que se diga outro algo, criando – ou tentando – criar um novo sentido para sobrepor o sentido que se quer evitar.

Nesse sentido, a oposição silenciosa à censura e ao discurso dominante toma também esse traço constitutivo do silêncio para si, mas cria um terceiro discurso: não se diz o que a autoridade quer, nem o que se quer realmente dizer, mas sim algo novo, que não diz respeito a nem um nem outro, aparentemente. Algo vazio dos sentidos que a figura autoritária quer que seja dito e também vazio dos sentidos proibidos. Porém, com isso, cria-se a possibilidade de significar, de modo não explícito, mas ainda assim de acordo com o contexto. São não apenas as receitas de bolos no jornal durante a ditadura, mas as músicas que driblavam a censura, as charges, as ilustrações, as autobiografias literárias (que viriam a ser publicadas após o período ditatorial), as artes de modo geral e também o cinema com o movimento Cinema Novo.

A esse respeito, Orlandi lembra que os artistas “exercem a resistência dizendo o “mesmo” (o que é permitido) para dizer, no entanto, efetivamente “outra” coisa (o que é proibido)” (ORLANDI, 2007, pág 108), criando assim seu espaço de significar e de se encontrar consigo mesmo, como um sujeito, o que a censura luta para impedir.

A política do silêncio, assim sendo, de acordo com a autora, trata sobre outro aspecto do silêncio, o ato de silenciar, de impor o silêncio. Ainda há aí o caráter significativo e discursivo do silêncio, mas isso se dá para criar novos discursos e sentidos ou interditar determinados discursos e sentidos. Nos dois casos, o silêncio é imposto sobre o grupo social e sobre o sujeito, caracterizando o silenciamento – ou a tentativa de silenciar – tais grupos de sujeitos. Na perspectiva de Orlandi, não há como isso ser plenamente efetivo, porque sujeito e sentido se constituem mutuamente e se movimentam em uma mesma direção, criando novos discursos e, fundamentalmente dando origem a uma força de resistência oposta ao poder autoritário do silenciamento. O silêncio como forma de controle, isto é, o silenciamento,

existe e está atrelado a todo regime autocrático, embora não precise estar só e obrigatoriamente dentro do espectro político. De todo modo, sempre que há silenciamento, em contrapartida há também o exercício da resistência a ele, baseado na capacidade de resistir e ressignificar de todo sujeito.

3.4.2 Espiral do silêncio

A Espiral do Silêncio é, resumidamente, um processo de silenciamento de grupos minoritários convertendo suas opiniões em outras ou impedindo que sejam veiculadas, em prol de uma opinião maior e, aparentemente, tida como mais forte. A espiral é o efeito de um discurso dominante que enfraquece e engole discursos menores. E isso está intimamente relacionado com os meios de comunicação tradicionais, sua hegemonia e como se dá a construção, a veiculação e a afirmação imperativa da sua comunicação e, claro, a difusão e percepção da sua opinião.

A teoria da Espiral do Silêncio foi organizada literariamente no começo dos anos 1970 e é atribuída à autora alemã Elisabeth Noelle-Neumann, após estudos sobre a opinião dos cidadãos alemães durante as eleições do país. Noelle-Neumann foi uma socióloga e cientista política e sua Espiral do Silêncio foi desenvolvida a partir de estudos dos períodos eleitorais e da expressão da opinião das pessoas nesses períodos. O poder da imprensa e a percepção social desse poder é essencial para a teoria. É vista como uma teoria da comunicação, mas foi resultado de estudos dentro do campo das ciências sociais e próximo da psicologia social, entende o homem como um sujeito dependente da coletividade que busca pertencimento e harmonia com o grupo, com a sociedade, o que demonstra a influência social sobre o comportamento e a própria psique do indivíduo.

A Espiral galgou alguns degraus em popularidade entre as teorias da comunicação, mas no Brasil não se tem obras cientificamente confiáveis traduzidas. Para esta pesquisa, conhecemos a Espiral do Silêncio a partir de autores como Hohlfeldt (1998), Midões (2005), Barros Filho (2015), Mendonça & Braga (2015) e Magnotta & Grinberg (2017).

Para entender a teoria, “pode-se considerar que o núcleo duro desta teoria consiste no argumento de que as pessoas que têm uma opinião, um ponto de vista, minoritário, tendem a cair no silêncio ou no conformismo, perante a opinião pública geral” (MIDÕES, pág 2, 2005). É preciso aceitar o ser humano como um ser sociável que busca a aprovação e o pertencimento ao grupo social e para isso, tende a aproximar suas próprias opiniões da opinião percebida como mais aceita, popular e comum a todos.

Na década de 1970 e até antes da popularização da internet, os meios de comunicação concentravam um grande poder, retendo, com sua autoridade e prestígio, a decisão de escolher o que seria veiculado, como, quando e por quem. Fazendo isso diariamente, os canais de mídia repetiam suas opiniões a respeito deste ou daquele assunto e se colocavam, assim, como base para a formação da opinião pública. Não se pretende, aqui, detalhar os pormenores conceituais de opinião pública, nem como isso pode ser enviesado ou influenciado, tampouco as formas de poder e atuação das inúmeras empresas de comunicação, apenas compreender que o papel midiático na construção da opinião é fundamental para o entendimento do silenciamento descrito na Espiral.

Por exemplo, de acordo com Magnotta & Grinberg (2017), “se a mídia repetidamente e de forma consistente apoia um lado em uma controvérsia pública, esse lado terá uma chance significativamente maior de terminar o processo de espiral de silêncio como vencedor” (pág 398). Isso significa que quando a opinião, o discurso midiático são entendidos e percebidos como dominantes, configuram-se em uma forte influência na hora de construir ou formar a própria opinião do indivíduo. Quando os diversos canais midiáticos apresentam certa homogeneidade na abordagem dos temas, convergindo discursivamente, isso é potencializado de modo ainda maior (BARROS FILHOS, 2015).

O fato, de acordo com a teoria, é que o ser humano, como ser social, sente um grande desconforto ao ver sua opinião em desacordo com a maioria, e se sente intimidado por ter que defender tal opinião diante de um grupo que, claramente, não concorda com ela (BARROS FILHO, 2015). A opinião pública vem da opinião midiática e seus enquadramentos, e, com isso, estar alinhado com o discurso difundido é também estar alinhado com o discurso do grupo social, o que evitaria represálias de diversos graus. Concordar ou construir opinião baseado no discurso vigente nos meios de comunicação e mais aceito socialmente proporciona certa segurança social e psicológica ao indivíduo. A legitimação do poder e influência midiática sobre o que a população deve pensar, cria a narrativa dominante, ao qual a opinião pública toma como sua, silenciando, desse modo, os incompatíveis a ela e atestando a opinião dos meios tradicionais.

Segundo Barros Filho (2015) “Quanto mais uma opinião for dominada dentro de um universo social dado, maior será a tendência a que ela não seja manifestada” (pág 208). Detalhando melhor, o silenciamento acontece, descrito na teoria, quando, ao perceber a opinião dominante, aqueles de opinião adversa podem tomar dois caminhos: ou têm grande chance de não expor o que pensam, se colocando, eles mesmos, em silêncio, o que resulta no enfraquecimento social da sua opinião; ou renunciam à própria opinião e tomam como sua a

narrativa dominante, o que também enfraquece a opinião pessoal e contribui para sua invisibilidade. Nos dois casos, a hegemonia do discurso midiático e social tende a minimizar os dissonantes e fortalecer os congruentes, através do silenciamento de um e da exposição do outro.

Isso acontece devido ao incômodo social de ser divergente em um grupo e também pelo medo de punições sociais como o isolamento, o conflito direto físico ou verbal ou da percepção do seu próprio discurso como fraco (MIDÕES, 2005). A Espiral engole todos os discursos menores em favor de um discurso maior que, sem um contraponto para equilibrar, aumenta de volume e se estabelece como hegemônico.

Contudo, a dominância de uma opinião sobre outra não representa necessariamente sua força. Em muitos casos – e isso fica mais evidente a partir do fortalecimento da internet frente à comunicação tradicional – a opinião silenciosa, a opinião minoritária pode crescer fora do radar, sem ser mapeada. Ao olhar as eleições nas quais Donald Trump foi eleito presidente dos EUA em 2017, Magnotta & Grinberg (2017), mostram um novo aspecto da teoria e atualizam um pouco mais suas aplicações neste sentido.

O processo de silenciamento por lá foi percebido quando muitos veículos de comunicação nos Estados Unidos adotaram abertamente uma postura anti-Trump, com uma cobertura negativa de sua candidatura e uma cobertura positiva – ou menos negativa – em relação à sua oponente. Os jornais escolheram seus lados, em sua maioria, o mesmo. E se na maior parte do tempo, a maior parte da imprensa pregava informações criadas a partir da sua própria visão de mundo, o reconhecimento da opinião dominante pelos agentes sociais gerais ficou fácil.

Desse modo, mesmo que um possível eleitor de Trump fosse requisitado a expressar sua opinião em alguma pesquisa eleitoral ou na mídia, provavelmente não o faria com sinceridade, visto que a opinião pessoal e a dominante contrastavam. O receio de se colocar à margem da narrativa hegemônica – pelo próprio agente proprietário e difusor de tal narrativa – é um ponto fundamental na Espiral do Silêncio. O grupo exerce certa pressão no indivíduo, fazendo-o, normalmente, querer se adequar ao coletivo sem ser julgado por ele e sem sofrer represálias. “As distorções no mapeamento de intenção de voto foram atribuídas ao fato de que, muitas vezes, o eleitor responde, diante do agente entrevistador, o que considera ‘politicamente correto’ ou ‘socialmente aceitável’ e não o que realmente pensa ou pretende fazer” (MAGNOTTA E GRINBERG, 2017, p. 399). Isso silencia, mas, em silêncio, cresce fora do julgamento. O resultado, sabemos, foi a eleição de Donald Trump para a presidência

dos EUA. Na hora de votar, sem receio de julgamentos sociais, os eleitores não precisaram esconder a opinião.

De acordo com Midões,

Esta teoria não pretende ser um ideal teórico, também porque não é estática e porque não se baseia num pensamento teórico. É mais um puzzle de ideias que se cruzam e se completam e ao qual pode sempre ser acrescentado mais uma peça. Trata-se de um puzzle de ideias que está, muitas vezes, interligado com as campanhas eleitorais, que já foram alvo de estudo da própria Noelle-Neumann. (pág 5, 2015).

É importante pensar também que a Espiral do Silêncio foi concebida na década de 1970, e de lá pra cá muita coisa mudou. A primeira delas é a abertura do polo comunicacional e a sua democratização a partir da popularização da internet, o que diminuiu o poder de influência da mídia tradicional sobre os cidadãos e resultou também em um certo anonimato digital que favoreceu a disseminação de opiniões das mais diversas, sem a preocupação real de sofrer represálias sociais. Junto – ou dentro – das bolhas digitais temáticas, altera-se a percepção das informações e dos discursos como fortes ou fracos. Contudo, de uma forma ou de outra, há hoje uma diversidade maior de meios e canais de comunicação e, com isso, uma pluralidade maior de vozes e atores sociais ativos na comunicação.

Se por um lado é verdade que a Internet trouxe a possibilidade de participar do debate político no anonimato, o que poderia aumentar a tendência de confronto de opiniões a custos sociais relativamente reduzidos, fazendo com que o medo do isolamento fosse minimizado; por outro, lançou os indivíduos em verdadeiras “câmaras de eco”, conforme convencionou-se chamar. Isso significa que embora as mídias sociais promovam a ideia de que são plataformas neutras, depositárias de narrativas livres e alternativas ao Agenda-setting típico dos meios de comunicação em massa, elas, por meio dos algoritmos de programação, fazem com que os usuários estejam permanentemente em contato com suas narrativas favoritas, formando grupos polarizados que resistem a informações que não estão de acordo com suas crenças. (MAGNOTTA & GRINBERG, pág 406, 2017).

As informações são abundantes e chegam de modo bem mais rápido também, o que pode dificultar o processo de inteligibilidade das informações e a construção ou percepção de uma opinião, devido a sua excessividade e velocidade. Os filtros criados pelo funcionamento automatizado os algoritmos das redes também podem ser entendidos como potencializadores desta dificuldade de compreender informações em tempo hábil e também um próprio favorecimento do silenciamento, através das citadas bolhas temáticas que cercam os usuários da internet com assuntos de interesse pessoal e não público, reforçam as crenças do usuário e o distanciam do debate social real, levando a uma percepção distorcida dos assuntos e, conseqüentemente, a uma opinião, igualmente ou ainda mais, enviesada e superficial.

3.5 Cinema político

O cinema surge no final do século XIX e nas primeiras décadas do XX começa a tomar forma, desenvolver a linguagem e modelar, mais ou menos, o caráter sofisticado que se conhece hoje, tanto tecnicamente, quanto narrativamente, o que faz da ferramenta cinematográfica, algo invariavelmente moderno, seja entendido como um formato, um tipo de arte ou um meio de comunicação. E tanto quanto moderno, político. O cinema, na sua origem “delineada pelos irmãos Lumière, Méliès e Griffith, foi marcada pela presença das vertentes social e política. A partir de então, essa dimensão sócio-política desdobra-se, aflorando com grande potência em vários momentos da história cinematográfica” (CHAIA, 2009, pág. 8).

Nas primeiras décadas do cinema, já se ultrapassa o caráter óbvio que a ele era esperado, que é o registro puro e simples da realidade, e passa-se, então, a ocupar um papel um pouco mais estratégico, comunicacionalmente falando, nas sociedades de capitalismo industrial em transição (ALBUQUERQUE, 2021). Desse modo, pensando em mercados e abrindo um espaço nobre para discussão ou difusão ideológica, através da representação artística da nova arte cinematográfica, que dialoga bem com grandes públicos. Isso de modo explícito ou não, visto que um cinema político é feito nos detalhes, caso contrário é panfleto ideológico, e é também com detalhes que a política é feita no cinema.

A capacidade de trabalhar a realidade através de imagens e falar para um grande público massificado, se mostrou um grande recurso para a criação, dentre outras coisas, de discursos hegemônicos, políticos, ufanistas, cultural e identitário, sem perder o aspecto, mesmo se através de narrativas ficcionais, preso e baseado na realidade concreta de seu tempo. As questões discutidas e representadas no cinema eram captadas do imaginário da sociedade, e tinham aí suas questões, seus medos e seus anseios e traduzidos na tela.

Gregório Galvão de Albuquerque (2021), professor e pesquisador, diz que “o cinema político não é uma arte descontada da realidade, pelo contrário, ele é a expressão do encontro com o real e sua possibilidade de representação e de crítica”. O audiovisual do cinema é o resultado de um confronto com o real, que cria representações similares ao real, é o olhar para o real e sua transcrição imagética e sonora. Ainda, os termos “político” e “crítica”, aqui, devem ser entendidos de forma isenta de valores, pois seus significados dependem de onde vêm, como vêm e ao quê são destinadas tais palavras. Elas adjetivam quais substantivos? Quais sujeitos? O filme *Arquitetura da Destruição* (1989), de Peter Cohen, por exemplo, denuncia um uso político do cinema a partir da perspectiva do regime nazista, onde imagens eram produzidas de modo milimetricamente pensadas para exaltar o regime vigente, com suas

figuras e seus símbolos de poder em exaltação e os adversários políticos, os inimigos ideológicos, subjugados, endossando o incentivo ao discurso dominante, assumidamente afirmações de ódio e intolerância.

Sobre o tema, Leni Riefenstahl, foi uma realizadora alemã responsável por um grande salto técnico e estético no desenvolvimento da linguagem fílmica nas décadas de 1920 e 1930, desde a filmagem, de ares documentais, à montagem, com a disposição de novos ângulos de câmera, movimentos dinâmicos e uma narrativa visual mais amarrada e potente. Contudo, na mesma medida que carrega um reconhecimento na arte audiovisual, Riefenstahl, também leva consigo a negatividade da sua aproximação com o regime naziste. Ela usou muito do seu conhecimento cinematográfico para divulgar os ideais pregados pelo regime ou, ao menos ajudar, com seus filmes, a sua propaganda, difundindo a imagem de como o regime se via e se mostrava, com a percepção de superioridade e perfeição ariana em relação ao mundo. Assim, seus filmes com mais destaque são *Triunfo da Vontade* (1935) e *Olympia* (1938), ambos inovadores, mas também à serviço do regime.

Claro, que esse caráter propagandista não é nem funciona como uma agulha que injeta discursos em uma única sessão e transforma cidadãos civis médios em nazistas. O poder existe, sim, mas precisa de várias outras variáveis sociais para se criar condescendentes ideológicos. É importante pensar o contexto de onde obras dessa natureza nasceram e lançar um olhar não diacrônico para exemplos fílmicos com características parecidas. O filme *O Nascimento de Uma Nação* (1915), de Griffith, para citar um exemplo, é explicitamente racista, mas isso não quer dizer que a sociedade como um todo compartilhava as mesmas opiniões ou ideias expostas no filme. De acordo com a pesquisadora e historiadora Priscila Aquino Silva (2004), o filme “é um olhar sob o meio social imbuído de pressupostos e preconceitos ligados àqueles que o criaram”.

Bom um ruim, o cinema lança um olhar crítico e reflexivo para uma questão, mas baseado no seu agora, trazendo consigo o olhar próprio dos seus autores, bem como suas opiniões e perspectivas, em relação a esse tempo. Claro que bons filmes, de acordo com os manuais de roteiro e criação fílmica consagrados, (FIELD, 2001; MCKEE, 2006; COMPARATO, 1995), sugerem superar as crenças pessoais e aprofundar a discussão justamente no sentido dos contrapontos, a fim de favorecer a experiência narrativa. Se não, mais uma vez, o filme deixa de ser, cada vez mais, um filme e se aproxima de um panfleto ideológico, destruindo a experiência cinematográfica do espectador.

De todo modo, a impressão da realidade através da imagem não é, nesse sentido, algo neutro, muito menos a forma como se escolhe representar isso. Em Globalização: as

consequências humanas, Bauman lembra que a fantasia “raramente é genuinamente vã e menos ainda inocente de fato” (1999, p. 44), apontando para o fato de que a embalagem da fantasia, incluído aí a ficção cinematográfica e seus enquadramentos, conta com seus discursos e interesses próprios, e estes, associados, presentes nas suas narrativas. Principalmente porque é com a imagem, com seus graus de construção fantasiosos, trabalhada por metodologias e processos artísticos, que o mundo e sua cultura, bem como as sociedades, suas práticas e imaginários inseridos nesse mundo, podem ser edificados. Mesmo que o cinema parta do mundo real e tire da realidade o seu material, ao mesmo tempo em que faz isso, também influencia a criação dessa própria realidade. De acordo com Kosik (2011, apud ALBUQUERQUE, 2021), isso é uma característica da obra de arte. E de onde o cinema, como arte, não pode fugir. O autor exemplifica:

“Uma catedral da Idade Média não é apenas expressão e imagem do mundo feudal, é ao mesmo tempo um elemento da estrutura daquele mundo. Não só reproduz artisticamente a realidade da Idade Média, mas ao mesmo tempo também a produz artisticamente. Toda obra de arte apresenta um duplo caráter em indissolúvel unidade: é expressão da realidade, mas ao mesmo tempo cria a realidade (KOSIK, 2009, in ALBUQUERQUE, 2021, pág 168).

É intrínseca a capacidade do cinema de representar esse real, seja com máxima fidelidade, dentro dos limites permitidos pela sua linguagem, seja com a maquiagem fictícia que, deliberadamente, pode-se fazer. Qualquer que seja a forma, o imaginário social atua de maneira ativa na criação da obra cinematográfica, e esta, pronta, por sua vez, volta ao público devolvendo a ele esse imaginário, modificado pelo labor artístico dos seus autores.

Em algumas poucas páginas intituladas *Podem as imagens devorar os corpos?*, Norval Baitello Júnior (2007), resume a ideia de um curso sobre imagens ministrado por quatro meses, que é a seguinte: estamos, como seres humanos sociais e em sociedade, rodeados o tempo inteiro de cada vez mais e mais imagens. São imagens de todos os tipos que nos entram pelos sentidos e assumem o papel das nossas próprias imagens internas, que são as crenças, a capacidade de imaginar, de criar e de pensar com autonomia. O que faz com que se assumam como próprias, cada vez mais e com menos filtros, essas novas imagens que chegam, com toda sua carga semântica e seus conjuntos de significações agregados, como se fossem imagens criadas de modo interno e independente, e depois as reproduz da mesma maneira. É, em certa medida, um esvaziamento do pensamento autônomo e uma reprodução de discursos que já chegam prontos.

Por outro lado, é bem verdade, de acordo com Deleuze (apud CUNHA, 2014), que não se pode pensar sem trazer de fora o motivo do pensar. O mundo, os fenômenos do mundo e

suas inter-relações é que provocam a reflexão e oferecem material para o pensamento. Fechar-se para isso é também se fechar em suas próprias imagens internas. O pensamento precisa de estranheza, de distanciamento e sobretudo de um referencial ou motivo para se tecer reflexões. Cunha (2014), ao refletir sobre a Máquina de Guerra e o pensamento nômade de Deleuze, nos lembra que “é somente a partir de relações com a exterioridade que o filósofo ganha o que pensar” (pág 59). É preciso equilíbrio, portanto. E, principalmente, um alfabetismo imagético. Não é nem rejeitar tudo, nem absorver tudo sem um filtro eficiente, crítico e sempre desconfiado.

Dione Oliveira Moura (2007), no *Cinema entre o silêncio dos sentidos e a polissemia discursiva*, lembra que o cinema é um espaço de produção simbólica, um local de representações que podem manipular ideologias (pág 37), mas o público não é de todo passivo na sua recepção. Normalmente, se não concorda ou se não discorda com os significados hipotéticos das histórias do cinema, ao menos reflete-se a respeito, seja na ficção ou no documental.

E, apesar de superar os conceitos da teoria da Bala Mágica¹⁴, em relação aos seus efeitos na recepção, a imagem cinematográfica, ainda assim, traz consigo um certo uso e desdobramentos políticos intrínsecos, e, por consequência inevitável, também um certo grau de influência e poder. Talvez algo impossível de ser separado do fazer cinematográfico, em sua esteira produtiva e criativa do início, em sua produção, ao fim, em sua projeção. Fato que se deve à sua origem industrial indissociável, de acordo com Gomes dos Santos.

“não se pode escamotear o fato de que o nascimento do cinema se processa sob o desenvolvimento tecnológico do capitalismo. Isso implica diretamente nas possibilidades postas à produção cinematográfica. Isto é, para que se possa realizar cinema, há a necessidade de uma determinada quantidade de capital” (GOMES DOS SANTOS, 2020, pág 145).

Como arte e como indústria, o cinema precisa ser financiado, do mesmo modo que eram financiados os grandes artistas e suas obras no decorrer da história. E dependendo do mecenas, a obra pode tomar diferentes caminhos e aspectos e também se dedicar a representar ou não, com seus graus de fidelidade estes ou aqueles grupos sociais.

No trabalho *Imaginário norte-americano através de Hollywood* (2004), a historiadora Priscila Aquino Silva nos mostra que o uso político do cinema ficou evidente na Primeira

¹⁴ Teoria comunicacional elaborada nos anos 1930 nos EUA que analisa a recepção da informação no espectador. É também chamada de Teoria Hipodérmica ou Agulha Mágica. A teoria acredita em uma audiência passiva e suscetível, que absorve facilmente as informações dos meios de comunicação. Estes, descritos, com isso, como dotados do poder de “injetar” seus discursos e ideologias sobre a audiência, como uma agulha. Daí o nome.

Guerra, por exemplo, tanto nos momentos de pré, quanto de pós conflito. De acordo com a autora, “os filmes dessa época foram armas eficientes na guerra psicológica, ganhando a simpatia dos neutros e inflando o nacionalismo” (pág. 16). Junto a isso, a censura a certos títulos do período também ajuda a mostrar o poder da imagem e da narrativa cinematográfica e como isso é reconhecido. “No filme Noivas de Guerra de 1916 a mocinha grávida que ama a paz, prefere o suicídio a botar no mundo mais um soldado. Este filme foi proibido por ser perigoso aos ideais militaristas” (pág 16). A proibição mostra a relação íntima do cinema com seu tempo, com o imaginário do seu tempo, as questões sociais do seu tempo e, principalmente, as relações com os poderes e os poderosos do seu tempo.

Ao se dedicar à interpretação de Lukács, Elandia Duarte (2019) diz que os “sons, ângulos das imagens, cortes, cores, cenários, figurinos etc., enfim, todos os aspectos do filme devem confluir para se criar um mundo subjetivo que vá além do puramente imagético” (pág 71). E confluem, dando profundidade e enchendo a imagem visual e sonora de significados. O elemento anímico, o movimento, a criação do ambiente, a atenção que o cinema consegue criar na recepção faz com que os discursos escondidos possam entrar de maneira mais livre e sutil no imaginário da audiência, porque chega não unicamente pelo inteligível e racional, mas também através de outros canais, ao que Gomes dos Santos (2020) chama de “atalhos emocionais”. Isso faz com que a naturalidade do que está sendo dito e mostrado na tela, a espontaneidade das ações e a amplitude significativa dos discursos, e suas respectivas relações, atinjam o público no momento em que estão com a “guarda baixa”, emocionados e entregues ao ambiente suspenso e imersivo da história que acontece na tela.

Durante o início do século XX, momento em que o cinema nasce e se desenvolve, é também o momento moderno em que as metanarrativas estão sendo questionadas. É um período marcado pela interrupção da busca da verdade. Agora, a verdade, no seu aspecto mais literal que fosse possível, vinha pouco a pouco deixando de ser uma ideia a ser buscada de modo incessante e obstinado, como pressupunham as correntes iluministas e positivas até o momento anterior. As décadas finais e iniciais do XIX e XX, respectivamente, dentre outras muitas coisas, marcam também essa mudança em relação ao conceito de verdade, onde ela deixa de ser sinônimo de real da linguagem, dos fatos, dos discursos, dos fenômenos e começa a ser entendida como uma criação, uma construção (CUNHA, 2014). Ao cinema, isso cabe bem.

As realidades cinematográficas se mostram como representações símile da realidade, nesse momento momento em que ela passa de “enunciação totalizante da verdade, operada pela razão, para se tornar a expressão figurativa de uma perspectiva, mediada pela

interpretação” (DE ALMEIDA, 2020, pág 91) da própria realidade. Ao mesmo passo, o cinema é um espaço representativo da realidade e também construtor dessa mesma realidade. Suas verdades estão dentro do enquadramento imagético e ao alcance dos seus microfones, mas dialogam com o exterior, com o público e com a realidade social. É um jogo de inter-tradução e inter-criações que se retroalimentam. As artes de modo geral, principalmente a literatura e o teatro, artes narrativas, nunca deixaram de representar, evidentemente. Mas com o cinema, toda sua potência audiovisual e sua capacidade de diálogo e mobilização de grandes públicos, o colocaram alguns passos à frente no sentido de construir um imaginário coletivo forte.

De acordo com De Almeida (2020), esse imaginário:

“não é mero reflexo da realidade, mas seu agente transformador, pois preconcebe objetos, arquiteturas, artes, técnicas, pensamentos, ideologias, interpretações, perspectivas, etc. Se o real é o reino do “não interpretável”, da insignificância, do vácuo de sentidos, só poderíamos torná-lo pensável, compreensível, interpretável, recorrendo ao imaginário, à tradução desse impensável e indizível em uma imagem simbólica que, por sua redundância e repetição, nos situa nesse reino da singularidade intransponível” (ALMEIDA 2020, pág 94).

3.5.1 Um outro sentido da representação: representatividade

A representação ainda pode ser lida de modo mais amplo, aprofundando o termo e seus significados laterais. De acordo com o dicionário, representação pode ser entendida como exposição, exibição; observação feita em termos persuasivos; e a arte de representar papéis em cinema, teatro ou televisão, a ocupação de ator ou atriz. O curioso é pensar que um sinônimo seja a palavra representatividade. Esta, pode ser entendida como o caráter do que é representativo; qualidade reconhecida a uma pessoa, um grupo para defender ou representar seus interesses ou exprimir-se em seu nome.

O cinema, espelho da sociedade, assume o desafio de traduzir a complexidade dos estratos sociais em imagens e coloca representação e representatividade como conceitos próximos. É a construção simbólica do cinema através das escolhas estéticas e decisões expressas dos temas a serem abordados e como o fazer, com personagens, figurinos, falas, elenco. Sem dúvida, um traço intimamente político e ideológico que expressa as relações e dinâmicas de poder ao redor da indústria cinematográfica. E isso diz muito respeito à construção e reconhecimentos das identidades diversas.

Quanto a isso, de acordo com Moura (2007), promovendo uma polissemia geopolítica dos sentidos, através da representação plural, o incentivo do cinema nacional, do cinema local tem uma grande importância nas mudanças das perspectivas e produção simbólica mas

diversa “e não apenas de mimetização das representações culturais padronizadas pelo cinema global” (pág 35). A diversidade étnica, de gênero, sexual e cultural são dimensões fundamentais por uma maior inclusão de narrativas e pontos de vista diferentes, com o intuito de tirar da marginalização e dar voz a personagens tradicionalmente marginalizados e silenciados, ajudando a desconstruir estereótipos superficiais.

Contudo, a questão maior ainda não é apenas representar, mas como representar. A responsabilidade ética precisa ser sempre presente, e quanto a isso, Moura (2007) lembra que, então, é preciso responder:

Como os recursos audiovisuais no cinema estão sendo utilizados para promover e difundir a construção de situações mais ou menos contextualizadas e próximas da realidade que se quer representar? As características sociais estão bem definidas ou são apresentadas de forma difusa? Como são delineados os personagens? Apresentam estereótipos? [...] É preciso avaliar se o conjunto da obra contribui de fato para a análise das situações e temas que se propõe focalizar (MOURA, 2007, pág 39).

A democratização dos meios é essencial e isso tem a ver tanto com quem está à frente das câmeras, quanto quem está atrás dela, bem como quem está aguardando o resultado disso à frente da tela. O surgimento de novas vozes e narrativas independentes multiplicam as abordagens e enriquecem o panorama cultural. O incentivo a uma representação mais justa, contra o silêncio representativo, é também um incentivo à própria democracia, valorizando a pluralidade e reconhecimento cultural.

Assim, ao descentralizar a produção cinematográfica, isto é, se distanciar dos eixos hegemônicos e produtores do cinema em termos narrativos, representativos e geográficos, abre-se espaço para que novas perspectivas surjam e tenham a possibilidade de apresentar suas próprias narrativas, com um teor menor de distorção proveniente de um olhar alheio e criado pela própria história do cinema. O faroeste norte-americano, por exemplo, é responsável pelas lendas do velho oeste, transformando os filmes de ação do tema em um gênero cinematográfico com sua identidade própria e seus clichês inegociáveis, com sua linguagem técnica, suas formas de narrar e suas temáticas. Durante boa parte do século esses filmes foram feitos e veiculados, o que estabeleceu, historicamente, a forma de se filmar e contar essas narrativas. A política de expansão norte-americana, os bravos aventureiros da conquista do Oeste, os povos indígenas como inimigos, as mulheres de voz e ações limitadas, homens negros quase inexistentes etc¹⁵.

¹⁵ Um olhar geral e generalista sobre a tradição fílmica do faroeste norte-americano. Sabe-se que nem todos os filmes têm as mesmas características, algumas obras pontuais fogem ao padrão estabelecido, mas, ainda assim, há um padrão ao qual a maioria das obras se insere.

“A produção cinematográfica nacional [brasileira] já está, a priori, deslocada geograficamente quando se consideram as produtoras e os diretores” (MOURA, 2007, pág 40), mas ainda precisa-se pensar os deslocamentos internos do país, as representações, os espaços e os múltiplos sentidos das narrativas e personagens de fora do tradicional eixo produtor nacional. Quais os ângulos, os enfoques e enquadramentos estão sendo lançados para mostrar essas histórias? De um modo original? Condizente? Universal e globalizado? Estereotipado? Para Moura (2007), estas são as reflexões a se pensar para fazer com que o cinema nacional possa potencializar suas narrativas de uma forma realmente democrática e diversa em representação, significados e discursos.

3.6 Aspectos do silêncio no cinema

3.6.1 A não mudez do cinema mudo

O cinema, pelo seu caráter multi-artístico, possibilita que multi-definições de silêncio sejam colocadas em prática, ao criar, através do uso da sua linguagem, um universo único em cada filme que amplia e entrelaça os aspectos do silêncio e seus significados. No cinema é possível ver isso em suas diferentes facetas. Momento de pausa no diálogo, na transição de ações, sequências visualmente contemplativas, trilha sutil ou ausência de trilha, hesitação de personagens, palavras que buscam dizer outras palavras e significar significados que não suas obviedade etc.

O cinema sonoro, como disse Balázs (2012), já citado, é a única arte que pode representar e fazer sentir o silêncio com sua profundidade, aproximando-se mais da real sensação de silêncio. Porque a relação consciente de som (ou ausência) com a imagem dentro de um contexto é o que provoca a sensação e sugere os significados do silêncio dentro daquele filme. Coisa que o cinema não sonoro não pode fazer deliberadamente, pelo fato do seu silêncio não ser uma escolha, mas uma imposição técnica das tecnologias do seu tempo. Nem o teatro, nem as artes visuais, nem o rádio, por exemplo, pois “quando nenhum som vem de nosso aparelho, toda a performance cessou [...]. O único material da peça de rádio sendo o som, o resultado da cessação do som não é o silêncio, mas apenas o nada”¹⁶ (BALÁZS, 2012).

Ao que Michel Chion (2011) concorda, ao lembrar “que o cinema sonoro ilumina um justo paradoxo: foi necessário que houvesse ruídos e vozes para que as suas paragens e interrupções moldassem aquilo a que chamamos silêncio” (pág 50). É resultado do contraste entre o próprio silêncio e seu oposto dentro do contexto fílmico. Chion diz que o silêncio não

¹⁶ Tradução nossa.

é o vazio neutro, mas pode ser o negativo de um som ouvido anteriormente. Claro que o cinema, por não se tratar de uma mídia exclusivamente sonora, tem um silêncio que ultrapassa a esfera do som como onda mecânica e adentra caminhos mais simbólicos de significados, podendo representar, dentro da simbologia de cada obra, uma infinidade de sentidos de valor positivo ou negativo, por meio de recursos puramente visuais, como opressão, introspecção, alienação, resistência.

Além de potencializar emocionalmente a obra. Chion diz que “um olhar silencioso pode dizer muitas coisas; sua ausência de som o torna mais expressivo porque os movimentos faciais de uma figura silenciosa podem explicar o motivo do silêncio, nos fazer sentir seu peso, sua ameaça, sua tensão”. No cinema, o silêncio, a despeito de sua carga culturalmente negativa, não interrompe a ação de maneira nenhuma para Chion, mas, sim, alarga sua gama de significados.

Mesmo assim, Inês Gil (2011) atesta que no cinema contemporâneo, utilizar o silêncio como ferramenta criativa esbarra em uma certa dificuldade e quando não pode ser evitado, o silêncio é breve. A autora acredita que a narrativa acelerada dos filmes contemporâneos, o encadeamento de ações para contar a história o quanto antes e dar a um espectador pouco habituado a se largar no tempo da imagem para apreciar um filme o que ele quer, são pontos que também justificam esse pouco uso do silêncio no cinema atual. De acordo com Gil, o silêncio na narrativa cinematográfica “é a ovelha negra do cinema de hoje. Sinônimo de tempo morto, de espaço em que nada acontece, de momento particularmente entediante [...] E quando é utilizado, tem que ser curto para não aborrecer o espectador” (pág 177).

Ora, temos desde o século XX, quando Sontag percebeu o excesso de linguagem nas artes, uma verborragia crescente no cinema. Tanto que os primeiros filmes da história foram, posteriormente, chamados de filmes mudos, dado a imposição tecnológica de não se conseguir captar e sincronizar o som junto ao filme. Eram, então, na verdade, filmes sem diálogos falados. Mas não eram exibições apenas visuais. A música, tão logo se percebeu sua importância para a ambiência e acompanhamento da narrativa, estava presente, sendo tocada por músicos ao vivo, simultaneamente ao filme.

Segundo Rick Altman (1995), isso se deu em um período entre o cinema primitivo, onde ainda se descobria as funcionalidades e usos de um cinema que era majoritariamente artesanal e voltado a contextos e salas de exibição específicas, ao mesmo tempo em que se desenvolviam suas tecnologias e o chamado primeiro cinema ou cinema clássico, com cadeias produtivas e o cinema dito mudo, já de caráter narrativo, massificado e de produção industrial. O período citado compreende aproximadamente os anos entre 1907 e 1912, quando se

percebe os apelos populares do cinema e filmes as funções profissionais da linha de produção e distribuição de um filme passam a ficar mais especializadas, separando os produtores, distribuidores e exibidores do filme.

Isso pode ser entendido como uma ruptura. Se os filmes eram feitos em contextos específicos, para serem exibidos em salas específicas e para um grupo limitado, os produtores do filme tinham o controle de todos os passos da cadeia produtiva e eles conheciam exatamente o público a quem eles falariam e, tendo um produto – os filmes – diferente de qualquer outro cinema, a competição comercial pela atenção do público não era exatamente uma preocupação. A relação entre o produtor e o público era direta. Eles faziam os filmes e exibiam ao seu público em suas salas ou teatros, conhecendo sua plateia e presentes no ato de exibição, medindo os temperamentos da recepção. O que mudou quando o produto ficou um pouco mais padronizado e as funções profissionais da nova indústria cinematográfica ia se singularizando e ficando mais especializada em uma parte do processo industrial.

Agora, os filmes não eram mais voltados a grupos específicos ao alcance de quem os produzia. Os exibidores passam a ser cada vez mais apenas exibidos, surge a figura dos distribuidores independentes e os produtores se dedicam mais a produzir seu filme. Agora, era um mesmo rolo de filmes vendidos a todos os exibidores, que, por sua vez, os revendiam ao público em suas salas de exibição. O produtor se viu mais distante da sua audiência, sem o controle sobre a recepção e agora todos os exibidores vendiam o mesmo produto. Como chamar atenção do público assim? “É assim que a exibição entre 1907 e 1910, torna-se cada vez mais um espetáculo sonoro que visa a particularizar a atração de cada exibidor” (ALTMAN, 1995, pág 43).

Ao contrário da fotografia, silenciosa mas estática, Inês Gil (2011) lembra, “a imagem silenciosa em movimento era ‘desconfortável’ como se estivesse incompleta, na sua relação com a realidade. O visual não chegava, era também preciso preencher o canal auditivo para conservar a atenção do público” (pág 178). Assim, fato percebido já nos primeiros anos do cinema, a imagem fílmica, a exibição cinematográfica, desde que se pode chamar o cinema de cinema, não era de fato silenciosa. Estritamente, as obras fílmicas eram, sim, unicamente visuais, mas sua sonoridade estava sempre presente.

Já no início do cinema, foram executadas estratégias para sonorizar as exibições, prática que mais tarde seria fundamental e serviria de base para as exibições do período clássico do cinema. De acordo com Altman (1995), os exibidores colocaram atrativos: música automática fora das salas de exibição para chamar atenção do público; acompanhamento musical dentro da sala de exibição; efeitos sonoros executados ao vivo (uma prática já comum

no teatro de variedades); dubladores ao vivo escondidos atrás da tela de exibição; Sons gravados e sincronizados paralelamente durante o filme, em um sistema de som independente; a utilização de um conferencista ou um mestre de cerimônias conhecido do público.

Contudo, a exibição virou um grande circo – no sentido mais variegado da palavra. Cada exibidor tinha sua própria estratégia para chamar o público e exibir os filmes, o que, muitas vezes, prejudicava a própria exibição do filme. A música automática externa atrapalhava a trilha de acompanhamento; as pequenas orquestras e músicos para o acompanhamento, muitas vezes, decidiam eles mesmos as músicas a serem tocadas, o que poderia não combinar com o ambiente e objetivos do filme; Os músicos não tocavam com o virtuosismo e harmonia que lhes eram esperados; os efeitos sonoros logo ficaram estereotipados e repetitivos; os sons sincronizados eram, normalmente, de má qualidade e sua sincronia com o filme era difícil, resultando em atrasos de um em relação ao outro; o mestre de cerimônias que convidava o público e comentava o filme, foi incluído diegeticamente nos filmes na figura de um narrador e enfim. Mais uma vez era necessário uma nova estratégia para trazer de volta o público e ela veio na forma de padronização do som.

Os filmes passam a ser distribuídos com cartilhas instruindo, por exemplo, quais músicas tocar com quais filmes, como se tocar estas músicas, com quais instrumentos etc. (ALTMAN, 1995), tudo para padronizar e melhorar a recepção do público em função da narrativa do filme. E estava, então, fundada a importância da sonoridade ao filme, em suas trilhas e efeitos sonoros. A imagem em movimento necessitava do som.

3.6.2 Representações do silêncio

Para Inês Gil (2011), o filme, isto é, a imagem animada, sem som, é similar a uma experiência estética, porque perde-se a representação do real em sua totalidade, representação que tanto se reivindica ao cinema. A imagem cinematográfica sem som “é uma imagem onírica que quer mais exprimir e menos representar [...] O cinema representa o movimento da vida, o seu desenrolar quotidiano e corresponde à sua percepção visual e sonora” (pág 177), e, além de dar novos sentidos à história, cria um efeito de suspensão temporal em quem assiste. Para Gil (2011), o cinema é naturalmente sonoro, pois, silenciosa, a imagem cinematográfica é apenas uma imagem que se afasta do “espelho fílmico da realidade”. Quando em silêncio, a imagem torna-se artificial. O que não é exatamente positivo, nem negativo por si só, mas uma característica e uma decisão artística em prol da estética, do efeito, ou qualquer outro fim desejado

Quando escolhido de modo consciente, compreendido e bem executado dentro da obra, o silêncio traz mais complexidade à obra fílmica. Mas claro, “não basta interromper o fluxo sonoro e pôr no seu lugar alguns centímetros de película” (CHION, 2011, pág 50), se não, teria-se a sensação de uma falha técnica, a exemplo da emissão radiofônica, quando silenciosa. É preciso, então, fazer o silêncio – no sentido mais elaborativo, construtivo e executável que a ação prática suscitada pela palavra pode ter – do jeito que os profissionais do som cinematográfico, da captação e da mixagem fazem há décadas. Registra-se alguns minutos do silêncio/som ambiente dos locais filmados, já que cada espaço tem o seu som natural e seu modo particular de ser silencioso (CHION, 2011) e, depois, essa captação será colocada no momento do filme para criar a ambiência, o espaço e servir como ação temporariamente silenciosa. O que ajuda a construir com maior verossimilhança o tal real que o cinema reproduz e representa.

É a edificação do espaço físico visual e toda sua ambiência, por meio da construção e sugestão sonora relacionada a este ambiente. O silêncio no cinema, então, – a sensação de silêncio –, tal qual a realidade, é o som natural dos locais. O que é expresso, para Chion (2011) através dos ruídos tênues e brandos que soam e são audíveis quando os outros ruídos se calam na faixa sonora do filme. Quando se silenciam a “circulação de automóvel, conversas, vizinhança ou ruídos do trabalho” (pág 50) e pode-se ouvir o tique-taque de um relógio, há a sensação de silêncio, é quando ele se manifesta. Ainda: “os apelos longínquos dos animais, os pêndulos do relógio, os roçares e todos os ruídos de vizinhança, passos numa rua” (pág 51). Tudo que reverbere sons isolados ou tênues que não costumam ser audíveis.

Diante da inviabilidade do silêncio absoluto (CAGE, 1961) e da representação do silêncio no cinema através dos longínquos e sutis ruídos (BALÁZS, 2012; CHION, 2011), o cinema busca, ainda, outros meios para representar o silêncio, de acordo com Pires & Villa (2019), através da articulação da linguagem a partir de sua cultura. Quer dizer que o silêncio se mostra na articulação de “enquadramentos, movimentos de câmera, luz, direção de arte, atuação, qualidades sonoras e demais elementos a fim de simulá-lo ou talvez estimular nos espectadores a sua apreensão” (PIRES & VILLA, 2019, pág 3). Tudo pode ser utilizado para suscitar sensações silenciosas no público, oferecendo a ele sensações multissensoriais.

Nesse sentido, Gil acrescenta à discussão, lembrando que o silêncio também pode ser expresso na ausência dos sons ambientais indo além da qualidade sonora:

pode ser na própria imagem que se manifesta a presença do silêncio. Aliás, o silêncio reforça a presença da imagem e da sua visibilidade. Quando a imagem é «muda», quando ela não tem acompanhamento sonoro, o visível vai muito além do sensível porque deixa de ser um mero plano reflexivo da

realidade; o silêncio da imagem obriga o espectador a se confrontar com o visual, e a deixar-se envolver por ele (GIL, 2011, pág 179).

Resgatando a utilidade discursiva do silêncio, no cinema, além de apreendido por meio da audição, tem um forte apelo intelectual, quando precisa da força mental do espectador para completar e decodificar o que ele pode estar querendo induzir, compensando, com a reflexão, o vazio que lhe é apresentado; mas também emocional, porque o silêncio toca as paixões do espectador, representando a passionalidade dos personagens. Aqui, “o silêncio é um grande criador de atmosfera. É um elemento muito importante que ajuda à compreensão da história ou que acrescenta nuances e sutilezas à estética do filme” (GIL, 2011, pág 178).

O filme *Onde os fracos não têm vez* (2007), de Joel e Ethan Cohen, por exemplo, tem em seu antagonista Anton Chigurh, interpretado por Javier Bardem, um vilão cujo silêncio faz parte da sua caracterização, e o qual, acompanha o personagem em suas aparições na tela. Essa utilização suscita o suspense e a imprevisibilidade da qual o personagem, um fugitivo da lei, violento e cruel, com traços de psicopatia, precisa para se firmar como o vilão da narrativa. Esse silêncio do personagem ajuda a ressaltar a sua natureza enigmática e ameaçadora, acentuando a atmosfera de tensão e aumentando a expectativa das cenas em que aparece. Seu silêncio significa exatamente o inesperado, o destino que não se controla.

Seu silêncio, baseado no traço ocidental da barreira que ele cria, também funciona como dispositivo para descrever sua personalidade fria, não empática, falta de emoções e dificuldades de comunicação, o que é mostrado em seus diálogos objetivos, sucintos e cheios de tensão. Nesse caso, o silêncio ajuda a deixar o personagem mais redondo, mais complexo, aprofundando-o em seu campo psicológico.

No filme brasileiro *Que horas ela volta?* (2015) de Anna Muylaert, a protagonista Val, interpretada por Regina Casé, é uma empregada doméstica de uma família de São Paulo e sofre, sutilmente, de um silenciamento sem nem ao menos se dar conta. Tradicionalmente é uma personagem que acredita não ter voz, devido às suas origens nordestinas, sua classe social e sua função na casa dos patrões. Esse silêncio político, ao modelo de Orlandi (2007) é imprescindível ao filme. Val se restringe e se censura o tempo inteiro e esse é um comportamento naturalizado no filme e isso se revela e passa a ser gritante quando a filha de Val decide ir a São Paulo prestar vestibular, ficando temporariamente na casa dos patrões, o que já é um pequeno conflito para a protagonista.

Assim, o filme utiliza o silêncio e o silenciamento para atestar normas naturalizadas e aceitas na sociedade sem a devida reflexão, destacando as tensões sociais mesmo em relações profissionais muito próximas, que por vezes podem ser confundidas com amizade, mas não

são. Os diálogos são carregados de subtexto, dotados do silêncio político, mais especificamente o silêncio constitutivo de Eni Orlandi, onde se quer dizer algo, mas diz um outro algo, buscando fazer presente um terceiro discurso. Quando, por exemplo, a filha de Val pega um pote de sorvete para comer e a mãe a repreende, dizendo que não se pode pegar o sorvete daquela geladeira e a filha questiona o porquê. Ao que Val não sabe responder com firmeza.

Os silêncios de *Que horas ela volta* destacam as distâncias sociais, as hierarquias e os jogos de poder que permeiam as relações representadas. Além disso, ainda servem para mostrar a distância emocional das duas famílias e, internamente, entre seus membros.

Curiosamente, para Balázs, o silêncio aproxima os objetos da cena, animados ou inanimados. Os aproxima metafisicamente, em sua existência, assemelhando-os. Para ele, os objetos e personagens quando silenciosos, soam exatamente iguais, compartilhando uma harmonia peculiar, uma “substância silenciosa” (pág 205). Pode-se, talvez, entender o funcionamento da frieza de Anton Chigurh do mesmo modo que funciona sua arma também fria, silenciosa e brutal que se utiliza de simplesmente ar comprimido? Ou a ausência de vínculos e comunicação emocional de Val e sua filha, parecido com a também demanda emocional não suprida da família dos patrões?

O silêncio parece aproximá-los dentro de seus filmes. Se não isso, aproxima, pelo menos, o espectador da trama. Gil (2011) diz que quando “muda, a imagem aproxima-se do olhar do espectador: o silêncio cinematográfico como espaço háptico permite ultrapassar o distanciamento da aura para se investir totalmente na imagem” (pág 184). Por esse motivo é que podem existir tantos aspectos do silêncio em um mesmo filme, incluindo as representações visuais.

Frequentemente, simulados pelo emprego dos “planos estáticos, a câmera de movimentos vagarosos e fluidos, a utilização de planos-sequência e a edição com poucos cortes” (PIRES & VILLA, 2019, pág 15), podem ser caminhos para se transmitir a sensação silenciosa. Mas isso precisa dialogar com os outros elementos do filme e fazê-los funcionar dentro do contexto criado em suas narrativas, convergindo para seus propósitos artísticos. No filme *Ex Machina* (2014), do diretor Alex Garland, o silêncio é explorado sonora e visualmente.

O filme acompanha Caleb, um programador digital que é selecionado para participar de um experimento científico onde precisa avaliar traços de uma inteligência artificial avançada. Para isso, ele precisa passar uma semana na casa do dono da empresa onde trabalha, isolados do mundo e cuja companhia é apenas um do outro e uma outra robô que não

se comunica. O silêncio, para além das relações, interações, planos contemplativos e de observação, é também visual, explorado pela arquitetura futurista e minimalista da grande casa, cheia de vazios e segredos, de paredes nuas, cores monocromáticas, neutras e espaços amplos e de iluminação artificial. A utilização do vidro e do metal também ajuda na atmosfera fria e silenciosa.

Todos esses aspectos confluem para a narrativa e o desenvolvimento dos personagens, contrastando justamente a humanidade de Caleb, com todas as suas questões, hesitações e anseios e a artificialidade da robô feminina que precisa ser avaliada. Toda a casa e os aspectos aqui descritos se impõem como uma forma de controle, o que também coloca pra frente a narrativa, simbolizando a solidão de Caleb e fazendo com que ele, sozinho, se questione se pode mesmo confiar no seu anfitrião ao mesmo tempo que questiona sua própria humanidade e também a natureza da inteligência artificial com quem interage.

A representação visual que favorece algum tipo de silêncio é mais comum de ser observada, dado que o cinema e a sonoridade dos filmes orbitam ao redor da centralidade da voz humana (CHION, 2005), e o silêncio, como visto, tem um certo poder de aborrecer o espectador médio que não entende ou não quer se colocar como peça que falta para amarrar os laços da história ou desfazer seus nós. O silêncio visual, assim, parece mais sutil à experiência cinematográfica, não tirando o espectador de uma possível zona de conforto na hora da exibição, nem trazendo a carga cultural negativa que a ele é imposta.

Com tudo isso dito, trataremos, no capítulo seguinte, da observação desses silêncios e suas construções, dentro da análise do corpus fílmico.

4 CAPÍTULO 3 – SILENCIAMENTO SOCIAL NO BRASIL DISTÓPICO

“Só direi,
Crispadamente recolhido e mudo,
Que quem se cala quando me calei
Não poderá morrer sem dizer tudo”
(José Saramago – Poema à boca fechada).

4.1 O silêncio e o silenciamento na distopia

Devido ao seu teor político, o mais comum ao observar ou analisar o silêncio em uma distopia é se deparar com o silêncio impositivo, isto é, o silenciamento, a ação de silenciar, intrinsecamente atrelado à política, à autoridade e ao ambiente opressor do universo ficcional, que, por sua vez, toma forma a partir da visão distópica, que é uma elaboração artística e fantasiosa que toma forma a partir do contexto social real, como discutido no capítulo 1 deste trabalho. A partir deste silenciamento como núcleo, é que se espalha, e assim se percebe, o silêncio. Seja o silêncio obrigado e imposto da autoridade, seja o silêncio intimidador de quem levanta a palavra oficial, politicamente falando, e se protege atrás do discurso dominante ou seja o silêncio que afirma a resistência e o resistir sobre os desmandos e opressões autoritárias.

Em narrativas distópicas, normalmente, os silêncios, como substantivo, se apresentam orbitando o silenciar, como verbo. Isso quer dizer que o silêncio como um recurso cinematográfico, como uma ferramenta de linguagem para um efeito específico para o filme, está atrelado ao ato de silenciar, à ação do silenciamento, que é intrinsecamente político, em maior ou menor medida, mas sempre um ato político. E é a partir dessa ideia, da relação silêncio-silenciamento, e reciprocamente, que se estrutura esta análise.

Quando se trata do tema distopia, de modo geral, não é a cinematografia brasileira que se pensa em primeiro lugar, e quando se fala sobre cinema brasileiro, também não são as imagens distópicas que primeiro vem à mente. Embora tenha seus exemplos ao longo da história do cinema nacional. Como, por exemplo, *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), aqui analisada, *O 5º poder* (Alberto Pieralisi, 1962), filme que ficou perdido por quarenta anos, sendo redescoberto em 2006, graças a uma cópia que havia sido enviada à Berlim no seu lançamento, e, mais recente, no século XXI, *Acquaria* (Flávia Moraes, 2003).

Contudo, a maior parte das distopias nacionais de considerável expressão pública são de 10 anos atrás, como os dois exemplos aqui analisados: *Bacurau* (Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019) e *Divino Amor* (Gabriel Mascaro, 2019). Mas também citamos *Branco sai, Preto fica* (Adirley Queirós, 2014) e *Medida Provisória* (Lázaro Ramos, 2020).

Uma década, portanto, da reintrodução desse gênero no nosso fazer cinema, sendo poucos e pontuais os exemplos distópicos na nossa cinematografia, comparados à cinematografia internacional, por exemplo. Estes foram escolhidos, primeiro, por uma questão de recorte e, segundo, porque neles foram encontradas questões pertinentes sobre o contexto ao qual foram produzidos e lançados e também devido ao uso da linguagem cinematográfica, relacionada ao uso do silêncio em seus diferentes aspectos, tanto técnicos, quanto simbólicos e sempre significantes em buscante de um efeito cinematográfico em prol da narrativa, do desenvolvimento dos conflitos e personagens ou temas discutidos etc.

O cinema, como arte, capta e transcreve os anseios sociais, dialogando diretamente com o sentimento e o imaginário social. Nas duas primeiras décadas do século XXI, temos um fortalecimento de discursos radicalmente autoritários ou opressores em diversas partes do mundo, reacendendo e resgatando ideias ultranacionalistas, contrárias à diversidade de opinião, saudando um passado autoritário e suas figuras, trazendo consigo um apreço pelo autoritarismo, pela difusão de discursos de ódio que flertam com o racismo, a xenofobia, a misoginia etc.

De acordo com a pesquisadora antropóloga e cientista social Adriana Dias, em reportagem ao portal online UOL Ecoa, entre 2015 e 2022, o número de células neonazistas monitoradas por ela no Brasil registrou um aumento de mais de 1.450%, passando de 72 para 1.117. Um aumento, assim, dos discursos supremacistas que guardam, dadas suas diferenças, algumas semelhanças com aqueles discursos que alimentaram as elaborações distópicas do início do século XX. Isto somado à percepção da quebra das metanarrativas, às notícias de tragédias ambientais e ao avanço das tecnologias, sobretudo das inteligências artificiais, reacendem o antigo medo de um futuro fechado, opressor, tecnocrático e pessimista.

O cinema, como arte, capta e transcreve os anseios sociais, dialogando diretamente com o sentimento e o imaginário social, servindo como um espaço de experimentação e especulação, de catarse mas também de distanciamento desse futuro negativo, uma forma de negá-lo. Aqui analisaremos algumas dessas construções, a partir da perspectiva brasileira de construção distópica.

E apesar da tentativa de padronizar tal análise, tomamos a liberdade de criar categorias próprias para cada obra, partindo de um lugar comum de observação e recepção de todas, mas ramificando as análises em categorias particulares para potencializar a apresentação, o reconhecimento, construção e usos do silêncio em cada uma das obras, levando em conta sua estrutura e o que se acredita ser seu objetivo narrativo do filme. Apesar das características próprias do gênero, que o diferenciam de qualquer outro, as distopias aqui analisadas não

seguem exatamente a mesma estrutura dessas convenções, dados seus estilos únicos em cada filme, ficando, com isso, quando comparadas ou aproximadas, mais nítidas as diferenças entre elas. Diferenças naturais, impostas pela narrativa que precisaram ser levadas em consideração na hora da análise.

Bacurau, por exemplo, tem um apego temático à geografia, à história e à cultura dos personagens representados, e os processos de silenciamento observados no filme, estão diretamente ligados a essa questão. Enquanto para a narrativa de *Divino Amor*, é totalmente irrelevante a questão geográfica, preferindo, a obra, destacar e discutir temas e dilemas ligados à fé religiosa, sua moral e seus dogmas. A partir destas peculiaridades, foi julgado justo, portanto, levar em conta essas diferenças temáticas e construtivas da narrativa na hora de desenvolver a análise aqui exposta.

Mesmo que nem sempre explícito em um intertítulo, buscou-se seguir a mesma estrutura em todas as análises que passam por 1. apresentação do filme; 2. a justificativa ou o porquê a obra é considerada uma distopia; 3. contexto de produção do filme; 4. sinopse completa; aspectos gerais do silenciamento e dos usos do silêncio dentro da narrativa; 5 análise específica do silenciamento e do silêncio. Estes itens estão dentro de todos os textos, funcionando como uma tentativa de organizá-lo estruturalmente, facilitando a construção e fluidez do trabalho.

Apesar de também se apresentarem como uma distopia e também mostrar diferentes formas de uso do silêncio, em sua construção filosófica e técnica cinematográfica e também do silenciamento político, os filmes *Tremor Iê* (2018), de produção cearense de Elena Meirelles e Lívia de Paiva; *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós; e *Medida Provisória* (2020), de Lázaro Ramos não entraram na análise, mesmo tendo a acrescentar à discussão e tendo usos bastantes peculiares do silêncio na linguagem cinematográfica para exemplificar os silenciamentos presentes em suas representações narrativas.

Tremor Iê (2018), por exemplo é uma distopia que se passa na cidade de Fortaleza-CE e, apesar de a maior parte do seu filme não ser falado e os planos demonstrarem pouca ação em comparação aos planos contemplativos, o filme dá voz a um coletivo de mulheres artistas da periferia urbana – musicistas, dançarinas, artesãs, compositoras, intérpretes – que sofrem com um governo autoritário que não aprecia essa arte e as persegue ostensivamente. O filme se passa em um futuro próximo, e conta a histórias de algumas dessas mulheres que tentam trocar os restos mortais do ex-presidente ditador Castello Branco pela liberdade de companheiras presas. Destaca-se aqui o uso dos silêncios como controle e como refúgio, além de potencializar o uso da trilha diegética.

Já em *Branco Sai, Preto Fica* (2014) é um filme que se coloca na fronteira entre a ficção e o documentário, tratando histórias reais com elementos da fantasia distópica para explorar e abrir discussões sobre questões sociais ligadas diretamente ao racismo social, cultural e histórico no Brasil que promove exclusão, distanciamento e silenciamento da população negra. O enredo do filme dá conta da história de Marquim e Sartana, que sofrem com a violência policial durante uma festa na década de 1980, onde um fica paraplégico e outro perde uma perna. Um investigador vem do futuro para investigar o caso e responsabilizar o Estado pelas ações. Podemos destacar o silenciamento coletivo da população negra, o silêncio do Estado e do poder público em relação aos sofrimentos dessa população, mas também o silêncio das vítimas, que traz, principalmente, solidão e isolamento social.

O filme *Medida Provisória* (2020) também se apoia no tema do racismo e do tratamento da população negra. Bem como suas maneiras de silenciá-la. No filme, em um futuro próximo, temos uma medida política que decide de modo quase unilateral deportar compulsoriamente para o continente africano todos os habitantes brasileiros negros ou que tenham evidentes e visíveis traços negros no seu fenótipo. Dentro desse cenário, acompanhamos a micro resistência heroica de dois homens em um apartamento e uma mulher, esposa de um deles, em um “afrobunker”, um tipo de quilombo moderno que acolhe pessoas negras, longe dos olhos do Estado. Aqui, destacamos o nítido silenciamento da população negra em uma abordagem artisticamente tão interessante quanto absurda, pela imposição da medida legitimada pelos Poderes. Também o silêncio como resistência e proteção.

Evidentemente que estes filmes têm muitos mais a dizer, que não apenas este resumo em um parágrafo, mas o tempo, o recorte, a estrutura e os próprios limites do trabalho, dificultam a análise de todos os filmes. Contudo, citá-los serve também para mostrar a amplitude do cinema distópico brasileiro em questões temáticas e a aplicação do formato distópico, da sua escolha consciente para a elaboração de discursos e narrativas que promovam discussão social com temas totalmente pertinentes à sociedade. Mesmo com as conjecturas e especulações fantasiosas, os conflitos parecem próximos no tempo e no espaço e o “e se” distópico levanta questões complexas bastante presentes.

Assim, levando em conta este viés, para a análise dos filmes selecionados, foram pensadas categorias que ajudem a observar mais objetivamente os silenciamentos presentes nos filmes, de acordo com sua temática, como por exemplo os silenciamentos sócio-estrutural, ideológico, geopolítico, histórico-cultural, sócio-religioso, o silenciamento interno – ou

autocensura – e o silenciamento de gênero. Quanto aos usos do silêncio, podemos observar um uso que remete à introspecção e reflexão dos personagens, à complacência diante dos fatos, um silêncio que favorece o suspense, silêncio como resistência à opressão, silêncio visual, como representante da dúvida e da frustração, silêncio que denota uma crise indizível e também um silêncio simbólico.

Dentro dessas categorias, foram analisados e discutidos os usos e as relações do silêncio/silenciamento com os personagens fílmicos, a partir de suas narrativas e representações que possibilitam perceber os diferentes ângulos aos quais suas visões de mundo, bem como seus opostos, podem recair e se utilizar do objeto aqui estudado.

4.2 EM ANÁLISE: TERRA EM TRANSE (1967)

Terra em Transe (1967), é um filme dirigido por Glauber Rocha, que foi alçado à categoria de clássico brasileiro devido à sua importância, sua temática e o momento em que foi produzido. O filme explora, através do país latino-americano fictício Eldorado, o retrato de um Brasil conturbado e caótico politicamente, mostrando as lutas de um jogo político de diferentes espectros ideológicos, onde seus agentes representantes parecem se importar unicamente consigo mesmo, excluindo do debate político o povo, por exemplo, procurando-o apenas no momento eleitoral, e às vezes nem isso, já que o que o filme trata também de um golpe militar sobre o poder vigente e acima ou alheio à vontade do povo, diminuindo-o a uma simples ferramenta de manutenção do próprio poder político, do poder político das elites, representadas pelos personagens com voz no filme.

O filme mostra um pouco dessas relações políticas e como o jogo se dá entre os agentes envolvidos nessa disputa, aliados ou não à comunicação social, acompanhando as hesitações, vontades e dilemas do protagonista que guia a história. O filme está dentro do movimento brasileiro conhecido como Cinema Novo, que foi uma corrente estilística em vigência na década de 1960 e uma dos momentos mais marcantes da história do cinema brasileiro. Com sua abordagem estética não-convencional, seu caráter experimental, suas descontinuidades, narrativa não-linear, orçamento curto e locações reais, buscava representar as imagens e discussões sociais, políticas e culturais do Brasil daquele tempo. O movimento se coloca próximo e paralelo à *nouvelle-vague* francesa e ao neorrealismo italiano, dialogando com a estética e o jeito de criar narrativas de um e a força temática, preocupação social e crueza do outro. Assim, o movimento se posicionou do lado oposto do cinema comercial e suas convenções, priorizando uma abordagem mais direta e realística do Brasil, do povo brasileiro, da sua história e dos seus temas.

4.2.1. Imagens distópicas

O país Eldorado é uma metáfora do Brasil, refletindo sobre a opressão do povo pelo governo, a manipulação do poder com suas dinâmicas, os arranjos e rearranjos desse poder e as duas lutas cruzadas entre os espectros progressistas e conservadores da sociedade, e também a luta de classes entre as elites e as classes trabalhadoras, que detém quase nenhum poder e lutam para ter alguma voz, que é silenciada, suprimida ou controlada pelas elites. O filme pode ser entendido como uma resposta artística ao seu período – a ditadura militar brasileira, e encontra na fantasia distópica o jeito de dizer e criticar o que não se podia dizer e criticar naquele momento.

Embora não traga todas convenções comuns à elaboração distópica, *Terra em Transe* é uma distopia que utiliza imagens recorrentes ao gênero e aborda discursos contemporâneos de modo indireto, mostrando o cenário resultante das ações do hoje. A trama se passa no futuro do seu tempo e mostra um cenário político opressor, governado por elites corruptas e violentas, que manipulam as grandes massas por meio da propaganda e do controle midiático e têm ou buscam o poder absoluto e o controle ou minimização do povo, eliminando as discordâncias e mantendo o *status quo*.

Eldorado é uma sociedade à beira do colapso, com um golpe iminente em um cenário de caos político onde dividem os holofotes públicos uma figura conservadora com pouco apoio popular e outra progressista e populista. Esse cenário dividido e o caos sócio-político retratado é inspirado na realidade brasileira. É baseado no contexto brasileiro, que se pincela – mesmo que em preto e branco – críticas realistas ao regime ditatorial da década de 1960, mas com uma maquiagem fantasiosa.

A alienação, tema recorrente das distopias, também está presente aqui. A distância do indivíduo e da sociedade, a falta de clareza do cenário político e das figuras mostradas, sobretudo, através das vivências, descobertas, hesitações, dilemas e decisões do protagonista Paulo Martins mostram a impotência do indivíduo diante do funcionamento do sistema, que é sempre maior que o sujeito e impositivo verticalmente. A linguagem cinematográfica do Cinema Novo também potencializa o filme nesse sentido. A câmera instável, a montagem não linear e frenética, os enquadramentos que isolam e distanciam personagem, o uso contrastado do som e do silêncio ajudam a representar essa ideia de desconexão e fragmentação do sujeito e da própria construção política, ambientando o cenário distópico.

Com isso, *Terra em Transe* se apresenta como uma importante alegoria política para o cenário que se desenhou no início da ditadura militar brasileira de 64. E tanto a narrativa

quanto os personagens representavam os aspectos desse novo cenário ditatorial no Brasil, assim como os sentimentos e anseios que cresciam na sociedade, com suas contradições e complexidades. Isso é representado no filme, tanto com os movimentos populares que ganham espaço e depois são reprimidos de modo coletivo, quanto com as lutas morais e sociais contra ou a favor da opressão ou resistência, principalmente por parte do protagonista. A própria existência do filme também simboliza um grito contra o silenciamento da censura imposto sobre as artes.

Contudo, mesmo com essa resistência, não deixa de representar as discussões com o pessimismo da distopia somado ao pessimismo da visão de mundo neorrealista àquele momento. Mas, diferentemente do filme, vamos tentar contar a história de uma forma linear e cronológica.

4.2.2 Sinopse da narrativa

A história é narrada pelas memórias de Paulo Martins, no momento de sua morte. Ele é o protagonista do filme, guiando a narrativa. Paulo é poeta e jornalista que tem na política uma esperança de solução legalista e possível para a sociedade.

Paulo é ligado a um político conservador e tecnocrata de nome Diaz que se elege senador, mas Paulo, buscando sair da sombra do político, se afasta. Na província de Alecrim, Paulo, ainda com seus ideais, decide apoiar outro nome político, dessa vez progressista: Vieira, uma liderança regional em Alecrim. Paulo acredita que este é um bom nome para transformar positivamente a situação de Alecrim e possivelmente de Eldorado e melhorar a vida de todos de forma justa. Contudo, ao ganhar a eleição, Vieira se mostra refém dos grupos que financiaram sua campanha, sendo quase que apenas uma marionete dos acordos que o colocaram como governador da província e dos interesses dos empresários envolvidos. Ao que Paulo se desilude novamente e é confrontado com a realidade política e seu jogo, vendo o povo sendo usado, explorado e não recebendo em troca aquilo que era prometido. Paulo, então, volta à capital, conhece Fuentes, o maior empresário do país, que conta que uma multinacional, que apoia o atual presidente de Eldorado quer tomar o controle financeiro do país.

Diaz, o político conservador, entra na disputa eleitoral à presidência com o apoio do atual chefe do executivo nacional, ao que Fuentes oferece um canal de televisão a Paulo, que aceita e o usa para atacar o candidato Diaz. Assim, Paulo, volta a apoiar Vieira em campanha eleitoral à presidência contra Diaz. Vieira, populista, tem o povo ao seu lado, e é quase certo que vá ganhar a eleição pelo voto. Já Diaz, conservador, aparece sempre solitário, entoando

discursos heroicos em poses imponentes, portando os símbolos que o legitimam: um crucifixo e uma bandeira negra. Ele sabe que na contagem de votos perderia a eleição, restando a ele a tomada do poder à força. Quando Fuentes faz um acordo com Diaz, traindo os personagens progressistas, representando por Paulo e Vieira, Paulo decide partir à luta armada, ao passo que Vieira desiste, com receio da violência, e ordena que as forças de resistência sejam todas dispersadas. Mesmo assim, Paulo parte sem apoio nenhum para defender seus ideais de justiça.

Assim, o filme termina, com o pessimismo amargo do cenário distópico. Paulo Martins morre ao confrontar as forças estatais golpistas, sendo o único representante de uma causa dada como perdida. O golpe político não é impedido e Diaz toma o poder se denominando o chefe do executivo nacional. A luta armada não consegue realizar nada. O maior empresário do país está ao lado do governo golpista. Os políticos progressistas desistem da política e do confronto e quem não concorda com Diaz no poder se cala.

Dentro dessa narrativa, Glauber Rocha utiliza o silêncio como uma ferramenta a serviço da sua metáfora, como será destacado abaixo, sendo um dos caminhos para aprofundar essas questões morais que os acontecimentos demandam, entre um conservador autocrático e um progressista enfraquecido e covarde, no meio de um povo oprimido, silenciado e manipulado. O silêncio funciona como um espaço de distanciamento entre esses personagens diferenciando-os, mas também serve para aproximá-los, em termos morais, mostrando o quão parecidos soam suas ações, o quanto suas preocupações com o poder pelo poder são comuns entre si, assim como seus acordos e seus resultados como políticos. Mas também, é no silêncio de *Terra em Transe*, que podemos perceber melhor a introspecção, a impotência e/ou a negligência dos personagens diante de todo esse cenário.

4.2.3 Silenciamento em cena

Como uma grande metáfora do Brasil da década de 1960, *Terra em Transe* representa o silenciamento que acontecia durante o começo da ditadura militar brasileira. Ao lançamento do filme, o Brasil ainda não vivia os anos mais duros da ditadura, o Ato Institucional Nº 5, o mais rígido, ainda não havia sido decretado, contudo, o governo militar, mesmo que pouco menos rígido e repressivo socialmente, como se costuma pensar, já era de fato um governo militar ditatorial. Havia sido instaurado após um golpe político e era já uma ditadura com tudo o que ela traz e representa. Opositores já eram perseguidos e a censura já trabalhava em favor do discurso unificador nacional.

Como já dito, o filme buscou representar esse cenário autocrático e autoritário, com os seus agentes políticos e sociais dotados ou esvaziados de poder, representados, na tela, pelos personagens e suas relações oscilantes. A construção narrativa e estética empregada, também ajuda a explorar o caos e o momento conturbado de incertezas, falta de informações claras, manipulação midiática e social e a convergência dos conflitos sociais e ideológicos para o meio disso tudo, bem como a repressão desses conflitos e desejos contrários. As contradições e questionamentos individuais e coletivos e a desilusão das esperanças na política – e em políticos – também são temas levados da realidade para a tela, muitas vezes com suas doses de violência.

Uma violência que, além da inspiração da realidade, vinha também do emprego do formato distópico distorcendo e exagerando, como explicado no capítulo 1, essa realidade, e ainda da estética empregada no Cinema Novo. Uma violência que falava do Brasil e denunciava suas próprias violências, mas que distanciou o público daquilo, não pelo ato violento, mas pelo não reconhecimento dessa violência, pela não responsabilização dessa violência por nenhum grupo social. Com isso, o filme conseguiu ser uma crítica voraz metralhada a todos os lados, denunciando tanto o que o diretor Glauber Rocha chamava de “esquerda conservadora tradicionalista” e claramente o próprio conservadorismo controlador que se impunha a rédeas curtas sobre a sociedade.

O mais importante neste filme, então, são os caminhos da sua discussão social, porque, assim como sua narrativa, não oferece certezas nem respostas certas ao final, mas críticas e questionamentos direcionados a vários setores da sociedade e muitos dedos denunciando e apontando a todos esses setores, bem ditos: progressistas e conservadores, classe burguesa, o próprio povo, a comunicação social, empresários e economistas e também os artistas.

Terra em Transe é, assim, um grande grito distópico que conseguiu desagradar gregos e troianos dentro do Brasil do seu tempo, criticando o poder vigente e seus discursos, a oposição vigente e seus discursos e retomou a ideia da falência utópica dos projetos revolucionários. Ao fim, o filme se coloca em um momento de transição, diretamente ligado ao seu próprio tempo presente, mostrando como se chegou ali e qual o tipo de futuro se espera a partir disso.

Assim, podemos destacar na obra, os usos do silenciamento sócio-estrutural e ideológico, bem como os silêncios mostrando a introspecção e dúvida dos personagens e também a complacência diante dos acontecimentos.

4.2.3.1. Silenciamento sócio-estrutural

No filme, o povo tem pouco destaque, mostrando que sua voz e desejos são ínfimos diante dos cenários políticos que se desenham sempre em salas particulares, gabinetes, e conversas privadas. A voz do povo é normalmente muda, ou um grande carnaval caótico batucado. O povo é mostrado como uma ferramenta das elites políticas, afinal o poder do voto é dele. Contudo, até isso é esvaziado quando um golpe de Estado subtrai o poder do povo de decidir seus representantes políticos. Normalmente, quando um personagem “do povo” aparece, é mostrado sofrendo pela miséria e pela fome, pela violência e repressão. Ou aparece sem voz – visualmente se percebe a fala, mas não há som – ou, quando fala algo que desagrade os agentes portadores do discurso social, tem a voz totalmente silenciada com a ajuda de símbolos sociais que legitimam essa violência.



FIGURA 3 - Um dos seguranças do candidato Vieira atira em um representante do povo, enquanto o Padre faz um gesto ambíguo sobre o homem e o Político discursa contra o extremismo.

Quando Vieira sai em campanha para governador de Alecrim e está no meio de uma multidão popular, aplaudido e ovacionado por ela, a única palavra que se consegue ouvir e compreender nos ruídos de apoio é o próprio nome do candidato Vieira. Quando uma senhora chega para ele com suas demandas, não há som. Sua voz é suprimida, mas Vieira garante que está tomando nota da demanda e que vai resolver a questão.

Em seguida, um outro personagem popular, Felício, surge com demandas ao candidato. Vieira, pede silêncio e a multidão se cala. Dessa vez ouve-se a voz. Entretanto, antes mesmo que ele possa falar a respeito do que quer, Vieira o interrompe e repete o

discurso pronto, garantido que está tomando nota e vai resolver a questão, mesmo que ele próprio nem saiba nem ao menos qual é a questão, porque simplesmente ela não foi dita. A multidão, então, volta a fazer barulho, gritando o nome de Vieira e o aplaudindo, enquanto o político incentiva o personagem a falar. Aqui, a voz de Vieira é totalmente compreensível e nítida, acima dos ruídos da multidão, mas a voz do personagem popular é tímida e fica abafada sobre os gritos do povo. E a cena corta.

Na mesma sequência, no entanto, algumas cenas à frente, um discurso de Vieira ao povo diz que “eleições livres levarão ao poder os legítimos representantes do povo. Os legítimos representantes do povo são aqueles que lutarão pelas necessidades imediatas do povo”. O que soa como um discurso completamente vazio, por não condizer com as ações do candidato. Então, é possível entender que o povo, quando expressa necessidades e desejos, não é ouvido. Pode ser incentivado a falar, mas isso não quer dizer muita coisa, já que a resposta política é pronta e padronizada. Mas quando o povo endossa o poder de uma figura política ou seu discurso, quando sua voz está a serviço do discurso político, fortalecendo-o, aí sim é perfeitamente compreendido.

Na sequência, temos Paulo Martins questionando, após a vitória eleitoral de Vieira, “como responderia o governador eleito às promessas do candidato?” Ao que o filme responde em seguida: Vieira, agora governador, volta com sua comitiva ao povoado em que algumas cenas atrás era ovacionado pelo povo. Vieira chega com sua força policial, que limita o espaço do povo e assegura a distância entre eles e o governador. Felício é o único que passa pelo cordão de segurança e vai ter com o governador Vieira. Felício reclama da política de apropriação de terras que ameaça expulsar as famílias do povoado, reafirma a esperança no governador, mas diz que se preciso morreria, junto ao seu povo, defendendo sua terra. Paulo, então, repreende as palavras de Felício, que retruca “ a gente tem que gritar! [...] com o que sobrar da gente. Com os ossos, com tudo”. Paulo então é incisivo: “Cala a boca!” e termina por agredir Felício e jogá-lo ao chão, colocando um ponto final na sua demanda, diante dos olhares de todo o povoado, por trás da polícia de Vieira. Há uma trilha musical evoluindo a tensão e representando as agitações populares promovidas posteriormente com o ato.



FIGURA 4 - Felício reivindica a posse das terras, enquanto a polícia isola e distancia o povo do governador Vieira.

Cenas a frente, Felício é assassinado e Vieira se recusa a prender o suspeito por ter sido ajudado por ele na campanha. Há agitação popular, e isso é percebido através dos diálogos, mas principalmente pela trilha sonora. Não se vê o confronto, mas se sabe, através das trilhas e dos efeitos sonoros que a situação está instável e que há manifestações populares contra Vieira pelo assassinato de Felício. Vieira escolhe a repressão policial e Paulo, mesmo tendo agredido Felício, não concorda com a atitude e rompe com o governador. Mais a frente, depois das reviravoltas da trama, Paulo está novamente fazendo campanha para Vieira, desta vez presidencial.

Aqui, o que vinha sendo mostrado como um silenciamento sócio-estrutural fica ainda mais nítido, quando a personagem Sara, antiga apoiadora de Vieira, traz um representante do povo ao debate. “O povo é Jerônimo. Fala, Jerônimo. Fala Jerônimo! Fala!”. Jerônimo, então se vê com o poder de fala, e em um primeiro momento se cala. Um dos apoiadores de Vieira, então, saca a arma e atira para cima, cessando o barulho de todas as pessoas na multidão, o que deixa claro o poder de controlar a voz do povo. Agora a atenção está em Jerônimo, e ele hesita. O político mais velho, que apoia Vieira, incentiva a fala, afirmando que Jerônimo é o povo. Mas Jerônimo segue hesitante. Olha para todos os lados. Hesita, até finalmente falar dar início à fala.

Apresenta-se como um sindicalista, diz que a situação está ruim no país e não sabe o que fazer, quer aguardar o presidente. Tão logo diz, tem sua voz silenciada por Paulo.

Explicitamente. Paulo sai da multidão enérgico e, com suas mãos, cala a boca de Jerônimo, tomando-lhe a palavra.



FIGURA 5 - Paulo Martins silencia um sindicalista, representante popular.

Um outro representante do povo surge, espremendo-se pela multidão, reivindicando para si a alcunha, de fato, de representante do povo ao mesmo tempo em que não reconhece o sindicalista como um igual, como alguém do povo, colocando-o então mais acima em uma hierarquia social. Aqui mostra-se mais nitidamente o aspecto estrutural. Esse novo personagem se autodenomina do povo porque tem sete filhos, mas não tem nem mesmo onde morar. É ao mesmo tempo uma fala que exprime a expressão e afirmação da sua identidade, uma exigência do direito de moradia e um protesto por não tê-la. Contudo, ao fim das palavras, o homem é ferozmente acusado de extremismo, agredido, sufocado com uma corda, enquanto o político mais velho discursa contra o mal do extremismo e o padre o segura pelos cabelos, num gesto ambíguo de acolhimento religioso e ajuda à violência. Assim, o homem é linchado e assassinado a tiros sob o pretexto do combate ao extremismo político.

A sequência que segue é silenciosa. O corpo do homem está estendido no chão. O político velho, o padre e a imprensa observam o corpo. Ao fundo, o povo vaga de um lado a outro completamente perdido, alheio e atordoado empunhando seus cartazes. Não há revolta, não há agitação, há silêncio.

4.2.3.2 Silenciamento ideológico

Há ainda, na mesma sequência, um pouco antes, um silenciamento ideológico. Ele pode ser percebido ainda na campanha de Vieira para governador, quando mostra suas respostas prontas e seus discursos ensaiados e vazios para o povo. Mas é aqui, na sequência de sua campanha para presidente que isso também fica mais nítido, quando Vieira parece ser engolido pelo carnaval do povo apoiando sua candidatura, pelo discurso do político mais velho, que representa a tradição, e declara apoio a Vieira e também pelo padre que simboliza nitidamente o discurso religioso em apoio ao candidato.

Antes de poder ser escolhido pelo povo, Vieira havia sido escolhido como candidato pelas elites, por ser popular e um nome possível para ganhar a eleição contra Diaz. Foi entregue como opção ao povo porque era ele quem convergia na própria figura a ideologia do campo oposto ao espectro político de Diaz. Contudo, como deixa claro a personagem de Sara, em diálogo com Paulo durante o carnaval da campanha: “Vieira não pode falar”. Ele havia virado um símbolo da união do pensamento progressista. Ele também estava silenciado dentro do arranjo sócio-estrutural. Agora não tinha e nem podia expressar mais vontades ou opiniões pessoais, agora ele era porta-voz de uma ideologia. Sobre ele estavam o discurso tradicional da política, o discurso religioso popular, as elites burguesas, o apoio financeiro das empresas e comunicação dos jornais, a esperança do povo. Todos representados pelas figuras que o acompanham em campanha ou financiam aquela festa.

Mas quando o povo tenta falar, é calado, é assassinado. E depois do julgamento e morte de um pai de família acusado de extremismo, Paulo lembra Vieira que “dentro da massa existe o homem. E o homem é difícil de se dominar. Mais difícil do que a massa”, e de pronto é repreendido por um dos companheiros: “chega de teorias reacionárias!”. As ideologias se confundem nas ações e nas consequências dessas ações. Mesmo progressista, Vieira precisa fazer acordos, se comprometer com empresários e seus interesses em detrimento das necessidades diretas do povo. Exatamente como Diaz faz. A diferença é que Diaz deixa isso menos escondido.

As ideologias, sobretudo a progressista, são nubladas, são cinzas e Paulo é a personificação dessas idas e vindas, dessas incertezas ao transitar de um lado a outro dos espectros políticos, de tentar confiar em um ou outra figura política, ao apoiar um ou outro, ao voltar a apoiar Vieira, a trair Diaz, a se questionar sobre suas próprias ações, ao questionar a transigência e passividade do povo. Isso fica ainda mais claro quando, nesta sequência, o povo apoia Vieira com cartazes em branco. Os cartazes são vazios, as placas são silenciosas, não há nada escrito. Nada querem dizer. Vieira é uma marionete das elites e a massa popular é uma

marionete do discurso que se converge na imagem de Vieira. Mas ele é apenas um receptáculo. Não representa o povo e isso é mostrado desde quando era governador, quando Felício é calado.



FIGURA 6 - A população carrega cartazes silenciosos durante a campanha de Vieira à presidência

Antes de agredi-lo, Paulo diz “você e sua gente não sabe de nada”, e ao calar Jerônimo, diz “estão vendo o que é o povo? Um imbecil. Um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram, um Jerônimo no poder?”. O que deixa claro que o “candidato popular” nada mais tem de popular além da imagem, não consegue representar o povo. Sua ideologia são cartazes em branco. Não há unidade nem mesmo dentro do próprio movimento. Paulo é chamado de anarquista, de reacionário, mas precisam do apoio dele contra Diaz. Do mesmo modo que o povo é chamado de imbecil, ignorante, analfabeto, mas precisam do voto das massas. Diaz, por outro lado, é mais claro sobre isso, quando diz “o povo no poder? Isso nunca”. Mostrando que os discursos são explicitamente diferentes, mas no fim as ações e os resultados são bem parecidos, senão os mesmos.

Aqui, as metáforas do silenciamento também são multifacetadas, mas podem ser compreendidas como sócio-estruturais, levando em conta as hierarquias de poder e arranjos sociais dentro dos conflitos entre os agentes – tanto a luta vertical de classes, quando a luta horizontal dos espectros políticos –, bem parecido com a disposição burocrática tão comum em histórias distópicas; e também o silenciamento ideológico que esvazia discursos e os transformam bandeiras em cartazes brancos e vazios ou estandartes negros e igualmente vazios, assim como seus porta-bandeira em receptáculos simbólicos do discurso coletivo.

Em Eldorado, as elites se utilizam da manipulação midiática, da censura expressa e de acordos obscuros para gerir a manutenção do seu poder. Paulo, ao iniciar o filme, se mostra um idealista fiel aos princípios de justiça, que tenta utilizar o poder midiático para lutar contra a opressão, mas se dá conta, no decorrer do filme, o quão vazio e silencioso, isso pode ser. Silencioso no sentido de não incomodar com o barulho aqueles contra quem se quer lutar, de não ser ouvido. E termina, ainda idealista e buscando a lealdade dos seus princípios, mas percorrendo um recurso metodológico completamente diferente e outrora impensável.

4.2.4 Silêncio em cena

A alternância entre o som e o silêncio, ajudam a construir e intensificar as metáforas do silenciamento. Os momentos de silêncio absoluto intercalados com cenas de tumulto, altos ruídos e caos, intensificam um e outro, aprofundando e aumentando o horizonte da interpretação dos acontecimentos do filme e da reação dos personagens. Destacando, sobretudo, a opressão e impotência diante dos fatos, bem como a complacência e a introspecção dos personagens. O silêncio traz incômodo e angústia do mesmo modo que, quando há ruídos sem origem visual é favorecido um ambiente também angustiante e incômodo de violência e desconforto.

O silêncio está pontualmente em diversos momentos do filme, mas para esta análise, destaca-se, além do silenciamento político, dois principais que ajudam diretamente na narrativa e na sua elaboração ambiental distópica: o silêncio utilizado como caminho e feito de reflexão e introspecção dos personagens e o silêncio da complacência que surge a partir das impotências sociais ou do medo direto da repressão.

4.2.4.1 Reflexão e introspecção

O silêncio aqui é usado para mostrar um momento de respiro dos personagens após cenas tensas, violentas, caóticas e diálogos agressivos. Servindo principalmente para refletir sobre os momentos de dúvida antes de uma decisão ou depois de tomá-la. Esses momentos possibilitam que os personagens respirem e o público também, além de se aproximar deles e supor, pensando junto aos personagens a dificuldade dos seus dilemas e crises. Entre os momentos de excessos sonoros, de cacofonia da política, da violência ou do povo, esses efeitos são potencializados, ajudando tanto a limitá-los, potencializando seus efeitos, quanto para humanizar os personagens.

Aqui é onde entram também os monólogos de Paulo Martins, que apresentam em sua solidão, seus pensamentos e desejos diante dos fatos que lhe sobrepõem, mostrando-o

solitário, consigo mesmo. O que exprime, além de uma certa alienação, seu não-lugar sobre as decisões políticas. Nenhuma lhe satisfaz inteiramente e há um grande incômodo quanto a isso, mostrado através dos seus monólogos ou do seu silêncio, enquadrado em espaços vazios e apertados, ou amplos e semelhantemente vazios.

O contraste dramático ajuda a estabelecer o efeito de cada cena, seja uma ruidosa ou uma silenciosa e soma ao fio condutor estrutural da narrativa: o contraste e a contradição dos personagens dentro do jogo político de Eldorado. Isso aumenta a percepção dos conflitos e dos caos político.

4.2.4.2 Complacência

É o ditado: quem cala consente. Quando os personagens silenciam diante de decisões ou ações, e isso é visto melhor nas sequências em que as multidões populares estão presentes, denotam a complacência do povo em relação às ações políticas. Depois que o trabalhador é assassinado sob a acusação de extremismo, durante a campanha de Vieira à presidência, o povo é tomado de um silêncio absoluto, como se transigente àquilo, como se concordando.

Contudo, este silêncio é ambíguo. Pode significar a posição de refém da multidão do discurso político-ideológico, como também o medo da retaliação e repressão. O corpo que estava no chão momentos antes pedia moradia e, por isso, foi assassinado. Portanto, é um silêncio complacente, sim, já que mesmo depois de ser acusado de assassinar Felício, ainda como governador, Vieira foi alçado a candidato à presidência, e mesmo depois de seu segurança assassinar esse outro trabalhador em campanha, é o nome mais cotado a ganhar a eleição pelo voto.

Há complacência também dos apoiadores progressistas. O político mais velho discursa contra o extremismo enquanto o homem é linchado e o padre o abençoa em um gesto violento, ambos legitimando o ato. Vieira nada diz, silencia, ausentando-se da responsabilidade. Todos consentem. Duas cenas depois, Vieira está nos braços do povo, celebrado e ovacionado em campanha, tendo consigo o apoio das bases populares.

4.3 EM ANÁLISE: BACURAU (2019)

Dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, *Bacurau* é um filme de 2019 que representa, por meio de suas narrativas e personagens, diversas questões sociais pertinentes do contemporâneo e oferece espaço artístico, através do cinema, para discuti-las, relacionando a obra com o contexto ao qual ela nasce e ao qual se insere. Bem dito: o contexto brasileiro, com foco na cultura, na história, no espaço e na gente do sertão nordestino.

Este é um daqueles filmes difíceis de enquadrar e bater o martelo, devido às quebras e subversões promovidas e também à utilização de convenções e estéticas de gêneros diferentes, como faroeste – *à la* Brasil – suspense, ação e ficção científica onde, neste, é possível perceber seus aspectos mais distópicos. Está presente aqui esse traço de ficção especulativa que descreve e apresenta sociedades em um futuro onde as condições sociais, as organizações sociopolíticas e as relações humanas sofrem grande desgaste por meio do contexto criado por determinadas opressões políticas, econômicas e culturais.

4.3.1 Imagens distópicas

O filme se utiliza de alguns traços comuns da narrativa distópica para explorar e representar a sociedade e seus atritos sociais, culturais e políticos, oferecendo novas perspectivas sobre determinadas pautas na sociedade. Alguns dos elementos presentes, por exemplo, são, além da sociedade futura: organização interna coletiva, isolamento do mundo externo, controle e opressão vertical, vigilância, violência simbólica e sistemática, resistência/contra-ataque da vítima.

Com isto presente, pode-se dizer que o filme é uma ficção distópica, que retrata uma pequena cidade, chamada Bacurau, o personagem central de toda a trama e onde a maior parte dos acontecimentos se desenrola. É um povoado caracteristicamente nordestino, com suas figuras típicas que dialogam facilmente com o imaginário brasileiro e mais especificamente com a cultura nordestina – a figura do prefeito, do cantador/repentista popular, do líder comunitário, do carro de som, do bordel, do movimento da vida no interior; e também da distribuição arquitetônica e urbanística da cidade e da organização doméstica – feiras artesanais e agrícolas, casas de telhado baixo, cidade disposta ao redor de uma rua principal, casas com paredes grossas, portas de tábuas, fogão a lenha.

4.3.2 Sinopse da narrativa

Nesta cidade nordestina, após a morte de uma importante líder comunitária, alguns fenômenos estranhos passam a acontecer na cidade¹⁷, e logo os habitantes percebem que estão sendo atacados violentamente por um grupo desconhecido. Um caminhão-pipa baleado, drones vigilantes, sinal de telefone e eletricidade cortado, cidadãos assassinados. Ao longo da narrativa os responsáveis são revelados: um grupo de estrangeiros norte-americanos que estão em uma espécie de programa, que aparentemente – o filme não explica isso detalhadamente – oferece, aos integrantes, a possibilidade de eliminar as tensões emocionais atirando em pessoas e promovendo massacres. A prática parece bem organizada, já que o grupo dispõe de equipamentos e armamento pesado – chamados no filme como armas *vintage* – uma Central que comanda e organiza remotamente os ataques, gamificação com regras específicas, pontuação por mortes e documentos que servem como álibi, os blindando de qualquer culpa ou julgamento legal.

Essa violência “surpresa” do grupo de estrangeiros é, então, uma forma de mostrar o poder vertical ao qual estão inseridos. Bacurau sofre com a violência física dos estrangeiros, mas talvez sofra mais ainda com a violência sistêmica que tenta ciclicamente silenciá-los, apagá-los do mapa, privá-los de água, rotulá-los como criminosos, oferecer produtos alimentícios vencidos e remédios controversos, deixá-los completamente paralisados no tempo do ponto de vista sociopolítico, sem recursos, sem suprimentos, sem desenvolvimento, sem políticas públicas, sem perspectiva e sem amparo.

A brutalidade da violência física ao qual eles são vítimas é uma pequena parte da contínua violência sistêmica que os agride há anos. Os ataques diretos são uma consequência dessa violência simbólica que os transforma em vítimas.

Nesse sentido, a comunidade de Bacurau parece muito mais lúcida e civilizada que seus algozes, e luta, dentro do âmbito legal, contra as arbitrariedades políticas, organizando-se internamente de modo coletivo e horizontal, onde os líderes aconselham, informam, e deixam a decisão individual ser como o nome sugere: individual; também utiliza o silêncio como forma de resistência à violência política e às incursões do prefeito. Apesar de toda a situação em que se encontram e da insatisfação política, os cidadãos não partem para a violência contra a autoridade administrativa e não impedem seu ir e vir.

¹⁷Sem relação direta entre a morte e os acontecimentos incomuns. A morte dela serve, como função narrativa, para levar uma neta nativa da cidade de volta e, assim, apresentar ao público essa chegada em Bacurau, bem como a cidade e seus personagens.

Contudo, quando a violência deixa de ser esta, legitimada pela lei, e passa de simbólica à física, virando uma ameaça direta à vida, entra aí a resistência do oprimido. A comunidade não se dobra à ameaça dos estrangeiros, e busca em seu senso de coletividade, sua história, cultura e conhecimento a força necessária para resistir contra os poderes que tentam silenciá-la de uma vez por todas.

Do lado dos estrangeiros, que viam Bacurau como uma grande oportunidade de catarse e planejavam chegar à cidade e atirar a esmo em seus habitantes, na verdade, foram confrontados com uma “missão” mais difícil do que o esperado. Ao chegar à cidade, os estrangeiros são recebidos com uma emboscada violenta, por meio da qual a comunidade executa um contra-ataque combativo de sua resistência armada, para findar a ameaça. Bacurau descobre, então, que o prefeito sabia dos ataques, e mais, era ele quem havia vendido o povo de Bacurau aos forasteiros. Mesmo assim, a reação da comunidade não se dá com violência física, sádica ou gráfica. O prefeito é enviado, vendado e sem roupa a uma espécie de exílio na mata; o líder dos estrangeiros é capturado e preso ainda vivo em um alçapão subterrâneo.

Apesar de vitoriosos, os habitantes de Bacurau não comemoram, mas, sim, dedicam sua energia e sentimentos ao luto de suas perdas. Ao passo que o filme termina com os habitantes reunidos ao redor da entrada do tal alçapão. Enquanto uns observam, outros cobrem com terra a única saída daquela prisão, enquanto o líder estrangeiro grita ameaças, mas logo sua violência é soterrada e ele é silenciado por Bacurau.

4.3.3 Representações do silêncio

É possível encontrar no filme, variados elementos característicos do silenciamento social em seus diversos aspectos, tanto os convencionais, quanto os nem tanto assim. E isso, através das relações de poder e dinâmicas sociais, que têm sua representação artística inspirada pela mais dura das musas: a realidade. Melhor dizendo, a realidade brasileira relativamente contemporânea. *Bacurau* cria simbolismos diegéticos e os arranja em sua própria mitologia, em seu próprio universo ficcional que compõe o filme e costuram suas ideias, trazendo às vistas as questões e as práticas silenciadoras, que se estendem e se apresentam sob perspectivas diferentes, podendo ser enquadradas como silenciamento cultural, geográfico, social, histórico e também simbólico.

4.3.4 Silenciamento em cena

A ambientação distópica de *Bacurau* cria o cenário para a exploração ficcional de um Brasil especulativo que reflete e amplifica as desigualdades, as negligências e as opressões presentes na realidade. Em paralelo, o silenciamento representado no filme, em suas variadas manifestações e aspectos, oferece material para a reflexão sobre essas dinâmicas sociais e sobre as estratégias de controle, exclusão e resistência.

Em *Bacurau*, os ataques à autonomia vêm por meio de várias figuras que são ou representam variados tipos de poder. Por exemplo, o governo e a política são representados pelo prefeito Tony Jr, e através desse personagem o filme sugere que a organização política é um poderoso agente de silenciamento do povoado de Bacurau, porque negligencia os cuidados básicos com a cidade. Mostrado com ações diretas, ao despejar uma caçamba de livros na frente do colégio sem o menor zelo pelo material, pela doação de alimentos vencidos, remédios perigosos, mas também de forma indireta, pelo aspecto físico de Bacurau e o próprio desenvolvimento da cidade.

Além de tudo, através da figura do prefeito, o poder institucional oprime no sentido de passar por cima da liberdade individual e de escolha do cidadão, algo bem caro para Bacurau que cultiva a liberdade e individualidade de cada habitante. Isso fica claro quando o prefeito leva embora Sandra, a moça prostituta, contra a vontade dela e sob os protestos de alguns cidadãos. Fica subentendido que ele já a agrediu. E quando a moça volta, triste e solitária, prefere não falar sobre este último episódio, silenciando. Abrindo espaço para o público construir sua interpretação sobre o acontecimento e a reação da personagem e, claro, desenhar os sentimentos da moça, que se resguarda e se protege em seu silêncio. Por outro lado, e ao mesmo tempo, é um silenciamento não exatamente natural, mas promovido por um agente do poder governamental.

Além deste, é possível enxergar outros tipos de silenciamentos, causados por outros agentes ou pelas circunstâncias que se cruzam em Bacurau. Silenciamentos que, além do campo político, passam também pela geografia e história do lugar e pela cultura daquele povo.

4.3.4.1 Silenciamento Geopolítico

Na abertura do filme, saímos do céu e vemos o planeta terra, nos aproximamos cada vez mais do bloco continental da América do Sul, e cada vez mais da região interiorana do nordeste brasileiro, na porção oeste de Pernambuco, situando a trama e mostrando que

estamos em um lugar que faz parte do mundo e compõe o estado brasileiro de Pernambuco¹⁸. Mesmo assim, diegeticamente, a conexão física com Bacurau é precária. O motorista do caminhão que leva Teresa de volta à sua cidade natal precisa desviar de incontáveis buracos na rodovia e depois entrar em uma estrada sem asfalto, de terra batida, lutando contra todas as dificuldades do caminho até Bacurau.

Supõem-se que todos os recursos da cidade sejam transportados desse modo até o povoado, visto que os moradores precisam receber do governo os suprimentos alimentares, material médico e farmacêutico, educacional etc., afinal não podem produzir tudo de uma maneira tão isolada e autossuficiente na região. Ainda são subordinados politicamente ao município de Serra Verde, de onde dependem em vários sentidos. Portanto, estão isolados e precisam da ligação física das estradas para entrar ou sair da cidade.



FIGURA 7 - O professor Plínio percebe que Bacurau não está nos mapas online.

A precariedade das vias mostra o quanto Bacurau é esquecida pelo poder público, o quanto é marginalizada e ignorada pelo governo, na figura do prefeito. Aqui se vê a falta de interesse com a região, negligenciada e tendo a voz, geograficamente falando, silenciada do

¹⁸ Isso pode ser entendido como mais uma das quebras de clichês e subversão visual de imagens comuns, porque ao mostrar o planeta no cinema, comumente, se mostra a porção do norte global, ou mesmo os EUA. Nesse sentido, o filme busca também representar a voz dessa região em uma escala mundial ao contar uma história distópica ambientada na porção sul da América, com as peculiaridades do Brasil e ainda mais especificamente do interior do estado nordestino de Pernambuco.

discurso político. Mas sendo integrada e visitada em tempos de eleição. No resto do tempo, a comunidade é privada de assistência.

Como o são também da água. Dependem das idas e vindas de um caminhão-pipa para ter as cisternas abastecidas, porque o braço de rio que os banhava e provia foi represado – sem muitas explicações no filme – por alguma figura com maior prestígio comercial e político. Um dos cidadãos de Bacurau, Lunga, tentou, pela violência, acabar com o bloqueio da água e foi rotulado como um criminoso perigosíssimo, um fora-da-lei com captura recompensada, e que agora, por isso, vive escondido em algum lugar.

O silenciamento geográfico também está presente de modo literal no filme quando Bacurau simplesmente é retirada do mapa. Em uma aula, o professor Plínio mostra para as crianças, em um mapa digital, onde a comunidade se encontra, mas se surpreende ao descobrir que a cidade não está em nenhum dos mapas online. O apagamento geográfico, sabe-se depois, faz parte da missão de extermínio do povo de Bacurau. Se não há nada nos mapas, não há atividade humana e, sendo assim, tudo que o grupo estrangeiro fizer ali, não existe oficialmente. E não há a quem pedir ajuda, porque o sinal de telefone também foi derrubado.

Bacurau, então, está fora do mapa, tem as estradas bloqueadas, o telefone completamente inutilizado, e não há nenhum órgão oficial ou autoridade pública para defendê-los. Política e geograficamente, Bacurau está compulsoriamente silenciada.

4.3.4.2 Silenciamento histórico-cultural

A construção dos elementos simbólicos no filme ajudam a entender melhor os silenciamentos mais sutis e discretos que tentam se estender por cima da história de Bacurau. O mais notório são os convites ao museu da cidade que está sempre de portas abertas e é feito algumas vezes por parte dos habitantes aos primeiros forasteiros da cidade. Aparentemente é um local que desperta o orgulho dos cidadãos e mesmo sem receber tantas visitas, continuam abrindo as portas do museu, cuidando e o mantendo em funcionamento. Mesmo assim, não gera muito interesse pelos forasteiros brasileiros, que recusam todos os convites.

Aqui, um parêntese: estes dois forasteiros chegam de moto, com a justificativa de estar fazendo trilha pela região, mas na verdade são contratados para auxiliar os estrangeiros no estabelecimento do grupo e informações gerais do povoado para o início dos ataques armados. São estes dois motociclistas brasileiros – um homem paulista e uma mulher carioca – que cortam o sinal do telefone, por exemplo, e também são responsáveis diretos pela morte de dois habitantes de Bacurau. Esses dois motociclistas são, mais a frente, mortos pelos estrangeiros. Fecha parêntese.

Na sequência em que os dois motociclistas chegam a um pequeno comércio, há algumas cenas e diálogos que mostram de modo muito sutil essa luta de Bacurau contra o silenciamento cultural e histórico. Na mesma sequência, em ordem cronológica:

A. Refrigerante local

O homem pede uma água com gás e enquanto a parceira instala o bloqueador de sinal telefônico, ele desvia a atenção da dona da venda com uma pergunta rápida.

“Aquilo lá é o quê?”, ele pergunta, apontando para trás da balconista, que se vira para olhar.

“Aquilo verde? É um refrigerante local. Quer provar?”, ela oferece.

“Não”, é a resposta dele. Suspirada, como se fosse óbvio.

B. Gentílico

Depois de andar pelo espaço para disfarçar a instalação do aparelho, a forasteira volta ao balcão e pergunta:

“Quem nasce em Bacurau é o quê?”

Ao que o menino presente no estabelecimento se adianta para responder:

“É gente.”

C. Museu

A dona da venda pergunta se os dois vieram conhecer o museu de Bacurau e diz que é um bom museu. Os dois forasteiros trocam olhares, sem muito interesse em seguir a sugestão. A cultura e a história de Bacurau e sua gente não desperta muito interesse neles.

D. Pássaro extinto

A forasteira desconversa, após o desinteresse no museu, perguntando o que significa a palavra bacurau.

“É um pássaro”, a dona da venda explica.

“Passarinho?”, a forasteira questiona quase confirmando.

“Passinho não. É um pássaro”, a dona da venda corrige.

A forasteira diz que o pássaro já está extinto e pede a confirmação da dona da venda, que responde que em Bacurau, o pássaro segue vivo, existindo e acrescenta: “ele é brabo”.

Nesta sequência, esses momentos breves servem para mostrar como a produção comercial de Bacurau e região, bem como sua produção cultural são completamente ignorados e subestimados, e apesar dos convites e das sugestões e do “acolhimento” dos cidadãos, o povoado segue sendo visto sem muito interesse por partes dos olhares extrarregionais, aqui representados por estes dois personagens.



FIGURA 8 - Os forasteiros brasileiros chegam a Bacurau.

Quando o menino lembra que quem nasce em Bacurau é gente – ou melhor, também é gente, o discurso de resistência da cidade aponta para o olhar desumanizador do estrangeiro, mesmo que seja um estrangeiro dentro do próprio país. Os dois forasteiros além de não ter a menor identificação com os habitantes de Bacurau e não se sentirem de nenhum modo parecidos, se sentem mais próximos dos estrangeiros. Um pensamento que os faz ser alvo de zombaria, momentos antes de serem assassinados a tiros por estes mesmos estrangeiros.

Em Bacurau, o pássaro “brabo” que batiza a cidade não está extinto. Segue vivo, apesar de, como o filme dá a entender, ter sumido de vez em outros lugares e já ser inexistente para diversas pessoas. Ali naquela cidade o pássaro existe e resiste a essa narrativa, lutando contra o apagamento da sua própria existência. Simbolicamente o nome da cidade e o nome do pássaro dialogam, mostrando como o povoado também luta e resiste para seguir existindo, apesar de, aos olhos dos outros, já ter sido extinto completamente, dado que não figura mais nos mapas.

Essa sequência representa bastante o confronto de ideias internas e externas sobre o lugar. As pressões de fora da cidade tentando afirmar que o que se faz ali, localmente, não desperta o interesse de ninguém, não importa a ninguém, e com interrogações que mais parecem exclamações, tentam impor um apagamento cultural, um silenciamento da voz social do povoado. Por outro lado, o povo da cidade segue contra-afirmando a extinção de fora pra dentro, segue atrevendo-se a continuar existindo no meio de tudo isso, resistindo a todas as violências externas com sua cultura, seu sotaque, suas tradições, sua territorialidade e modo de vida tradicional criado, lapidado e afinado através de todos os episódios percorridos na sua história e até ali.

Não à toa, a resistência armada dos habitantes, frente aos ataques, se concentra e é executada a partir de três lugares: 1) a escola; 2) o museu; 3) a própria terra. Mostrando que essa potência para seguir existindo frente aos ataques simbólicos, violentos e sistêmicos, se dá por meio da educação, do desenvolvimento pessoal e da autonomia de pensamento que isso proporciona; por meio do reconhecimento da própria história e seu posterior sentimento de pertencimento à terra e ao povo, da identificação coletiva resultante dessa história; e por meio da reivindicação cultural do próprio lugar, a partir do resultado da soma dos fatores anteriores.

4.3.5 Silêncio em cena

O silêncio, aqui, é utilizado de maneira estratégica para intensificar a narrativa e destacar temas como a opressão e resistência do povo e sobre o povo de Bacurau, como uma forma de resguardar sua autonomia, sua vontade e sua identidade cultural. Os diretores Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles empregam o silêncio para além da literalidade do termo, utilizando o silêncio como um recurso técnico para manter o ritmo da narrativa, e também ambientar os cenários, criando um terreno próprio para o estabelecimento da tensão e do suspense, além de ajuda a humanizar os personagens, aproximando-os, de algum modo, do público, com seus dilemas e dúvidas, através dos momentos de introspecção, surpresa, solidão ou reflexão.

4.3.5.1 Silêncio como resistência

Assim como visto no capítulo 2, o silêncio pode ser entendido como uma resposta frente a alguma opressão. Em Bacurau, a opressão vem da política, diretamente da figura do prefeito Tony Jr, e dos estrangeiros. Este primeiro, quando vem à cidade, é recebido do mesmo modo como o trata o povo politicamente; invisibilizado e em silêncio. O povo não fala com o prefeito, não responde aos chamados para o diálogo e se distancia dele, entrando em

suas casas e lá ficando para evitar o contato. O prefeito busca votos e a simpatia de Bacurau, mas encontra a silenciosa resistência do povoado a esse objetivo.

No primeiro momento, com a música política do prefeito de fundo e os sons ambientais da natureza, o político fala sozinho com um megafone, ao vento e sem resposta, o que dá uma sensação de silêncio. As ruas vazias de gente, as portas e janelas fechadas e os planos e movimentos fotográficos isolando o prefeito e mostrando a profundidade do campo, ao longo das ruas, aumentam ainda mais essa sensação. O silêncio distancia o povo da figura de Tony Jr e de seu discurso político, isolando-os um do outro por meio desse vazio. Contudo, em seguida, essa lacuna é preenchida por vozes sem rosto que passam a xingar o prefeito e mandá-lo ir embora. Ao que Tony Jr pede para aumentar a música no carro de som, e seu *jingle* se sobrepõe aos xingamentos.



FIGURA 9 - O prefeito Tony Jr fala sozinho às ruas vazias de Bacurau.

Essa recepção silenciosa e “ataque” verbal à figura do prefeito, funciona, mais ou menos como um preâmbulo, um *modus operandi* da gente do povoado, ou até mesmo uma rima cinematográfica com o que acontece mais tarde, com a também silenciosa resistência do povo ao ataque dos estrangeiros.

Nesta sequência do ataque, quando os estrangeiros chegam em Bacurau, vêm em duplas e por diversas direções, mas encontram um povoado completamente silencioso e vazio. O que desperta o questionamento do grupo armado. Aqui, esse silêncio também é utilizado

para favorecer o suspense, ao mostrar como os estrangeiros vão tentando entender o que aconteceu, ao vasculhar e invadir ruas, casas e cômodos.

O silêncio parece insuportável para eles, que sentem uma grande necessidade de atirar em algo. Necessidade esta a qual o líder do ataque, à distância, com uma arma de precisão, se rende. Mas utilizando-se de um silenciador, não assume a autoria de nenhum tiro, muito menos do assassinato de um cachorro e dos dois rapazes que vieram entregar caixões. O silenciador em sua arma o protege, de certa maneira, dos questionamentos e acusações dos companheiros. E o silêncio do povoado de Bacurau o protege do ataque estrangeiro.

Até que, enfim, após os tiros indistintos dos norte-americanos, o silêncio de Bacurau é quebrado por uma rajada de tiros contra os invasores. De dentro da escola, Bacurau se defende, armado. Portas e janelas da escola se abrem e os habitantes ali escondidos atiram contra os forasteiros. De dentro do seu museu histórico, Bacurau também se defende. Enquanto os civis não armados se escondiam sob a terra, em uma câmara subterrânea.

4.3.5.2 Introspecção e suspense

Aqui, de modo parecido com *Terra em Transe*, o silêncio também é utilizado para ser um momento de pausa das ações e informações e serve, normalmente, para os personagens juntarem as peças do quebra-cabeça da trama, digerindo alguma informação apresentada, ou expressando sua confusão em relação a algum acontecimento, ou mesmo desconfiando de algo. Esses momentos de silêncio são uma reação dos personagens a alguma atitude ou acontecimento e ajuda o público a ter mais empatia por ele. Aqui, esses momentos também funcionam dessa forma.

Como exemplo, podemos citar os momentos em que Acácio reage aos motociclistas falando que não tem sinal em Bacurau. Primeiro ele ri, mas depois se envolve com silêncio. Neste caso, o silêncio não é total. Silenciosa é a reação de Acácio, mas é acompanhada por uma trilha que ajuda a definir os sentimentos em relação à falta de sinal de celular por ali. A expressão de Acácio, o movimento de enquadramento da câmera em direção ao seu rosto e a trilha subindo enquanto o som ambiental desaparece, ajudam bastante a construir e ambientar essa sensação.

A introspecção de Acácio, ajuda a situar seus pensamentos, direcionando as suposições do que ele pode estar pensando sobre o que ouvira, aí também tem-se a certeza que há algo de errado. A tensão sobe e o suspense também. Como espectador, já se sabe disso, mas ainda não se sabe como essa promessa de tensão vai se desenrolar no filme. Há ainda um

certo alívio por agora se saber que um dos habitantes tem conhecimento de que esse fato – a queda do sinal – não é normal.

Neste caso, os silêncios do suspense também ficam entre momentos não silenciosos, potencializando o ápice do efeito e seu posterior alívio quando a tensão o precede. Quando os motociclistas brasileiros estão na mesa com os estrangeiros e estão sendo questionados sobre os assassinatos que cometeram aos dois habitantes locais, o diálogo explicita que isso é errado, que os brasileiros não devem atirar em brasileiros e isso vai contra as regras da organização deles. Então o diálogo é interrompido, todos se calam. Há silêncio e um som muito baixo de rádio. Sabe-se que todo o grupo de estrangeiros está ouvindo algo no ponto auricular, mas o espectador não ouve o que é. A tensão cresce devido ao movimento de câmera que se aproxima dos rostos, e à reação dos brasileiros, aguardando um julgamento improvisado. Então, todos os estrangeiros sacam as armas e atiram contra o casal de brasileiros. E volta-se ao silêncio, na sequência seguinte mostrando os corpos dos mortos na *Fazenda Tarairú*.

4.3.5.3 Silêncio simbólico

Na sequência fílmica do ataque dos estrangeiros a Bacurau, do momento em que eles caminham em direção ao povoado até o fim do contra-ataque do povo local, há alguns silêncios que ajudam na simbologia do filme, atraindo para si significados que ajudam a construir a teia de símbolos internos do filme, mas podem transbordar para fora dele. Usamos a palavra simbólico não atribuindo os conceitos filosóficos do termo, mas sim o significado denotativo¹⁹: aquilo que é demonstrado ou expresso por meio de símbolos; metafórico, alegórico. Será utilizado aqui, essa definição, de símbolos que comunicam várias e profundas significações.

É o caso, na sequência já citada, de quando os estrangeiros caminham em direção a Bacurau e se deparam com um carro de polícia antigo e abandonado, com diversos furos de bala. O grupo não é indiferente àquele objeto, para e o observa com receio. Isso já significa que aquela imagem, que agora faz parte da paisagem do local, tem potência, e logo desperta o questionamento de um dos integrantes: “esse lugar é realmente seguro?”, demonstrando o temor sobre aquela missão e levantando, mesmo que breves, questionamentos sobre a facilidade de invadir Bacurau. Nessa sequência, a tensão segue crescente.

¹⁹ De acordo com Dicio - Dicionário Online de Português.

Mais à frente, uma das duplas, ao adentrar na cidade, se depara com um varal de roupas manchadas de sangue. São calças e camisas dos habitantes assassinados a tiros ali. Os dois rapazes que foram deixar os cavalos na *Fazenda Tarairú* e foram mortos pelos motociclistas e também a criança assassinada enquanto brincava com os amigos à noite, nos limites da cidade. A dupla que viu as roupas manchadas de sangue apresenta o desconforto com a imagem, não necessariamente pelas mortes, mas pelo medo. O atirador estrangeiro, inclusive é o responsável pela morte da criança e tenta ignorar aquilo. Mas a imagem é entendida como uma mensagem, um aviso de que os habitantes podem apresentar resistência. O close da câmera ajuda a criar a tensão sobre a gravidade da tragédia e aumentar o suspense.



FIGURA 10 - Roupas manchadas dos habitantes de Bacurau assassinados.

Adiante, um dos invasores adentra o museu do povoado com calma e desconfiança. Ali, evidentemente, são muitos os objetos que ajudam a contar a história do povo de Bacurau. São itens diversos, artesanato, fotos, jornais, itens decorativos e utilitários, ferramentas de trabalho etc. tudo guardando e apresentando a história daquela cidade, sua cultura e sua gente. Apesar de esses itens já falarem muito simbolicamente, principalmente para o invasor, destaca-se ainda outros dois símbolos: o primeiro é a parede onde se expunham as armas de Bacurau. Agora há somente o silêncio de suas silhuetas, em contraste com a poeira da parede. As armas não estão lá, indicando que os habitantes estão armados e vão se defender. O invasor estrangeiro comunica a suspeita para o grupo.

O segundo destaque no museu é o sangue desse mesmo estrangeiro na parede. Ao fim de tudo, quando os habitantes estão limpando o museu, lavando do chão o sangue da matança, a responsável pelo equipamento cultural instrui a equipe da faxina: “a gente vai limpar aqui tudo, lavar bem o chão. Mas nas paredes ninguém toca”, preservando o sangue das paredes como um documento histórico. Agora, aquilo também faz parte da história de Bacurau, sem valores positivos ou negativos, é um símbolo que marca o episódio vivido e será preservado como um documento histórico no museu do povoado.



FIGURA 11 - Dentro do museu, as silhuetas das históricas armas de Bacurau.

Ainda nesta sequência, quando o líder do grupo invasor percebe que perdeu para a resistência armada do povo de Bacurau e tenta tirar a própria vida, Carmelita, uma das anciãs do povoado, enterrada no início do filme, surge em sua frente. A volta de Carmelita representa a força da resistência e resiliência de Bacurau diante de mais aquele ataque, e sua figura personifica a potência da história de seu povo. Ela surge como uma aparição, silenciosa, sua presença por si só, tal qual o silêncio fundante, já significa. À frente do atirador, ela é a afirmação de que aquele povo vai resistir e vai continuar resistindo, porque não é a primeira vez que eles fazem isso, como os artefatos do museu deixam claro, e as ameaças do prisioneiro ao final do filme dão a entender que também não será a última. Mas a cidade e seu povo vão continuar resistindo.

A aparição de Carmelita é a teimosia daquele povo em ser silenciado, negligenciado pelo poder e interesse público e apagado do mapa e da história. Carmelita é o afronte a essas

violências que vêm de fora para dentro em Bacurau e, com seus brincos e anéis de conchas, as tranças do seu cabelo, a cor da sua pele, fixa, naquele chão, as raízes da cultura, da história e da identidade daquele povo. O que representa um sentimento de pertencimento àquele local. A cidade de Bacurau é seu berço e seu leito. Mesmo esquecida e com sede, há o sentimento de pertencimento àquele lugar e sua volta é também a afirmação dessa territorialidade, identidade e da resistência de Bacurau.

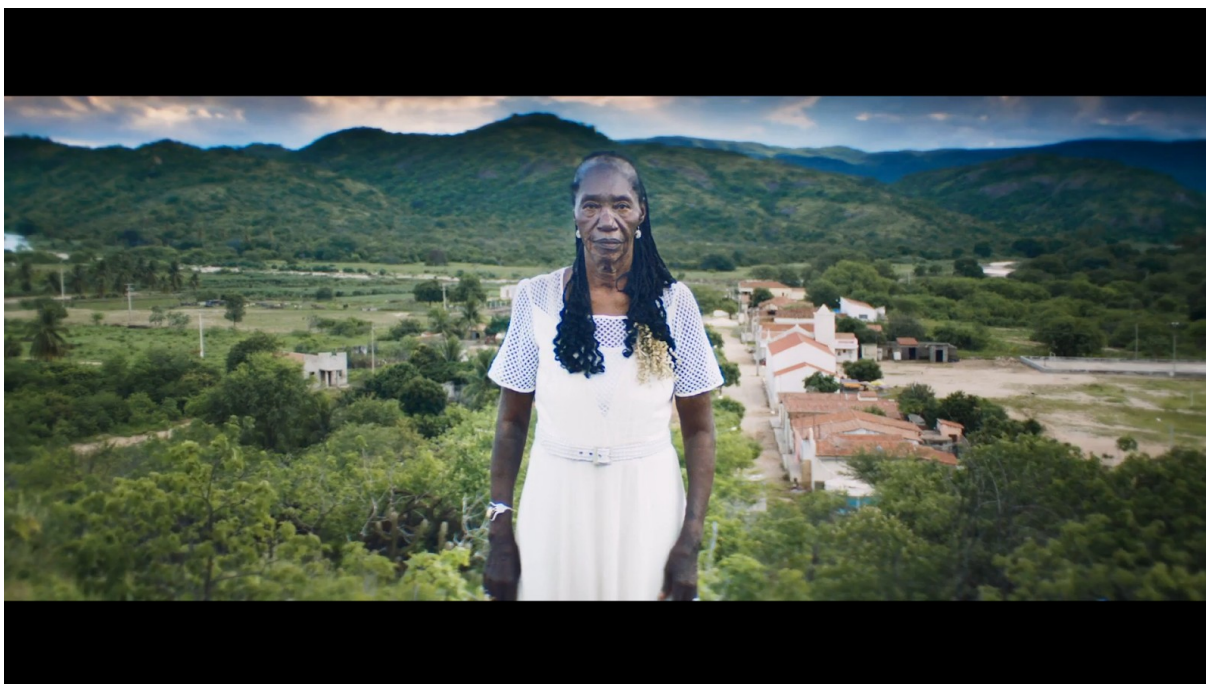


FIGURA 12 - Carmelita surge como uma aparição à frente da cidade de Bacurau.

4.3.6 Silêncio constante e não-silêncios

Abre-se mais um ponto para apresentar dois tipos de silêncio percebidos no filme, mas que não parecem entrar em nenhuma nos campos expostos anteriormente. O primeiro é um silêncio, presente em todo o longa-metragem, que parece mais um silêncio anterior à obra audiovisual, um silêncio talvez do roteiro fílmico em sua construção, um silêncio que oferece não-respostas às perguntas. É o silêncio da não explicação. Por exemplo, por que aquele povo toma comprimidos? É algo ritualístico ou casual? O que são esses comprimidos? Servem a quê e quais seus efeitos? De onde vêm? Qual a finalidade disso?

O filme não explica. Simplesmente não responde. Mas isso não parece um furo do roteiro, mas uma escolha consciente dos realizadores para favorecer o ambiente de mistério do filme, e também ajudando a posicionar o espectador como um habitante/visitante de Bacurau, colocando-o deste lado da história e apresentando o filme a partir dessa perspectiva.

Se eles tomam comprimidos – psicotrópicos, como dito no filme – constantemente, não há motivo para explicações. Isso pode ser simplesmente cultural ou corriqueiro daquele povoado. Por que no ocidente se come de garfo e faca e em alguns países orientais come-se de *hashi*, por exemplo? É simplesmente cultural. Há uma explicação, evidentemente, para ambos os casos, mas para ela ser apresentada precisa ser criado um contexto bem específico para soar natural. Assim, de tão naturalizado, não se busca motivos para os habitantes de Bacurau explicarem isso, apenas fazem.

Uma outra não resposta seria o motivo do grupo estrangeiro vir a Bacurau para exterminar a população. É possível empreender, a partir das relações e diálogos, que isso é uma prática recorrente e que é organizada por uma central multinacional que controla, apresenta regras e contabiliza pontos, dando a entender que a prática é realmente ordenada e sistematizada. Dá pra supor mais ou menos como essa prática funciona, mas não há, dentro do filme, necessariamente uma explicação concreta dos detalhes desse funcionamento, nem como, nem o porquê. E sempre que algum personagem questiona “por que estão fazendo isso?”, não há resposta.

Além deste, há ainda um outro segundo silêncio igualmente difícil de categorizar e também se apresenta como um certo não-silêncio, que é justamente isso, um não-silêncio que, mesmo quando em silêncio, faz referência ao inverso dos significados sob a amplitude do termo silêncio utilizado para este trabalho. Ou seja, é o contrário do termo ampliado de silêncio desta dissertação. É um não-apagamento, uma não-invisibilidade, um não-excluído e um não-implícito. Optou-se por utilizar não-silêncio porque não é necessariamente um discurso, mas uma bandeira contra o que normalmente é silenciado.

No início do filme, por exemplo, na sequência inicial de chegada da personagem Teresa em Bacurau, há a sugestão de um triângulo amoroso na primeira casa por onde passam, onde uma esposa arruma o marido, mas a figura do amante também está lá presente e os três convivem, aparentemente, em paz e tranquilidade. Isso é marcado e compreendido a partir da imagem, claro, mas se completa com a fala do motorista “ah, se toda galha fosse assim”, demonstrando a traição da mulher, ao mesmo tempo da idealização daquela relação e sua existência às claras. Não é escondido, é sabido. E aparentemente, tudo bem.

Um outro momento é quando, na mesa de café da manhã, na presença do pai e da irmã, Teresa convida Acácio para dormir com ela naquela noite. A mensagem não é sugestão indireta, não é amenizada ou implícita, é clara e sem rodeios. Afinal, são adultos e responsáveis pelas próprias decisões. E mais um exemplo: o povo sabe que a doutora Domingas vive estavelmente com outra mulher e a orientação sexual de ambas não cria

nenhum tipo de desconforto, nem questionamentos, nem existe nada que indique alguma objeção do povoado em relação a isso. E mais, há uma cena em que a mulher de Domingas está utilizando o serviço de um dos garotos de programa do município e isso não é tido como traição, mas como algo natural dentro da relação delas, subentendido a partir da reação de Domingas ao ver o ato e do olhar da sua companheira de volta.

A isso, pode-se acrescentar também a relação dos garotos e garotas de programa com o povoado; o passado de Acácio como Pacote, um matador de aluguel; e a chegada em Bacurau de Lunga e seu bando armados, que são fugitivos nacionais, mas chegam ostentando armas e aplaudidos pelo povo. Por um lado, isso dialoga muito naturalmente com o caráter distópico comum, que é o de expor tudo, de derrubar paredes privadas e mostrar o que estava escondido: a imagem, o discurso, o segredo, o desejo, enfim, qualquer coisa que se busca tirar do olhar e do alcance da repressão da figura de poder. Por outro lado, em *Bacurau*, isso mostra também que as pessoas podem ter evoluído – evolução como alteração de um estado a outro e não com julgamento de valor – e aprofundado em outras direções o discurso das liberdades. Assim, o moralismo e os chamados bons costumes, grande pauta dos anos 2010, quando o filme foi pensado, produzido e lançado, não cabem mais em uma sociedade futura, livre e horizontal. O futuro de *Bacurau* superou essas questões moralistas e aboliu – ou, pelo menos, diminuiu, a hipocrisia nesse sentido.

Não parece ser uma ausência de autonomia ou individualidade, como é comum às distopias, mas o contrário, um excesso dessa individualidade. O povoado é subordinado politicamente ao município de Serra Verde, mas, internamente, se organizam de modo coletivo e comunitário. Os líderes são reconhecidos, mas não impõem suas vontades. Eles acolhem, guiam e instruem, utilizando sua experiência e conhecimento para, primeiro, informar, depois sugerir ou indicar isto ou aquilo, mas a decisão final é individual e respeitada. A doutora Domingas informa sobre os efeitos dos remédios doados pelo prefeito, expondo os prós e os contras, se posiciona a respeito, mas deixa livre a todos que queiram usar. Ela não está ali para julgar, mas para acolher, a partir da sua função profissional.

Prefere-se utilizar o termo não-silêncio, nesse caso, porque esses discursos, sobretudo os relacionados à sexualidade, costumeiramente são silenciados e falar sobre e mostrá-los é, obviamente, levantar uma bandeira contra o silenciamento não só dos temas, mas dos atos. Paralelamente, o silêncio dessas questões em Bacurau, quando ele existe, simbolizam não o silenciamento dos assuntos ou práticas, mas a naturalização desses assuntos e práticas. Não se fala da homossexualidade da doutora Domingas, porque isso simplesmente não é uma questão para ninguém ali. É a orientação sexual dela e pronto, isso não muda em nada no trabalho dela

nem em sua função para aquela sociedade. Não se exclui as prostitutas da vida pública, porque são simplesmente cidadãs trabalhando, com seu trailer no meio da cidade. Lunga é recebido porque, apesar de oficialmente um fugitivo, ainda era um filho de Bacurau que tentou liberar a água que foi privada daquele povo.

Antes de tudo, o povo de Bacurau, independente de sua orientação sexual, profissão, passado, atitudes ou qualquer outro rótulo, é gente, como explicitado pelo próprio filme. Quem nasce em Bacurau é gente. E ali é tratado como tal. Mesmo quando uma das estrangeiras é capturada sob ataque, dão a ela a escolha: “você quer viver ou morrer?”. Quando ela escolhe viver, o casal que acabara de ser atacado por ela a resgata e leva à doutora para ser tratada. Bacurau não julga, acolhe e dá opções. Ao contrário do casal do sudeste que julga aquele povo como inferior, em termos culturais, históricos e geográficos e ao contrário dos estrangeiros, que além de também julgar Bacurau como inferior, se julgam entre si constantemente.

4.4 EM ANÁLISE: DIVINO AMOR (2019)

O filme *Divino Amor* (2019), do diretor Gabriel Mascaro, ambienta o Brasil em um futuro próximo, no ano de 2027, quando o país virou uma república teocrática aos moldes das religiões protestantes, com seus dogmas, preceitos e crenças. Este universo é apresentado pela protagonista Joana, funcionária de um cartório e responsável por expedir documentação referente aos divórcios. A sociedade retratada nesse Brasil futuro é marcada por uma forte vigilância vinda das normas específicas da religião protestante, que exerce, sobre a maior parte dos cidadãos, um controle moral rígido, porém silencioso. Desse modo, o público é confrontado, junto à protagonista, com as tensões e os limites da fé, do desejo e da pressão social, de um lado ou de outro dessas questões.

O filme utiliza a estética religiosa protestante, apropriando-se de elementos *pop* universais e até mesmo mundanos, para discutir os caminhos da fé na própria crença e como a religião se faz presente em todos os lugares e sobre todos os cidadãos. Aqui, a festa mais popular do Brasil – e isso é dito na narração de uma personagem infantil que não vemos, mas surge pontualmente no decorrer da história – não é mais o carnaval, mas a festa do Amor Supremo. Um tipo de *rave* evangélica que, assim como o carnaval, tem um certo apego à catarse física a partir da música e um certo caminho de transcendência ao encontro de si mesmo na relação com o coletivo ou de Deus e seus sinais.



FIGURA 13 - Joana chega ao *Drive-Thru* de oração.

Além das *raves*, há também uma atividade peculiar no universo fílmico que é o *drive-thru* de oração e acolhimento religioso. São espaços onde as pessoas chegam de carro para um serviço de conversas com um pastor, que acolhe os sentimentos do fiel, suas queixas e o aconselha. Ao contrário do confessionário católico, aqui tudo é às claras, sem medo da

exposição. A parede externa do espaço é de vidro e o fiel tem contato direto com o pastor, ambos sabendo quem é quem. Na hora de entrar, há também um reconhecimento biométrico, marcando ainda mais essa ausência de privacidade e deixando, mesmo que sutil, a presença constante do controle e da vigilância do Estado religioso. Algo que não incomoda, de modo nenhum, os personagens.

4.4.1 Imagens distópicas

Essa falta de privacidade e questões pessoais segue presente em uma aliança com a tecnologia. O filme mostra, por exemplo, um aparelho parecido com um detector de metal, que fica nas portas principais dos estabelecimentos e detecta, na verdade, o matrimônio e a prole dos cidadãos, sobretudo mulheres. O “detector” mostra, de modo independente da vontade de quem passa através dele, o estado civil da pessoa, sua profissão e, em caso de mulheres, expõe se ela tem uma gravidez em curso – mesmo que ela mesmo não saiba, e também expõe a paternidade do bebê. É deste modo, inclusive, que a protagonista descobre sua gravidez. Por outro lado, a mesma personagem, exposta publicamente, busca nos sistemas de registro de paternidade essa informação sobre seu filho, baseado no mapeamento e compatibilidade genética, invadindo, ela também, a privacidade de outros cidadãos.

A exposição do sujeito mediado pela tecnologia também é uma *tropos* comum da distopia e, além deste, há a sujeição do indivíduo pelo Estado, com seus sistemas, aparatos e burocracias. Aqui, mostrados claramente pela profissão burocrática da protagonista Joana em um cartório, mas também quando, no *drive-thru* de oração, o pastor diz que precisa reportar aos superiores a questão que ela trouxe e não tem jurisdição para resolver ou discuti-la. É a burocracia do Estado em diferentes níveis, controlando e encaixotando a vida do indivíduo ao redor de uma ideologia una, nesse caso, a religiosa.

Assim, há o controle social e o apagamento do sujeito, com o pouco espaço destinado à liberdade individual ou diversidade de pensamento, resultando, até mesmo, na censura. Em uma sessão de oração no *drive-thru*, o pastor lembra que “o único pecado sem perdão, é a blasfêmia”, esclarecendo o que pode e o que não pode ser dito. Com isso, Joana se dá conta que não pode dizer o que gostaria de dizer e silencia.

A liberdade individual do sujeito ainda sofre alguns golpes promovidos pela própria Joana no cartório, quando ela questiona os casais que chegam com o intuito de se divorciar. Ela, representando o discurso religioso da fé protestante e de posse dele, tenta convencer esses casais a desistirem da separação oficial, sugerindo alternativas e se utilizando do sistema burocrático para dificultar esse processo. Uma minimização da autonomia individual, a

limitação do desejo pessoal autenticado pelo sistema burocrático estatal e pela crença religiosa pessoal de Joana, é a supressão do indivíduo duas vezes por dois discursos oficiais. O estatal-burocrático e o religioso impondendo-se sobre as ações de Joana, e, a partir dela, sobre os casais civis que buscam oficialmente a separação.

Tudo isso somando ao controle e aplicação tecnológica transformam a narrativa em uma história viável e plausível, aproximando o filme ainda mais da realidade. O que para uma obra distópica é um ponto importante para deixá-la mais crível e provocar a inteligibilidade do público em direção aos caminhos, tão próximos, que levariam a sociedade a esse futuro. Contudo, apesar do controle social e das violências contra o indivíduo, esse mundo parece brando. Há um clima convival e familiar que ameniza os silenciamentos e violências do filme. Ao contrário das distopias aqui analisadas, *Terra em Transe* e *Bacurau*, em *Divino Amor*, a sociedade brasileira não tem grandes conflitos sociais, é estável, cordial e pacífica. As violências presentes contra a autonomia e a privacidade do sujeito parecem bastante suportáveis e, como o filme não aborda as consequências diretas dessas violências, elas esmaecem por não parecem incisivas contra o sujeito²⁰.

E isso é algo que situa o filme no tempo. As violências pré-modernas eram chocantes, agressivas e escandalosas em praça pública para servirem de exemplo e atestarem a força do governante, legitimando seu poder sobre o povo pelo medo provocado. As violências modernas, ao contrário, são cada vez mais sutis e simbólicas, indiretas e quase imperceptíveis. E assim parecem menos violentas. É exatamente isso o que acontece no filme. Ter a privacidade invadida ou nem ter privacidade não é uma questão para os personagens. Todos concordam, calam e consentem, porque isso vem do discurso religioso, ao qual estão oficialmente submetidos.

Assim, *Divino Amor*, se coloca ainda mais na fronteira entre a distopia e utopia, trazendo à tona esses limites e aproximando uma da outra. Para religiosos protestantes, por exemplo, haveria mal viver em uma república teocrática onde sua religião está no centro do poder e é a compartilhada pela maioria dos cidadãos? Contudo, até para quem poderia enxergar esse cenário como uma utopia, à primeira vista, termina, também, por vê-lo como invariavelmente distópico devido à questão dos corpos e da sensualidade presente no filme, ressignificada pelo lema da igreja do Divino Amor: “quem ama não trai, quem ama divide”, oferecendo aos cônjuges uma chance de se encontrar novamente com seus parceiros e fazer reacender o amor, através da troca de casais.

²⁰ Exceto, claro, a própria história de Joana, que é a narrativa central, onde a personagem sofre com o isolamento social e o abandono, devido à questão da falta de registro de seu filho.

A prática é um tipo de ritual religioso, justificado pelo preceito protestante apresentado no filme de que o matrimônio é sagrado – apesar de o divórcio não ser ilegal – deve ser mantido e deve servir para a procriação da espécie. A pressão sobre os casais é clara, sobretudo às mulheres, para que tenham filhos e sigam em matrimônio. Para isso, a troca de casais da igreja do Divino Amor é vista como algo “natural” para auxiliar nesse processo, já que a inseminação artificial não parece uma opção. Em contrapartida, o acompanhamento médico-científico e o auxílio tecnológico fazem parte do momento anterior ao coito, buscando a promoção da fertilidade.

4.4.2 Sinopse da narrativa

Nesse cenário, a narrativa conta a história de Joana que tenta de todas as formas com seu marido, a gravidez. Ela é uma escritora em um cartório, onde faz o atendimento, direto com as partes interessadas, sobre o processo de divórcio. Joana, religiosa, devota da Igreja do Divino Amor, busca convencer os casais a desistirem da separação, acreditando que tentar mantê-los unidos é um trabalho nobre a serviço de Deus. Para isso, como um dos argumentos, convida-os para sua igreja, onde só são permitidos casais.

Dos maridos e esposas que conseguem superar a crise e manter a união, Joana guarda as lembranças e agradecimentos em um altar, em casa, com as fotos e mensagens dos casais. Paralelamente, ela tenta engravidar, com o auxílio de máquinas de fertilidade e tratamento médico de seu marido. Joana acredita que a sua fé vai promover o milagre que espera de ter um bebê e fica subentendido que persuadir os casais a ficarem juntos é um trabalho a serviço da fé e, por isso, será recompensada. Enquanto a gravidez não vem, Joana começa a questionar, mesmo que timidamente, sua fé e mostrar sinais de frustração.

As sequências que se seguem são para mostrar essa busca de respostas junto ao pastor, o tratamento experimental do marido, o trabalho no cartório – que nem sempre termina como Joana deseja, o que lhe rende algumas advertências por “tentar se meter na vida” dos casais, e as visitas à igreja do Divino Amor. O filme segue assim, com os rituais e encontros da igreja, a tensão crescente dos atos e vontades e a solidão de Joana e do marido em seus silêncios.

Até que, ao visitar corriqueiramente uma loja de construção, Joana passa em um detector de metal e ele denuncia sua gravidez. O momento é uma surpresa dupla, porque Joana descobre que está grávida pela máquina de detecção e também vê, na mesma máquina, que o feto em sua barriga não tem registro paterno. Em casa, Joana agradece a Deus por ter atendido às preces, pedindo perdão por duvidar e comunica a notícia ao marido.

A fim de descobrir a paternidade do filho, depois de tantas trocas de casais na sua igreja, Joana acessa o sistema do cartório e testa o nome de um por um dos parceiros sexuais com os quais se relacionou, mas nenhum deles é compatível com o filho que carrega em sua barriga. Solitária e confusa, Joana tenta falar com seu pastor, mas não consegue. Em casa, tenta falar com o marido, mas também não consegue. Seu silêncio e solidão exprimem a preocupação com o acontecimento.

Quando finalmente consegue falar com o pastor, diz não saber quem é o pai da criança e deixa claro que precisa entender a mensagem de Deus nisso tudo e não precisa pedir perdão, nem está arrependida. Joana conta a hipótese de que Deus a tocou e realizou um milagre, ao que o pastor imediatamente a repreende, fazendo-a lembrar que a blasfêmia é o único pecado sem perdão. O sacerdote precisa reportar a questão aos superiores e Joana se vê futuramente engolida pela burocracia, sem perspectivas muito favoráveis.

Ao tentar explicar a situação para o marido, se vê abandonada por ele, e, sem ele, não pode mais entrar na igreja do Divino Amor. Assim, permanece solitária com sua história e suas dúvidas. Seu marido dá entrada no pedido de divórcio e Joana questiona a fé dele, tentando fazer o que fazia com os casais ao longo do filme, tentando demover da separação, mas, com o próprio marido, sem sucesso. Mais uma vez ela tenta falar com o pastor, mas ele também se mostra irredutível com a questão.

Joana segue solitária em seus dias, até dar à luz um menino sem nome, sem registro e sem nenhum documento. Assim, o filme termina de modo enigmático com a ausência de Joana do quadro e o foco no bebê, junto à locução *off* infantil que permeia o filme desde o início. É possível, claro, entender que aquela história é um paralelo à história de Jesus Cristo, que nasce após o toque do amor divino em uma mulher. Mas, ainda assim, envolto ao mistério de um final aberto. Pode-se entender, com isso, que a história é um questionamento dos limites e mistérios da fé.

4.4.2 Representações do silêncio

O filme foi lançado em 2019, mas foi pensado, de acordo com o diretor, pelo menos 4 anos antes, o que coincide, com um dos ciclos de aumento dos templos e fiéis protestantes no Brasil, que aconteceu entre os anos 2000 e 2016, de acordo com dados da BBC Brasil, em matéria publicada em 2023, assinada por Rone Carvalho²¹. Em 1990, haviam 17.033 templos

²¹ Intitulada: O que explica multiplicação de templos evangélicos no Brasil. Acessado em: <https://encurtador.com.br/oheHY>.

evangélicos no Brasil e, em 2019, esse número já alcançava a marca de 109.560, marcando um aumento de 543% em 20 anos. Ainda segundo a reportagem, em 2019 foram abertos em média 17 templos protestantes por dia. No ano de 2020, o Datafolha, em pesquisa, indicou que 31%, um terço da população brasileira, se declarava fiel da religião evangélica.

O filme surge nesse ínterim, especulando um dos resultados desse aumento da religião entre os cidadãos brasileiros, e vai além, pensando como seria um Brasil teocrático de maioria absolutamente protestante. Claro que o protestantismo real tem muitas matrizes e cada igreja tem suas dinâmicas, costumes e códigos de ética e conduta, e o filme tenta fazer um panorama dessas ramificações e “estética”, torcendo a realidade à sua ideia, seu conceito e sua proposição, representando-as dentro da construção distópica para fazer uma menção direta à relação íntima entre política, religião e sociedade.

Mesmo assim, o filme é primeiramente um grande drama, que se utiliza de ferramentas distópicas para denunciar as imposições, sobretudo das religiões sobre o indivíduo. Desse modo, mostra-se um silêncio sintomático e impositivo, como uma forma de poder sobre o corpo social, que resulta na despersonalização do sujeito, no seu apagamento. Primeiro, ao ser reduzidos a dados e números de profissionais, pais e mães, e, segundo, pela pressão social e religiosa de agir conforme ditam as tradições.

Impõe-se a união matrimonial e a maternidade. Joana é vítima desse processo, mas também é agente da mesma imposição ao se colocar no meio da decisão dos casais em separação. Um processo parecido com o observado na Espiral do Silêncio, onde Joana adapta sua identidade e seu discurso ao discurso estatal-religioso que a guia e o transmite à frente, em nome de sua fé, silenciando – ou tentando silenciar – os desejos pessoais dos casais que buscam a separação.

Em *Divino Amor*, os silenciamentos se dão em variados níveis e contribuem direta e principalmente para o apagamento do sujeito individual, onde se espera e se pressiona para que este sujeito esteja oficialmente em um casamento heteronormativo e busque procriar. Caso contrário, como acontece com Joana sem o marido, é impedida de estar nos espaços que antes frequentava, restando a ela o isolamento social.

4.4.4 Silenciamento em cena

O filme explora o silenciamento em uma variedade de formas, apresentando de modo fino, como o controle social pode se manifestar em múltiplas camadas, lançando um olhar geral para uma “estética” protestante a partir de uma protagonista fiel aos dogmas da religião. Esse olhar geral indica os mecanismos de silenciamento que ajudam a compreender como a

sociedade distópica do filme pauta comportamentos ao exercer sobre seus cidadãos uma influência que controla e, sobretudo, apaga a identidade do indivíduo, suas liberdades e também a diversidade coletiva. Tudo em nome da perpetuação ideológica e sua consequente estabilidade conformista.

Mas de uma maneira tênue e naturalizada. Em vez de um Estado agressivo e repressor, personificado em uma figura autoritária, se tem em *Divino Amor* um Estado com uma ideologia religiosa institucionalizada, que se diz laico, mas que, nem mesmo assim, deixa de ser violento. É curioso pensar em violências sutis e simbólicas, típicas da modernidade, em uma narrativa que projeta no futuro uma questão reconhecidamente pré-moderna, como um regime político teocrático. Jogando para o futuro, um regresso, sentido dos hábitos ligados à temporalidade.

Assim, a dissidência é minimizada e a conformidade maximizada, em um processo naturalizado que não só silencia vozes divergentes, descredibilizando-as ou isolando-as, mas também promove uma censura interna, onde os indivíduos aprendem a reprimir seus próprios pensamentos, vontades e verdades para se alinhar ao discurso dominante e suas expectativas. A obra explora, com isso, as múltiplas facetas do silenciamento em um âmbito micro e macro, tanto sobre um indivíduo, quanto sobre o coletivo social. Processo que lembra bastante, como já mencionado, a Espiral do Silêncio, com o discurso dominante, aqui institucionalizado, se impondo sobre os demais discursos e, de posse de sua moral restritiva, engolindo-os ou exilando-os para o silêncio.

4.4.4.1 Silenciamento sócio-religioso

Quando um único discurso domina e se sobrepõe a todos os outros, o silenciamento se torna um processo ainda mais refinado e sutil. O silêncio social naturaliza esse discurso, e também os hábitos, costumes e limites morais ditados por ele, como apontado na análise dos “não-silêncios” de *Bacurau*. Aqui em *Divino Amor*, também pode-se observar esse processo, mas situando essa naturalização mais perto de um valor negativo, devido ao seu teor de exclusão da diversidade. O discurso religioso é uno e busca unificar todos os outros em si, justificando, ressignificando e tirando da discussão as alteridades.

No filme não se tem, por exemplo, um antagonista ao discurso religioso, comum à maioria. A locução deixa claro que a religião é o que guia o comportamento e a organização social e política do país e as ações que vemos também fortalecem essa opinião. Não há motivos para se desconfiar da locução e, portanto, a toma como verdade. Assim, temos um discurso dominante que é o da religião protestante e a única menção a alguém que não

compartilha essa religião é em uma única cena onde o marido de Joana se recusa a vender suas flores a um “desgarrado”.

Então, o antagonismo do discurso não é um discurso oposto que o confronto, mas o próprio questionamento da organização e preceitos dentro da própria religião dominante, sem, contudo, negá-la. Joana se aprofunda ainda mais em sua religião, a fim de buscar as explicações para os acontecimentos, e tão religiosa quanto começou o filme, termina. Sem negar ou sem transformar radicalmente o seu discurso. Os conflitos do filme, então, se dão devido aos diferentes graus de fé dos personagens dentro do mesmo espectro religioso. Eles estão limitados a pensar e buscar explicações dentro do que permite aquele modo de pensar.

Pode-se dizer, com isso, que a fé é utilizada como um mecanismo de controle social, mesmo que indireto. Ela é quem baliza e limita o que pode ou não ser feito, dito e até pensado. Para os cidadãos deste Brasil distópico de 2027, tudo que está fora desses limites impostos é o silêncio. Mas o espectador, fora do filme, sabe que há muito mais discursos religiosos e sociais que foram tirados do jogo, que não são apreendidos e compreendidos pelo filme, sabendo, dessa maneira, que existe, fora da tela, um silêncio nas margens dessa religião oficial. Mas não somente. A cultura também é silenciada.

Agora, a festa mais importante do Brasil não é mais o popularíssimo carnaval, mas a Festa do Amor Supremo, o que induz a acreditar que agora a música popular brasileira também é religiosa e voltada à glorificação da religião e suas figuras. O filme não foca em outros aspectos culturais e artísticos, mas pode-se supor que estes também tiveram que se adaptar à religião, como o fez a “moda” e o jeito de se vestir presentes no filme. O figurino segue uma “estética”, se é que se pode chamar assim, evangélica, que esconde o corpo feminino, quando em público, mesmo na praia. As roupas de banho cobrem o corpo das mulheres do pescoço até o tornozelo, enquanto aos homens, ainda são permitidos a sunga. No geral, as roupas são camisas polo ou de botão para homens, que ficam por dentro de uma calça bem alinhada e o sapato social, e, às mulheres, blusas fechadas cobrindo grande parte do corpo e do decote, com calças ou saias compridas.

É importante dizer que isso é uma generalização a nível de citação, baseado nas cenas em que os personagens estão em público. A produção do filme faz um trabalho bem mais profundo nesse sentido, ajudando grandemente a narrativa, com a apresentação e afirmação da psique dos personagens, em relação ao figurino, maquiagem e cabelos.

O que se quer dizer é que há um silenciamento cultural e social no Brasil de *Divino Amor* que se estende por várias áreas, e dentre elas, o modo de se vestir, a música e as artes, os comportamentos, as relações sociais, as perspectivas de futuro e até mesmo os limites do

campo semântico e lexical. Não há, por exemplo, um palavrão no filme inteiro, mesmo com a classificação indicativa para maiores de 18 anos. Quando há discussão entre Joana e seu marido, não há gritos, não há xingamentos, não há estardalhaço. Os diálogos são curtos e ditos, majoritariamente, em um tom de voz natural de conversa, sem grandes amplitudes lexicais ou vocabulares chulas ou obscenas. O único momento mais exaltado é uma cena em que uma cliente, no cartório, aumenta o tom de voz com Joana, porque não conseguiu resolver seu problema.

Sobre essa falta de palavrões não precisa explicação do filme, porque o espectador já tem esse conhecimento prévio de que a religião protestante, normalmente, repreende o uso de palavras baixas e sugere o discernimento na resolução de conflitos. Os preceitos religiosos já são conhecidos fora da tela e lá dentro já foram institucionalizados o que traz à distopia aquele ar de peculiar e identificável. Mas, apesar de oficialmente laico, o país tem nessa religião a maior ditadora – no sentido de ditar – a instrução sobre os comportamentos do povo, restringindo a liberdade individual e de escolha de todos os habitantes.

E como isso é institucionalizado, quem silencia é, sim, o Estado teocrático, por meio, simplesmente, do seu funcionamento, colocando as estruturas religiosas dentro da vida cotidiana de um modo onipresente e às claras. As práticas de monitoramento com os scanners de entrada simbolizam esse controle e essa exposição que é internalizada pelos cidadãos. A diversidade, em seus vários aspectos, está silenciada quando de encontro ao discurso religioso, sendo quase totalmente inexistente.

4.4.4.2 Silenciamento interno (e a questão da autocensura)

A personagem de Joana exemplifica como o silenciamento e a pressão social do filme atua no nível pessoal do indivíduo. Sua dedicação à fé e às normas sociais a levam a reprimir suas dúvidas. Apesar de todas as tentativas de conformidade e de fazer o bem dentro dos preceitos religiosos que segue, o encerramento do filme demonstra como ela se vê forçada a esconder os verdadeiros sentimentos e questionamentos, silenciando a sua voz interna.

Quando Joana fala ao pastor que seu filho não tem pai, que não é compatível biologicamente com nenhum dos homens com que se relacionou, e apresenta a hipótese de que Deus a tocou e aquele filho é um milagre, o pastor a repreende: “o único pecado sem perdão é a blasfêmia”. Ela é uma mulher de fé e a única explicação que ela encontra para o acontecimento é um milagre divino, mas nem seu pastor nem seu marido partilham da mesma crença. O marido a abandona e entra com o pedido de divórcio, e o pastor encaminha ela para instâncias superiores – a Central de Atendimento ao fiel, já que a “jurisdição” dele não dá

conta daquele relato. Mas Joana sabe que está contra a parede quanto a isso, porque ao ser julgada pela burocracia, ela prevê: “vão dizer que eu tô mentindo. Se eu mentir, vão dizer que eu tô pecando”. O que resta, então, é silenciar sobre isso.

Joana, então, vive a solidão do abandono e do isolamento, da parte do seu companheiro conjugal, da sua fé e da sociedade. Sua solidão é marcada pelo vazio do apartamento, a falta de claridade e a luz dura de contraste, as cores frias do quadro fotográfico e o silêncio da sua fala. Como detalhado no capítulo 2, a autocensura, de acordo com Orlandi, não existe. Se alguém pratica a “autocensura”, o faz porque algo é proibido de ser dito ou expresso e essa proibição vem de alguém ou algum sistema com o poder de proibir. Assim, a institucionalidade sistêmica da religião é que censura Joana, isolando-a, abandonando-a e silenciando sua voz pessoal.



FIGURA 14 - Joana sozinha em casa após o marido a abandonar.

4.4.4.3 Silenciamento de gênero

Aqui, abrimos um pequeno parágrafo para falar sobre o silenciamento de gênero também. A mulher, apesar de parecer livre socialmente ou sexualmente, ela na verdade se mostra como uma ferramenta necessário para a procriação. A troca de casais ritualística não parece completamente por prazer ou liberdade sexual, mas uma tentativa de resolver os problemas conjugais. No caso de Joana, aparentemente, ela faz aquilo a serviço de Deus, demovendo os casais do divórcio, fazendo-os reacender o amor um pelo outro e superar a crise matrimonial, e assim, acredita ser merecedora da graça de Deus, afinal, como o pastor esclarece, “nenhum ato feito a serviço do Senhor pode ser chamado de pecado”.

Desse modo, as práticas da igreja do Divino Amor não são executadas por motivações hedonistas, não são necessariamente por prazer pessoal, mas sim em favor do amor, do

matrimônio e da harmonia dos casais em nome e para a fé. No caso de Joana, o assunto crítico no casamento é a falta de filhos. Seu desejo é engravidar, mas o casal sempre se depara com algum empecilho. Mas o questionamento desse desejo é pertinente, engravidar por quê? Será que isso é uma vontade dela ou uma necessidade imposta devido à sua condição de gênero, sua função como mulher naquela sociedade?

O filme não deixa claro, mas sugere a pressão sobre a figura feminina e sua gravidez, tanto com os *scanners* que expõem o estado civil dos habitantes ou a gestação de uma mulher, ou as menções aos filhos como argumento de Joana para persuadir contra o divórcio dos casais que chegam a ela no cartório. Desse modo, a liberdade que Joana parece ter, na verdade, é limitada dentro do que lhe é permitido e do que ela aceita como permitido dentro do seu lugar na sociedade. Assim, ela não é mais que a porta-voz do discurso religioso, até mesmo suas palavras não são de todo dela, mas são as palavras que vêm a partir de e se voltam para a sua fé.



FIGURA 15 - O scanner lê o feto na barriga da mãe.

Quando de acordo e em cumprimento das funções sociais esperadas, tudo bem, ela é aceita e incluída. Mas quando, por exemplo, ela precisa voltar à igreja do Divino Amor em busca de algum diálogo ou acolhimento, após seu marido sair de casa, ela é barrada na porta por estar desacompanhada. Sozinha não pode entrar.

4.4.5 Silêncio em cena

O silêncio presente nesse filme ajuda a construir mais profundidade às questões dos personagens, sobretudo da protagonista Joana. Quando ela está em silêncio, pode-se supor o que ela pode estar sentindo e até pensando, apenas com a composição dos quadros

contemplativos silenciosos e solitários. Isso humaniza a personagem e ajuda no estabelecimento da empatia ou identificação com seus conflitos, mesmo que não se esteja de acordo com suas crenças, comportamentos ou visões de mundo. O silêncio aqui é essencial nesse sentido, ele ajuda a criar uma conexão com a protagonista, amenizando ou mesmo extinguindo um possível julgamento sobre ela. E este talvez seja o principal uso do silêncio nesta obra.

Além claro de abrir espaço para o espectador se incluir, se antecipar, especular ou tentar compreender os acontecimentos da trama e desvendá-la. Para tanto, pode-se encontrar em *Divino Amor* silêncios produzidos de diversas maneiras: o silêncio propriamente dito, um silêncio auxiliado por trilha sonora, um silêncio com o uso de cores, com o cenário. O filme tem várias abordagens para isso e a maioria parece convergir para apontar a solidão da personagem Joana, mesmo quando acompanhada.

4.4.5.1 Silêncio visual

O filme normalmente tem cores claras e quentes e até um neon com uma estética mais ou menos futurista, em certos momentos em cenários públicos ou corriqueiros, mas, em contrapartida, um certo escuro, uma monocromia e um vazio para mostrar o silêncio solitário de Joana. Essas escolhas visuais contrastam a solidão psicológica e emocional vivenciada pelos personagens, ajudando na percepção e na efetivação do silêncio, que nem sempre é a ausência de som.

O silêncio que se vê no filme tem a ver com a solidão e o distanciamento emocional dos personagens. É Joana e seu marido Danilo enquadrados sozinhos, de costas, olhando para o longe, perdidos em pensamentos, reagindo a uma conversa, um acontecimento ou uma negativa inesperada. É um silêncio potencializado pelo silêncio da voz ou do som diegético no filme. Também funciona como um silêncio introspectivo que serve para os personagens organizarem os pensamentos.

Mesmo quando em companhia de um grupo de pessoas, Joana parece silenciosa, perdida dentro de si mesma, tentando compreender suas provações e os obstáculos da sua vida. Há uma grande melancolia nisso e, para a personagem, uma certa dificuldade em seguir com sua fé. Os sinais de Deus são silenciosos, os pastor diz. Mas isso também é visual. A ausência de respostas ou sinais está presente justamente enquanto ela não recebe uma contrapartida às suas preces e é visto quando ela observa o céu, sozinha e em silêncio.

O jogo do silêncio e efeito sonoro quando Joana busca a paternidade do seu filho é um dos pontos altos do uso deste silêncio. Tem-se Joana no escuro do seu local de trabalho,

iluminada apenas pela tela do computador. Ela insere os nomes dos parceiros com quem se relacionou sexualmente para descobrir a paternidade do seu filho. A cena tem um curto plano-sequência, com um movimento de câmera muito sutil, onde se tem a reação de Joana e sua expressão de confusão a todas as negativas no computador, e também se vê o rosto dos parceiros no reflexo do vidro atrás dela, conforme ela inicia uma nova análise. Há um efeito sonoro aumentando o suspense enquanto o sistema analisa o registro biológico dos homens e em todos dá negativo. Essa negativa é acompanhada de uma luz vermelha e um efeito sonoro, em um pequeno ciclo muito eficaz de suspense e quebra de expectativa.



FIGURA 16 - Joana busca a compatibilidade paterna de seu filho.

4.4.5.2 Silêncio como dúvida e frustração

Os *takes* contemplativos são fundamentais para entender esse silêncio. Estas cenas não são simples transições, mas reafirmam a solidão e o isolamento dos personagens, assim como dá vazão às suas dúvidas, no caso de Joana, em relação à sua crença. Uma dúvida, claro, muito mínima dentro da sua fé, que se remedia com paciência e ainda mais confiança nos planos de Deus.

Estes espaços lacônicos são onde o espectador se insere atribuindo ou decifrando os momentos de quietude. É quando se supõe os pensamentos, que o audiovisual tem dificuldade de mostrar, e também o teor das emoções. Então, podemos atribuir uma dose de dúvida e também frustração aos silêncios posteriores ao exame de fertilidade do marido, por exemplo. Depois do exame, há uma cena que mostra o casal no carro, voltando pra casa. Ambos estão com expressões sérias, dando a entender raiva e tristeza pela frustração da não-resposta divina. A sequência seguinte é Joana silenciosa em um encontro do Divino Amor e na próxima cena ela vai em busca do pastor e expressa seu descontentamento.

4.4.5.3 Silêncio divino

“Comigo, Deus anda tão silencioso”, Joana diz ao pastor, em um momento de busca das suas respostas. Ela quer engravidar e não consegue, e já há uma pequena semente de dúvida quanto a isso. Ela se sente injustiçada ou esquecida, e isso pode ser entendido a partir do seu diálogo com o pastor, quando ela diz que ajudou a salvar mais de 11 casamentos, ações que faz em nome de sua fé, mas também, no fundo, acredita que sua obra deve ser recompensada. Ela reza, ora a Deus, mas tem apenas o silêncio como resposta durante boa parte da narrativa.

O pastor lembra que “Deus é sábio, responde em silêncio”. Indicando que não falha em dar respostas, sejam quais forem, e nem sempre as que Joana quer, mas que os sinais estão por aí, nítidos, mas silenciosos. O que também é um tipo de convite para Joana identificar e atribuir significado aos silêncios divinos. Esse silêncio, além do próprio silêncio das ausentes respostas de Deus, é representado também com as cenas da personagem olhando para o céu, aguardando respostas, pedindo silenciosamente por explicações. De acordo com o grau de fé, o silêncio de Deus é visto como uma provação ou como abandono, e Joana se equilibra entre esses dois extremos.

4.4.5.4 Silêncio da crise

A dificuldade de engravidar faz o casal Joana e Danilo viver uma crise silenciosa. Não se comenta sobre o assunto, não se fala a respeito, mas ambos sentem, à sua maneira, dentro da introspecção do seu silêncio, o vazio da falta de um filho. Esse silêncio entre eles demonstra o espaço que os separa e distancia, apesar da proximidade física, da partilha da casa e a presença conjunta nos cultos do Divino Amor.

Isso pode ser mostrado tanto nas representações de ambos solitários em casa, em atividades particulares, e sobre isso, parte-se do princípio de que se uma imagem não é importante para o filme, não entra no corte final, e como a imagem da solidão de ambos existe, favorece o entendimento de o casal viver com uma solidão individual e distanciamento um do outro. Há uma cena que sugere fortemente essa conclusão. Quando o casal está junto em um karaokê, estão sozinhos em um momento íntimo. A imagem mostra o casal sorridente se divertindo em um momento alegre, mas a trilha sonora dá um outro tom, algo mais sombrio e negativo. Aliado às cores escuras, este “silêncio” indica a crise no relacionamento.



FIGURA 17 - Sem conseguir conversar com o marido, Joana silencia.

A trilha induz à tensão, ao suspense, ao conflito constante naquele matrimônio. O silêncio antes do exame de fertilidade de Danilo aponta para essa tensão e a reação depois dos dois também mostra que a crise continua presente. Silenciosa, indizível, incomunicável. Mais a frente, depois de testar o material genético no sistema a fim de encontrar a paternidade do filho, Joana não consegue falar com o pastor a respeito do ocorrido e, em casa, tenta conversar com o marido, que quer só dormir. Joana então, permanece com as palavras e os sentimentos represados, sem conseguir conversar, desamparada, confusa e solitariamente insone em seu quarto.

5 CONCLUSÃO

Tentamos, aqui, propor uma categorização de funções e impactos do silêncio dentro da narrativa distópica no cinema, tendo à mão a análise de 3 filmes brasileiros de diferentes épocas, escolas, estilos e estéticas, mas aproximados através da constelação fílmica, descrita por Mariana Souto (2020) que destacou as semelhanças técnicas, temáticas e também de objetivos no sentido do efeito do silêncio sobre o espectador. Ou seja, como o silêncio contribui para o desenvolvimento do personagem e seus conflitos, da narrativa e seus conflitos e também da ambiência temática do filme com seus recursos estilísticos.

Aproveitamos, assim, a deixa de Souto sobre a formação de sentido sobre olhar o filme como obra independente e de novamente olhar o mesmo filme depois de posicioná-lo em uma constelação fílmica junto a, pelo menos, outros dois filmes, e desenvolvemos a análise a partir da nossa perspectiva ampliada de silêncio, necessária para acolher a multiplicidade e a complexidade do silêncio dentro e fora do cinema, e observar como essa relação se dá nos três filmes escolhidos para a tarefa e entre eles.

Tentou-se, então, padronizar, à medida do possível, a análise a todos os filmes, mas também criar categorias específicas levando em conta as peculiaridades das obras. Essa liberdade, que é de fato uma liberdade, mas está prevista no texto de Mariana Souto, detalhado, em citação direta, na introdução da pesquisa. Essa “fuga” da padronização analítica se mostra necessária, porque não podemos esperar encontrar, por exemplo, um silenciamento religioso em *Terra em Transe*, porque o tema religião, apesar de presente, não faz parte do universo fílmico de modo similar.

Então, a partir disso, começamos discutindo as origens da distopia e como se deu o pensamento que permitiu sua criação, começando desde o início da modernidade e suas características positivas e positivistas que deram origem ao otimismo da utopia e a posterior decepção do mundo em relação a ela no momento de mudança da modernidade para algo além dela, que, como utilizamos Lyotard (2021) e suas metanarrativas, chamamos de pós-modernidade. Essa mudança rompeu com o otimismo cientificista moderno, que deu origem às duas grandes guerras mundiais e mergulhou o mundo em um sentimento de decepção e melancolia que, finalmente, resultou na elaboração da distopia.

Compreendido o formato distópico, foram então discutidos, nesta pesquisa, diversas definições de silêncio e silenciamentos, o que ajudou a entender como ele pode se manifestar, ser percebido e como se aplica às artes e ao cinema. Foram discutidos seus usos políticos com

o silenciamento político de Orlandi (2007) e a Espiral do Silêncio de Noelle-Neumann²² e como são os processos de silenciamento descritos pelas teorias. Em seguida, ainda na área política, foi discutido como o cinema é uma arte intrinsecamente política desde o berço, e aí passamos pela sua história vendo seus silêncios com desde o cinema mudo até as teorias do silêncio no cinema.

Foi possível entender como o silêncio foi utilizado não apenas como ausência mecânica de som, mas também indo além desse pensamento superficial e comum, entendendo a polissemia do silêncio, suas variadas formas e como ele guarda em si um sentido, funcionando também um discurso e, assim, como um elemento simbólico importantíssimo de construção de significados. Cujas utilizações, quando no cinema, pode ser potencializadora aumentando os efeitos, direcionando a interpretação e ajudando personagens e público a respirar e se preparar para um novo momento de pico dramático.

Com isso, em análise, mostramos que os filmes distópicos aprofundam e expandem os usos do silêncio em busca desses efeitos diversos, utilizando-o de uma forma multifacetada, tanto em áudio, quanto em visual. Passando pelo silêncio mais nítido que é mais facilmente visível e perceptível sonoramente – dentro do que o universo fílmico define e apresenta como silêncio, e isso tem a ver com enquadramentos, cores, cenários, luzes, movimentos de câmera e toda a linguagem cinematográfica disponível – mas também aos silêncios que surgem a partir das relações entre os personagens. Estes têm muito mais a ver com os usos sociopolíticos do silêncio.

Para tanto, foi utilizado uma percepção mais abrangente do silêncio, justamente para acolher seus múltiplos significados teóricos em discussão, e seus múltiplos formatos, significados e efeitos na arte, e especificamente no cinema. Quanto a isso, buscamos assumir então essa perspectiva ampla de silêncio que compreende o que toca o político, o visual e o sonoro. Sendo entendido como invisibilidades, apagamentos, exclusões, negligências, distanciamentos, vazios, lacunas e ausências. Para este trabalho, entendemos o silêncio, portanto, do olhar que parte desse campo semântico e foca no silêncio como forma de opressão e de resistências dentro da distopia.

Das hipóteses que encaminharam esta pesquisa, tínhamos a presença do silêncio como uma categoria comum aos filmes distópicos, e a utilização distópica de silenciamentos baseados em práticas reais da sociedade. Afinal, as distopias realmente silenciam ou tratam disso? Realmente encontram paralelos na realidade? Podemos dizer que sim, e de modo

²² Lida através de autores lusófonos.

duplo. O cinema como máquina artística e política oferece palco para as discussões sociopolíticas, se inserindo em seu tempo e no seu mundo e contexto material. Isso quer dizer que é feito a partir dos impulsos do seu espaço e tempo e funciona como um sintoma e um diagnóstico da sua sociedade.

Do mesmo modo e somado a isso, a perspectiva distópica. Ela também, apesar de falar sobre o futuro, enraíza suas denúncias, críticas ou retratos, no presente corrente, no tempo contemporâneo, favorecendo um olhar social e coletivo, mesmo que em um universo micro, como o caso de *Bacurau*, e mesmo que apenas as consequências sobre o indivíduo, como caso de *Divino Amor*. A distopia, com sua construção e seu formato, lança um olhar amplo sobre a sociedade, mesmo que mostrando o peso dela sobre um único indivíduo, e voltado também para o seu momento presente. Serve como uma caricatura dos seus temas, para potencializar a mensagem, através da liberdade ficcional.

Desse modo, o filme distópico, diretamente ligado às questões políticas do seu tempo, faz um retrato social do seu momento presente, mas revelando o seu futuro. Onde os silenciamentos estão sempre vívidos dentro do conjunto de características convencionadas próprias da distopias, e isso fica claro com a análise dos filmes. Mesmo com suas absolutas diferenças de estilo e seu distanciamento no tempo, os três, sobretudo com *Terra em Transe* de 1967, abrem-se à comparação a partir das similaridades sobre do uso do silêncio e, mais especificamente, do silenciamento político e social.

Além de poder compreender melhor sobre o que as distopias falam, quais imagens ela está distorcendo ao espelhar a sociedade, podemos perceber também ações, personagens, relações e sistemas que se repetem. De *Terra em Transe* a *Bacurau*, a população parece subjugada, negligenciada e completamente excluída das decisões políticas. Vieira e Diaz precisavam do voto do povo, mas nem ao menos o ouviam; Tony Jr também precisava do voto em *Bacurau*, mas, além de ter vendido o povo para um massacre, o tratava sem a menor dignidade.

De *Divino Amor* a *Terra em Transe*, temos também um silenciamento ideológico, onde em Eldorado, na campanha de Vieira, o povo não tinha mais nem o que gritar em seus cartazes, onde Paulo Martins após idas e vindas entre espectros políticos, apoios e traições efetivas, parte para a luta armada, acreditando estar sem nenhuma alternativa; E por outro lado, no Brasil protestante, todos seguem a mesma religião, que foi institucionalizada. Complacentes e conformados, tendo, todas as outras religiões ou discursos de contraponto, sido excluídos do debate. Neste filme, não há nem mesmo conflito por ideias contrárias, mas de graus de fé – da mesma fé.

Em se tratando de silêncios, os usos se aproximam ainda mais, utilizando-os para, principalmente, aproximar os personagens do público, criando empatia. Os momentos de silêncio e solidão, fazem o espectador se inserir no filme, deduzindo os sentimentos e pensamentos ou, em um outro uso com o mesmo fim, deduzindo os acontecimentos que virão. Nos dois casos o espectador se coloca perto do personagem e aceita o chamado para adentrar ainda mais na história, com ainda mais empatia, identificação e apreço pelo personagem e compreendendo-o mesmo não concordando. Assim é nos três filmes. O silêncio após um acontecimento grave, o silêncio que ruma intelectualmente alguma questão, o silêncio do planejamento dos próximos passos ou da desconfiança.

Há também, em comum aos três filmes, o uso do silêncio como suspense. Ele potencializa, como teorizado por Balázs (2012) os momentos de tensão, susto e surpresa. Os silêncios antes e/ou depois de conflitos valorizam a dramaticidade do embate. Outro silêncio comum é o silêncio do resguardo, o silêncio que se protege e busca resistir ao ataque, seja ele qual for. Nos três filmes e em diferentes personagens é possível percebê-lo facilmente, já que na distopia, sempre há algum poder superior que infere violências de cima para baixo. Como visto com Orlandi (2007), sempre que há um silenciamento político, uma censura, há também a resistência.

Outros silenciamentos que não entraram na análise, por serem menores em relação aos destacados, valem a menção por também serem comuns aos filmes. O silenciamento geográfico, por exemplo. Em *Bacurau* ele é nítido, mas em *Terra em Transe*, ele é sutil: quando Felício reivindica a terra da sua comunidade ao governador. Isso é um silenciamento geográfico. Aquelas pessoas deverão sair dali, porque legalmente há novos donos com documentos. Geograficamente, aquela comunidade será apagada e legitimada pelo Estado. Do mesmo jeito de *Bacurau*, ao ser vendida e retirada do mapa.

Essas utilizações comuns e específicas do silêncio ajudam a percebê-lo de modo mais claro nos filmes e mostrar como ele, ao ser utilizado com um bom conhecimento da gramática cinematográfica, isso é, o uso aprofundado e complementar das linguagens que convergem no fazer cinema, deixam o silêncio mais significativo e mais eloquente, ajudando nas significações do filmes e na construção dos simbolismos do seu universo. E, esta pesquisa, por este lado, foi uma tentativa de ampliar, ao menos adicionando algumas vírgulas, o estudo do silêncio na distopia cinematográfica brasileira.

Tentamos, sobretudo, contribuir no sentido das representações dos silêncios dentro desses filmes e seus usos sonoros, não sonoros e visuais. Contudo, é importante reconhecer as limitações da pesquisa. A análise focou em apenas 3 filmes, o que não reflete a quantidade de

filmes brasileiros distópicos produzidos nesse país, especialmente nas últimas décadas. Tanto os de grandes produtoras com orçamentos mais amplos quanto os mais tímidos.

Em 2023, por exemplo, o 11º Festival Cultural do Brasil teve como tema *O Brasil do Amanhã, um olhar para o futuro* e contou com 7 filmes em sua mostra de cinema. Já a Mostra Brasil Distópico de 2017 teve, dentre filmes já conhecidos, resgatados e novos, 16 longas-metragem e 21 curtas. Enquanto esse trabalho é produzido, há uma releitura distópica de *Grande Sertão: Veredas* prestes a ser lançada. Mostrando que a distopia no cinema brasileiro conta com um grande número de exemplos e segue criando novos.

Além disso, a análise fílmica foi baseada apenas na metodologia constelacional de Mariana Souto e a posterior interpretação livre dessa metodologia. Mesmo ela tendo servido bem aos objetivos analíticos e comparativos deste trabalho, sabe-se que há muitas outras metodologias de análise fílmica que poderiam ajudar a aprofundar e complementar ainda mais as questões levantadas aqui.

Ajustando essas limitações, em estudos futuros – não distópicos – sem mudar demais as abordagens, dentro da temática e do campo do cinema, poderia ser explorado a utilização do silêncio ou as discussões representativas das distopias de diferentes nações e tradições cinematográficas. Por exemplo, sobre o que falam as distopias de outros países do sul global? E os do norte? Sobre o que discutem? Quais são seus interesses artísticos e sociais? Como são construídos? E o que têm de comum? Quais silêncios representam?

Os efeitos do silêncio analisado aqui também foram pensados a partir da nossa perspectiva como autor-pesquisador, pensando na média da soma da reação pessoal e da suposição da reação geral do público, mas os silêncios das distopias cinematográficas poderiam ser estudados também no campo da recepção, investigando o que realmente podem suscitar no público geral. Detalhando melhor as percepções e os resultados dos seus efeitos sobre o público.

Por fim esta dissertação demonstra que o silêncio é uma ferramenta de grande potência, e nas distopias brasileiras contribui com muita força para a criação de atmosferas fílmicas, ambiências, aproximação das narrativas e personagens, e aprofundamento de mensagens complexas e simbólicas, sendo um aparato de uso sofisticado no cinema e de grande significado e expressão.

REFERÊNCIAS

A CHEGADA (ARRIVAL). Direção: Denis Villeneuve. EUA: Paramount Pictures, 2016 (116 min), son., cor.

A PRAIA (THE BEACH). Direção: Danny Boyle, EUA, Reino Unido: 20th Century Fox, 2000 (119 min), son., cor.

ALBUQUERQUE, Gregório Galvão de. O cinema político e a politização da arte. **Entropia**, v. 5, n. 9, jan./jun. 2021.

ALMEIDA, Rogério de. O cinema entre o real e o imaginário. **Revista USP**, n. 125, p. 89-98, 2020.

ARAÚJO, Rogério Bianchi de. A revolução tecnocientífica e a distopia no imaginário ocidental. **Revista Brasileira de Ciência, Tecnologia e Sociedade**, v. 2, n. 1, 2011.

ALTMAN, Rick. **Nascimento da recepção clássica**: a campanha para padronizar o som. Trad. Marie Ange Bordas. Campinas: Editora da Unicamp, 1995. pp. 41-47.

ALTMAN, Rick. **Silent film sound**. Columbia: Columbia University Press, 2004.

ARQUITETURA DA DESTRUÇÃO (UNDERGÅNGENS ARKITEKTUR). Direção: Peter Cohen. Suécia, 1989 (119 min), son., cor.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho; Juliano Dornelles. Brasil, França: Vitrine filmes, 2019. (2h11m), son., cor.

BALÁZS, Béla. **Theory of the film: Sound**. London: Dennis Dobson Ltd, 2012.

BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção: Adirley Queirós. Brasil: Vitrine Filmes, 2014. Justwatch (95 min), son., cor.

BAITELLO JUNIOR, Norval. Podem as imagens devorar os corpos. **Sala Preta**, v. 7, p. 77-82, 2007.

BARROS FILHO, Clóvis. **Ética na comunicação**: da informação ao receptor. São Paulo: Moderna, 1995.

BATISTA JR, Natalício. Cinema e revolução: o construtivismo russo e a montagem dialética, bases da pedagogia política das imagens de Eisenstein. **Lutas Sociais**, v. 21, n. 39, p. 64-76, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**: As consequências humanas. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

BAUMAN, Zygmunt. **Capitalismo parasitário**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010

BENTIVOGLIO, Júlio. **História & Distopia**: a imaginação histórica no alvorecer do século 21. Vitória: Editora Milfontes, 2019.

BENTIVOGLIO, Julio. O futuro das utopias e das distopias em tempos presentistas. **Esboços**: histórias em contextos globais, v. 27, n. 46, p. 390-404, 2020.

BERCHEZ, Amanda. Sobre história e teoria da ficção distópica. **Revista de Estudos de Cultura**, n. 19, p. 23-38, 2021.

CHAIA, Miguel. Cinema: político desde o nascimento. **AURORA**: Revista digital de Arte, Mídia e Política – NEAMP – Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política, Programa de Estudos Pós Graduated em Ciências Sociais, PUC-SP. 2009.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

COSTA, Flávia Cesarino. O primeiro cinema: considerações sobre a temporalidade dos primeiros filmes. **Cadernos de Subjetividade**, v. 3, n. 1, p. 49-58, 1995.

COSTA, Fernando Moraes da. Silêncios e vozes no cinema: Tabu e Stereo. **Significação**: revista de cultura audiovisual, v. 41, n. 41, p. 140-155, 2014.

CUNHA, Carlos Fernando Carrer da. Gilles Deleuze e o Pensamento Nômade: A Máquina De Guerra Primitiva. *In: Anais [...] VIII Semana de Orientação Filosófica e Acadêmica [Blucher Philosophy Proceedings, n.1, v.1, p. 58-65].* São Paulo: Blucher, 2014.

DIVINO AMOR. Direção: Gabriel Mascaro. Brasil: Vitrine filmes, 2019. Globoplay (97 min), Son., cor.

DUARTE, Elandia Ferreira. **Cinema e educação**: uma crítica onto-materialista. Dissertação (Mestrado acadêmico), Universidade Estadual do Ceará, Centro de Educação, Mestrado Acadêmico em Educação, Fortaleza, 2019.

EX MACHINA (EX MACHINA). Direção: Alex Garland. EUA, Reino Unido: DNA Films, Film4, Scott Rudin Productions, 2015 (108), son., cor.

FERREIRA, Vítor Vieira. Utopia e distopias no século XXI e pós-modernismo. **Papéis**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens-UFMS, v. 19, n. 38, p. 64-82, 2015.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GIL, Inês. O Som do Silêncio no Cinema e na Fotografia. **Babilônia**. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução, Lisboa, n. 10-11, p. 177-185, 2011.

GRESPLAN, Jorge. **Marx: uma introdução**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

HOHLFELDT, Antonio. Espiral do silêncio. **Revista Famecos**, v. 5, n. 8, p. 36-47, 1998.

IANNI, Octávio. Futuros e utopias da modernidade. **Comunicação & Educação**, n. 22, p. 17-25, 2001.

KRACAUER, Siegfried. **Theory of film: the redemption of physical reality**. Princeton: Princeton University Press, 1997.

KLEIN, Etienne. Questionando a Ciência. *In*: NOVAES, Adauto. **Ensaio sobre o Medo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições Sesc SP, 2007.

KOPP, Rudinei. **Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20**: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury. 2011. 279 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

MARQUES, Eduardo Marks de. Da centralidade política à centralidade do corpo transumano: movimentos da terceira virada distópica na literatura. **Anuário de literatura**: Publicação do Curso de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira e Teoria Literária, v. 19, n. 1, p. 10-29, 2014.

MATOS, Andityas Soares de Moura Costa. Utopias, distopias e o jogo da criação de mundos. **Revista da Universidade Federal de Minas Gerais**, v. 24, n. 1 e 2, p. 40-59, 2017.

MAGNOTTA, Fernanda; GRINBERG, Victor. Trump: mídia, opinião pública e a espiral do silêncio. **Revista Esboços**, v. 24, n. 38, dez. 2017.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte & Letra, p. 383-384, 2006.

MEDEIROS, Valéria da Silva; MATEUS, Andrea Martins Lameirão. Literatura Distópica, ontem e hoje: um percurso na História e na Ficção. **Literatura e Autoritarismo**, n. 22, 2019.

MEDIDA PROVISÓRIA. Direção: Lázaro Ramos. Brasil: Lereby Produções, Lata Filmes, Globo Filmes, Melanina Acentuada, 2022 (94 min), son., cor.

MENDONÇA, Rhayssa Fernandes; BRAGA, Claudomilson Fernandes. A Espiral do Silêncio e as Representações Sociais: Os Meios de Comunicação, a Legitimação e a Naturalização. *In*: **Anais [...]** GP Teorias da Comunicação, XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. 2015.

MICHEL, Chion. **A audiovisual: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

MIDÕES, Miguel. Caso Esmeralda e a Espiral do Silêncio de Elisabeth Noelle-Neumann. **Revista de Recensões de Comunicação e Cultura**, Portugal, p. 1-9.

MOURA, Dione Oliveira. **O cinema entre o silêncio dos sentidos e a polissemia discursiva**. 2007. *In*: GUILHEM, Dirce; DINIZ, Débora; ZICKER, Fábio (Ed.). **Pelas Lentas do Cinema**: ética em pesquisa e bioética. Brasília: LetrasLivres; EdUnB, 2007, v. 1, p. 33-48.

MORUS, Tomás. **A Utopia**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, v. 76, 2017.

O 5º PODER. Direção: Alberto Pugliesi. Brasil: Carlos Pedregal, 1962 (100 min), son., p&b.

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO (THE BIRTH OF A NATION). Direção: D. W. Griffith. EUA: Epoch Producing Co, 1915 (193 min), mudo, p&b.

OLYMPIA (OLYMPIA 1. TEIL - FEST DER VÖLKER). Direção: Leni Riefenstahl. Alemanha: Leni Riefenstahl, 1938 (121 min), p&b.

OLIVEIRA, Dione Moura. O cinema entre o silêncio dos sentidos e a polissemia discursiva. *In: GUILHEM, Dirce; DINIZ, Débora; ZICKER, Fábio (Ed.). Pelas Lentes do Cinema: ética em pesquisa e bioética*. Brasília: Letras Livres; EdUnB, 2007, v. 1, p. 33-48.

ONDE OS FRACOS NÃO TÊM VEZ (NO COUNTRY FOR OLD MEN). Direção: Joel Cohen, Ethan Cohen. EUA: Miramax Films, Paramount Vantage, 2007 (122 min), son., cor.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Editora da UNICAMP, 2007.

PIRES, Yasmin; VILLA, André. A representação do silêncio no cinema sonoro. **Visualidades**, v. 17, p. 25-25, 2019.

QUE HORAS ELA VOLTA? Roteiro e direção: Anna Muylaert. Netflix, 2015 (112 min). Son., cor.

SANTOS, José Deribaldo Gomes dos. Cinema em Lukács: a atmosfera psíquica em movimento. **Aufklärung**: revista de filosofia, ISSN-e 2318-9428, Vol. 7, Nº. 3, 2020, págs. 133-146.

SILVA, Priscila Aquino. Cinema e história: o imaginário norte americano através de Hollywood. **Revista Cantareira**, n. 5, 2004.

SONTAG, Susan. A Estética do Silêncio. *In: SONTAG, Susan. A vontade radical*. Editora Companhia das Letras, 2015.

SOUTO, Mariana. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, p. 153-165, 2020.

TEREZANI, João Henrique Tellaroli. **Ouvindo vazios**: os silêncios em A erva do rato e Cleópatra de Júlio Bressane. Mestrado em Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos, 2014.

TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha, 1967. Brasil: Mapa Produções Cinematográficas Ltda Globoplay (107 min), son., p&b.

TREMOR IÊ. Direção: Elena Meirelles, Livia de Paiva. Brasil: Tardo Filmes, 2019, (87 min), son., cor.

TRIUNFO DA VONTADE (TRIUMPH DES WILLENS). Direção: Leni Riefenstahl.
Alemanha: Leni Riefenstahl, 1935 (114 min), p&b.

TURVEY, Malcolm. **The filming of modern life**: european avant-garde film of the 1920s.
Boston: MIT Press, 2011.