



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

ANDRÉ LUIZ SANTIAGO PIRES BESSA

**SOBRE SOCIEDADE, CINEMA E REVOLUÇÃO:
COOPTAÇÃO E PRODUÇÃO ATRAVÉS DE UMA ANÁLISE CRÍTICA**

FORTALEZA

2018

ANDRÉ LUIZ SANTIAGO PIRES BESSA

SOBRE SOCIEDADE, CINEMA E REVOLUÇÃO:
COOPTAÇÃO E PRODUÇÃO ATRAVÉS DE UMA ANÁLISE CRÍTICA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia. Área de concentração: Sujeito e cultura na sociedade contemporânea.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Deborah Christina Antunes

Fortaleza

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

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

- B465s Bessa, André Luiz Santiago Pires.
Sobre sociedade, cinema e revolução: cooptação e produção através de uma análise crítica / André Luiz Santiago Pires Bessa. – 2018.
106 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Fortaleza, 2018.
Orientação: Profa. Dra. Deborah Christina Antunes.
1. Teoria Crítica. 2. Cinema. 3. Cooptação. I. Título.

CDD 150

ANDRÉ LUIZ SANTIAGO PIRES BESSA

SOBRE SOCIEDADE, CINEMA E REVOLUÇÃO:
COOPTAÇÃO E PRODUÇÃO ATRAVÉS DE UMA ANÁLISE CRÍTICA.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Ceará como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Psicologia. Área de concentração: Sujeito e cultura na sociedade contemporânea.

Aprovada em: __/__/____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Deborah Christina Antunes (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Aluísio Ferreira de Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof.^a Dr.^a Luciana Martins Quixadá
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

AGRADECIMENTOS

Quero, primeiramente, agradecer a Zambi e seus orixás e entidades que sempre me guiaram e me guiam até o dia de hoje. Em segundo lugar a minha família, minha mãe Irene; meu irmão Victor e meu pai Jorge, por me sustentarem de muitas formas e acreditarem no meu potencial. Também queria agradecer a Universidade Federal do Ceará e a CAPES não apenas pela possibilidade de uma formação acadêmica, mas também de uma formação política que, com muitas barreiras, me ensinou que em nosso país é preciso, ainda, de muita luta. A banca que recebeu meu trabalho e, em especial, a pessoa do Hélder que será levado aos céus de corpo e alma por seu trabalho e cuida na universidade.

Nenhuma palavra que eu possa colocar nessas páginas poderiam expressar minha gratidão a minha orientadora Deborah Antunes que além de uma mulher acadêmica maravilhosa se tornou uma amiga preciosa e uma inspiração nos dias que virão como professor. Seu apoio e compreensão foram muito além das palavras aqui escritas e o que ela me ensinou, algumas vezes sem ela saber e outras tantas sem que eu me percebesse no momento, são hoje valores centrais em minha vida e por muitas vezes me sustentaram nessa longa caminhada que foi o mestrado.

Falando em orientadoras, posso dizer que fui abençoado por ser guiado, muitas vezes, por mulheres fantásticas como minha mãe, já citada aqui, minha primeira orientadora de paciência e compreensão quase infinita, professora Lia Silveira, a professora Alessandra Xavier que mesmo sem ter me orientado nos trabalhos acadêmicos foi a primeira que me apresentou como a psicanálise pode ser bela, mesmo que muitas vezes dolorida. Outras tantas mulheres que estão e passaram em minha vida me mostraram como o silenciamento e a violência causada a qualquer grupo é prejudicial ao mundo e as pessoas como um todo.

Ainda no campo das mulheres, quero honrar as que fazem parte da minha família: Minhas avós queridas que o tempo e a inexperiência me fizeram conviver pouco, mas o bastante para saber de seu legado de força, amor e carinho. Minhas tias, em que cito principalmente minha tia Socorro (ou Help para os mais chegados); minha tia Iracy dotada de um coração não menor que o universo e minha tia Milca que com uma candura infinita doa muitas vezes mais o que eu poderia pedir e minha tia Lúcia por tantas vezes ter se confundido com o papel de mãe, e não só minha

mãe, nas ermas terras do Rio de Janeiro. E minha prima, torta, mas de coração, Luciana Quixadá que foi uma surpresa maravilhosa e tanto fez por mim.

Honro também os homens de minha família: Aos meus avôs, meu pai de quem herdei tanto, meu tio Luís exemplo de paternidade; meu tio Jessé que se foi muito cedo, mas deixou seu legado de retidão de caráter e amor que me influenciam até hoje; meu tio Abel que o cuidado e irreverência são fora do comum e principalmente ao meu irmão, amigo, companheiro e exemplo de força, determinação, superação, beleza e leveza: Victor Hugo.

Não posso deixar de agradecer também as amizades feitas no caminho: Emanuel Messias e Kércio Prestes a quem devo dentre tantas outras coisas a própria entrada no mestrado. Porque se não fosse um café tomado em uma tarde ensolarada com eles dois eu, com certeza, não estaria escrevendo essas palavras. Outro irmão que a vida me apresentou e que merece destaque digno de sua grandeza e sabedoria é o amigo Caio Monteiro que com suas conversas longas e cuidados bem humorados fez do lamento, sorrisos e das palavras, poesia. Outro que não posso esquecer é aquele que já sendo um exemplo para mim me deu a honra de ser seu amigo, falo de Pedro Santos, portanto escute, pois sua palavra muitas vezes foi chave em minhas reflexões. Agradeço a irmandade irrestrita de José Alves Filho que não menos foi um companheiro nessa jornada e que é amado por mim tal qual sinto seu amor e compreensão brotar de suas palavras. Vinícius Furlan merece grande destaque não apenas por seu companheirismo e inteligências que só encontram parêntese com seu estilo, mas também por antes mesmo de conhecê-lo ele havia emprestado seu nome para que eu pudesse permanecer na universidade. Não poderia deixar de citar o professor Aluísio Lima, que me mostra todos os dias que companheirismo, nerdice e conhecimento podem e devem andar juntos na universidade e o professor Juracy Almeida pelos ensinamentos e os sorrisos fáceis.

Mas nem tudo são falos nessa vida e as mulheres tive o prazer e honra de conhecer me mostraram isso com uma magnitude que me fascinava em ver, dentre elas posso facilmente citar Jéssica Carneiro que tem a energia dos ventos e dos raios e a quem devo tanto do pouco, mas significativo, conhecimento sobre as questões raciais e o desejo de saber mais sobre o assunto; a mana Ingrid Sampaio que entrou na minha vida como um tufão, desconstruindo tudo o que eu achava saber, mas com uma beleza e irmandade que me encantaram. A Renata Bessa, senhora do cuidado que tantas vezes cuidou quando deveria estar sendo cuidada e a

quem eu entreguei sem sombras de dúvidas o meu bem mais precioso. Denise Neiva, a quem o sorriso, impulsividade e alegria transborda do corpo desse mulherão! A Evelyn Sousa, amiga nos momentos turbulentos, que me ensinou tanto com o cuidado e a presença que talvez não tenha noção da importância que ela teve e tem na minha vida. Também agradeço a professora Jurema Barros: mulher forte de sorriso contagiante e um conhecimento e doçura para além que eu mereço.

Aos amigos que estão na caminhada a mais tempo, família que eu escolhi pra mim, meus agradecimentos: Hermano Castro, pelos bafulés nas ruas de Fortaleza; Germano Pontes, pelas conversas loucas e jogos noturnos; Lucas Barreira, por ser um irmão e amigo compreensivo e amoroso; Lucas Cabral, por que quando as palavras faltam o amor transborda; Lia Aguiar; por me permitir ser seu amigo, o que sou muito grato; Bernardo Landim, por uma irmandade e proximidade tão inesperada quanto bem-vinda; Marina Barbosa, porque onde eu estiver sua amizade esta comigo; Núbio Gomes Filho, por tantas conversas e tantos lugares que fomos e ainda iremos; Talita Nicolau, que tem a inocência de uma criança, mas a força de uma mulher; Rafael Benevides, que a vida me trouxe pra perto; Priscila Campos, amiga nova que já sei que faz parte da minha vida.

Um agradecimento especial aos casais Núbio e Talita e Lucas e Lia por me mostrarem que o amor leve, comprometido e bom é possível.

Um agradecimento especial ao Templo Guaracy do Futuro, em especial a Graça Steffen; Erich Steffen; Ludmilla Aguiar e Erika Del Re e Melca Bezerra por me mostrar o caminho dos orixás e da espiritualidade.

E por último agradecer a todas as pessoas que me ajudaram nessa caminhada. Sou abençoado com muitos amigos e amigas e se colocasse todos aqui o agradecimento ficaria maior que a dissertação.

Por fim, peço que você que por acaso esteja lendo isso, que lute pelo seus ideais, mas que acima de tudo ame.

"Infeliz a nação que precisa de heróis."
Vida de Galileu (1938), Cena 12, p. 115

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo questionar-se, sob uma ótica inspirada na primeira geração da chamada Escola de Frankfurt, sobre as reverberações da indústria cinematográfica estadunidense na sociedade. O primeiro capítulo se trata de uma revisão crítica sobre a história da Escola de Frankfurt, com o objetivo de delimitar mais acertadamente o posicionamento do trabalho frente a um espectro de “posicionamentos críticos” que afloram hoje na sociedade acadêmica. No segundo capítulo, contaremos com uma discussão, tanto histórica quanto crítica, do processo de produção cinematográfica, tendo como horizonte o questionamento: sobre quem são as histórias que são mostradas no cinema? E, por fim, discutiremos como se dá o processo de cooptação de histórias de outras mídias, e como essa técnica distorce e ajusta as histórias de outras mídias para que elas tenham a função de manutenção do *status quo* da sociedade de capital. Para tanto, usaremos como eixo central do terceiro capítulo a obra “V de Vingança”, por seu peso social adquirido através do tempo.

Palavras-chave: Teoria Crítica. Cinema. Cooptação.

ABSTRACT

The present work aims to question, from a perspective inspired by the first generation of the so-called Frankfurt School, on the reverberations of the American cinematographic industry in society. The first chapter deals with a critical review of the history of the Frankfurt School with the aim of more accurately delimiting the positioning of the work in the face of a spectrum of "critical positions" that emerge today in academic society. In the second chapter we will discuss a historical and critical discussion of the process of film production with the questioning horizon: about who are the stories that are shown in the cinema? And as an end, we will discuss how the process of co-opting stories from other media occurs and how this technique distorts and adjusts the stories of other media so that they have the function of maintaining the status quo of the capital society. To do so, we will use as central axis in the third chapter the work "V for Vendetta" for its social weight acquired through time

Keywords: Critical Theory. Cinema. Cooptation.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 VICISSITUDES E VEREDAS DA TEORIA CRÍTICA FRANKFURTIANA.....	13
2.1 Instituto de Pesquisas Sociais antes da crítica.....	13
2.2 Novos Lugares: Max Horkheimer e a chegada da Teoria Crítica ao novo mundo.....	16
2.3 A Psicologia de Frankfurt, o freudismo e a sociedade.....	19
2.4 O Nazismo e o Instituto: a diáspora da crítica.....	23
2.5 A ida aos Estados Unidos e os deixados para trás.....	28
2.5.1 Adorno, Horkheimer e Marcuse em terras estadunidenses.....	29
2.5.2 A Dialética do Esclarecimento.....	32
2.5.3 O Homem Unidimensional.....	43
2.5.4 Novas Veredas.....	43
3 VERDADES À VENDA: O PRODUTOR COMO REPRESENTANTE DO CAPITAL...44	
3.1 A madeira santa da qual foi erigido o tempo, surge Hollywood.....44	
3.1.1 Guerra! A indústria cinematográfica ganha territórios.....48	
3.1.2 O mundo não tão mágico de Disney: merchandising e os sonhos como forma de renda.....54	
3.2 O senhor das coxias: o produtor como mão invisível.....61	
3.2.1 O que se vende em Hollywood.....61	
3.2.2 Divisão cinematográfica do trabalho: as etapas da produção.....63	
4 VIS VERSÕES: A MÁSCARA DE (R)EVOLUÇÃO DO CAPITAL EM V DE VINGANÇA. 70	
4.1 Codinome V e sua história sem história: uma testemunha-vingadora e as Dunas de Sal.....74	
4.2 A testemunha da testemunha: Evey Hammond e o simulacro de Estado....80	
4.2.1 Como os artistas mentem para dizer a verdade.....84	
4.3 Sobre mais do mesmo no sistema de capital: a cooptação e o filme V de Vingança.....87	

4.3.1 A mudança de mídia e seu caráter atualizante: V de Vingança para o mainstream.....	89
4.3.1.1 A vinda de V para o cinema: a cooptação.....	92
4.3.1.2 A galeria das sombras ou um simulacro do tempo pós-revolução.....	95
4.3.1.3 Do romance ao drama: a fuga de Evey e a pretensa implosão da mídia total...96	
4.3.1.4 Máscaras, fogos e gente morta: V e seu falso levante.....	99
5 O QUE RESTA DEPOIS DOS FOGOS? CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
REFERÊNCIAS.....	102

1 INTRODUÇÃO

Histórias povoam a mente do homem mesmo antes de uma língua organizada. Ainda hoje as histórias nos perpassam em todos os níveis e mantém nosso desenvolvimento e cultura. Poderíamos falar que cientistas falam de histórias de átomos e movimentos quânticos; sociólogos, de histórias sobre a sociedade e como esta se formou e trabalha; políticos, histórias de manipulação e divisão da sociedade. Não poderíamos falar sobre todas as histórias devido ao pouco tempo que nos é dado, por isso foi eleita uma forma de contar histórias que atravessa muitas pessoas e é uma força dentro da sociedade: O cinema.

A pesquisa inicia-se perguntando sobre o cinema estadunidense e sua capilaridade imperiosa. Como a história produzida pela indústria cinematográfica de Hollywood pode ter um alcance pedagógico e moral¹ tão grande e naturalizado? Uma grande indicação dessa naturalização/reificação do cinema vindo do norte é possível de ser vista quando pensamos que o cinema produzido no Brasil é chamado de cinema nacional. Películas que são produzidas em outros países da Europa; da Ásia; da Oceania ou da África, vêm com a nacionalidade atrelada aos seus nomes: cinema francês, inglês ou angolano, enquanto o cinema estadunidense é chamado apenas de cinema.

Sobre essa naturalização do cinema, podemos discutir como, com os filmes, as histórias são naturalizadas/reificadas. Como já dissemos, para este trabalho, as histórias tratam de uma das bases da sociedade e acabam por ser balizadas por elas: uma nova história sempre possibilita e dá base para outra(s) nova(s) história(s). A partir de uma técnica cinematográfica, as histórias dos filmes se colocam tanto como um divertimento quanto como um balizador profundo da sociedade, dotando a sociedade, como veremos mais à frente, de características de manutenção de um sistema de capital. Os sujeitos são repetidamente apresentados à essas histórias e têm suas estratégias de resistência reduzidas ou cooptadas².

Como nenhum trabalho surge do ar, este também fora influenciado pelas histórias anteriores, inclusive do pesquisador que vos escreve. Povoiei por muito tempo espaços em que as histórias que eram propagadas pela indústria cultural eram centrais como fomentadoras de discussões: Entre eventos, *fandoms*³ e discussões em livrarias, pude ver, desde muito novo, que as obras da Indústria Cultural possibilitaram tanto uma maior adaptação do sistema como também resistências pontuais. Inclusive, esses movimentos detêm uma proximidade interessante deste estudo tanto quanto o que é posto enquanto

¹ As características pedagógicas e morais do cinema não se efetuam através de um ensino tradicional, mas de uma forma referencial orientando, digamos, subliminarmente os que à assistem.

² O conceito de cooptação será mais discutido no terceiro capítulo.

³ Grupos de fãs de alguma obra da cultura pop.

Indústria Cultural: eles são próximos o bastante para se deixar levar pelas obras apresentadas, mas críticos o bastante para demandar algumas posições de fala através das obras.

Vemos hoje que as propagandas, os filmes e as séries têm investido em nichos que, anteriormente, eram colocados à margem da sociedade: movimentos como os LGBTQI, negro e feminista estão em foco. Tal mudança foi possível, a meu ver, grande parte também por conta de um foco anterior que iniciou a discussão de um grupo que, nos EUA, era o dos excluídos e posto de lado: os nerds. Não estamos presumindo que essa visibilidade seja totalmente emancipadora, o que seria uma visão ingênua sobre o assunto. Veremos, neste trabalho, na verdade, que o que se diz como visibilidade é, também, uma manipulação continuada da manutenção do *status quo*. Mas podemos ver possibilidades de resistência quando novos conteúdos aparecem: O surgimento e adaptação dessas lutas apontam, por negativo, também onde o sistema se enfraquece. Para isso o trabalho se pautará em 3 eixos principais, traduzidos em capítulos.

No primeiro eixo, delimitaremos de forma dialética e histórica de onde sai a crítica que desenvolvemos no trabalho: Em um tempo de análises críticas de múltiplas bases, é importante mostrar de que base a crítica deste trabalho surge. Portanto, o primeiro capítulo histórias da chamada Escola de Frankfurt e suas dialéticas como forma de deixar bem claro as obras e posicionamentos que serviram como norte para esta pesquisa e como se deram seus estudos mais relevantes sobre mídias e cultura. Trazer obras que julgamos importantes nos estudos sobre sociedade e seus contextos podem deixar mais claros os posicionamentos referenciados sem, contudo, deixar de lado a tensão que estes propiciam quando utilizados em uma análise da cultura contemporânea.

No segundo capítulo, entraremos mais a fundo no trabalho do produtor e como ele serve como representante do capital, e não apenas como uma representatividade exemplar da ação do capital na sociedade, como também no sentido de atuar como capitalista. De acordo com o que Benjamin (2013) fala sobre o ator, que tem como excelência em sua técnica o desaparecimento de sua pessoa para a emersão do personagem, neste capítulo, o produtor desaparece de sua própria experiência para aparecer nos filmes enquanto técnica cinematográfica. É essa técnica que se encontra em eterno retorno e que referencia o que realmente produz a indústria cultural cinematográfica estadunidense, e é ela que se pressupõe como absoluta, iniciando uma tensão entre a formação dos sujeitos e aquilo que é apresentado.

No terceiro capítulo, teremos como eixo uma história específica, a história do personagem V, de V de vingança, para discutir como a indústria coopta certas histórias, quer dizer, captura histórias de outros nichos que não o cinematográfico e reforma essas histórias em função da venda e manutenção do *status quo*. V de vingança se faz

interessante, nesse sentido, por se tratar também de uma história de aparente revolução e que, posteriormente, fora utilizada como signo de revolução por algumas camadas sociais. O que nos incita o questionamento: A revolução pode passar no cinema?

2 VICISSITUDES E VEREDAS DA TEORIA CRÍTICA FRANKFURTIANA

2.1 Instituto de Pesquisas Sociais antes da crítica

O presente trabalho tem como horizonte uma abordagem do que hoje se conhece como a indústria cinematográfica hollywoodiana. Através dos autores e comentadores da então conhecida Escola de Frankfurt, principalmente de sua chamada primeira geração, traçaremos uma crítica sobre essa nova forma de produção da Indústria Cultural. Essa aproximação se dá ao passo que, pelo recorte de uma reflexão desenvolvida e orientada pela Teoria Crítica, possamos nos debruçar sobre a primeira de uma forma que, projetando criticamente suas ações na realidade do capital vigente, seja possível refletir sobre os processos de administração da sociedade na contemporaneidade.

Para tanto, é necessário atentar-se que, na construção do pensamento aos moldes dessa escola, nenhuma crítica pode ser feita de forma “a-histórica”. Como veremos no desenvolver deste capítulo, a linha de crítica desenvolvida pelos autores tem como uma das questões centrais a inserção de uma qualidade temporal e cultural em seu método, misturando-se às questões sobre uso da mídia e de uma (semi)formação da cultura. Neste trabalho, focaremos, principalmente, nas relações que os autores mantêm com o cinema.

Faz-se necessário que uma linha temporal seja construída, como forma de localização espaço-temporal da crítica feita no presente trabalho. Começemos, portanto, pelos autores que esta pesquisa reconhece como os de maior influência metodológica em seu desenvolvimento.

Surge em Frankfurt, na Alemanha, o Instituto de Pesquisas Sociais⁴, segundo Antunes (2014), idealizado por Felix Weil, filho de um mercador judeu, com a finalidade de solidificar no país um espaço de discussão sobre uma linha que vinha, aos poucos, saindo das conversas de alcova dos trabalhadores das fábricas para os grandes salões das universidades, o Marxismo.

⁴ Em 3 de fevereiro de 1923.

Para tanto, era necessária uma posição pedagógica⁵ diferente daquelas oferecidas pelas universidades daquele tempo. Ainda segundo Antunes (2014), temos que o “espírito” do ensino superior da época se alinhava muito com a ideia de preparação para o trabalho. Como contraponto a essa posição, o Instituto sempre se fez próximo à pesquisa, mais que à formação tecnicista. Veremos, no desenvolver do trabalho, que essa lógica de tecnificação do trabalho e preparação do trabalhador para compor as massas será longamente criticada.

Voltando para a fundação do Instituto, temos, como companheiro teórico de Weil, Kurt Albert Gerlach, que acreditava que a discussão refinada sobre as ideias apresentadas pelo marxismo contribuiria para a superação da pobreza e opressão do povo (ANTUNES, 2014). Pode-se dizer que foi a principal influência, em seu início, de um ideal iluminista no Instituto.

Outro apoiador, de início, fora o professor Robert Wilbrand, que deu a base acadêmica ao Instituto. Fora ele o pilar central de sustentação da teoria marxista no projeto do Instituto. Indicado como primeiro diretor, faleceu antes de sua abertura.

Segundo Freitag (1990), o Instituto contava, em seu surgimento e ao longo dos primeiros anos, com vários pensadores ditos de esquerda e alinhados à teoria marxista. Nomes como Karl Korsch, Georg Lukács e Friedrich Pollock já contribuía, naquela época, para a pesquisa desenvolvida. Em 1924, associaram-se à Universidade de Frankfurt e se mudaram para o prédio em que permanecem até a “fuga” do nazismo, retornando a ele posteriormente.

Como bem aponta Antunes (2014), é impossível desvincular os primeiros passos do Instituto de sua profunda raiz marxista. Mas o foco dos primeiros pesquisadores, tal como de seu primeiro diretor Carl Grünberg, é muito mais relacionado à visão que Engels tinha da obra de Marx do que da interpretação de Marx sobre a sociedade. Enquanto Marx aponta a crítica a uma sociedade que sofre os tensionamentos de forças ideológicas que suplantam as forças estruturais, e que estas, ao apontar as dinâmicas da história, demonstram de forma material as

5 A utilização do termo pedagógica não se refere ao posicionamento do Instituto com seus alunos. Sendo esse um local de pesquisa, por excelência, a posição que era tomada com seus alunos era de implicação a pesquisa e não formação. O caráter pedagógico refere-se ao seu posicionamento no mundo acadêmico que, tendo como preceito a formação para o trabalho na época, vai contra o pensamento comum das universidades.

forças dialéticas em que estão expostas, Engels aponta uma posição metodológica ao pesquisador interessado sobre o assunto.

Em uma posição mais enciclopédica sobre a forma de lidar com o objeto de pesquisa, Engels se afasta da crítica social por uma forma “positivada” de relato. Isto implicaria em uma tomada “naturalizada” das forças dialéticas que compõem a sociedade, uma forma de chegar a uma natureza única entre o homem e o estar no mundo. Especificamente essas aproximações, de uma visão dialética do mundo com a rigidez do método científico, comportam alguns entraves. O primeiro é a subjugação do ser por uma “lei” geral que regeria a realidade como um todo. Como nos fala Antunes (2014, pág. 23):

O problema, contudo, da tentativa de conciliar a dialética e ciências naturais, residiu na hipertrofia da validade do método que deveria dar conta de casos específicos ligados a “leis” gerais, de organizar de modo coordenado as descobertas empíricas, e de emancipar as ciências da filosofia a partir de um estabelecimento de um sistema.

Entender qual a linha que Engels nos apresenta sobre o marxismo é entender qual o posicionamento de Grünberg, o primeiro diretor do Instituto de pesquisa. Historiador e marxólogo de Viena (FREITAG, 1990, pág. 11), o diretor assume sua posição na efetivação do Instituto e dedica-se, politicamente, à solidificação do Instituto de Pesquisas Sociais e, teoricamente, como uma forma de observação do proletariado enquanto ascende ao poder. O diretor tomava a teoria marxista através do método científico e, como tal, elevava o objeto de estudo como passível de verdade por si, como possível de gerar regras gerais para a apreensão da sociedade.

O posicionamento do diretor era, também, político. Assumir uma diretiva científica sobre o marxismo era trazer o conteúdo que a teoria marxista delimitava - relações entre classes, poder e o capital - ao mesmo nível de projeção que as ciências naturais. É importante lembrar que o marxismo, na época de Grünberg, era visto como discussão das classes operárias que não tinham espaço em um ambiente acadêmico. Igualar o peso do conhecimento dos trabalhadores aos que eram produzidos na academia era, em última instância, abrir caminho para novas possibilidades de pensamento, mais afinadas com a realidade material e com os anseios do povo na época.

Na fundação estrutural do Instituto, Grünberg fora essencial, mas sua saúde o impossibilitou de ir ainda mais longe em seus desenvolvimentos teóricos. Sua condição, sabida desde seu início no Instituto, o manteve apenas o tempo para conseguir consolidá-lo. Em 1928, afasta-se de seus afazeres.

Sua sucessão foi um assunto delicado. Diante da evolução do partido nazista, começavam os processos persecutórios a todos aqueles que o partido via como inimigos. Judeus e comunistas eram páreos em termo de perseguição, e como o Instituto era formado por judeus comunistas, a sucessão da diretoria era perpassado por uma situação política vital: os pensadores que poderiam assumir o cargo estavam envolvidos com problemas políticos. Viram como saída, já que todos os outros pensadores se encontravam em situação vexatória com a sociedade alemã, dar a presidência a um jovem doutor, recém-formado da cátedra em Filosofia social: Max Horkheimer.

2.2 Novos Lugares: Max Horkheimer e a chegada da Teoria Crítica ao novo mundo

Mesmo que o afastamento de Grünberg tenha se dado no ano de 1928, foram precisos ainda três anos para que Horkheimer assumisse, definitivamente, sua cadeira na diretoria do Instituto. É apenas em 24 de janeiro 1931 que assume seu posto com o discurso intitulado “A presente situação da filosofia social e as tarefas de um Instituto de Pesquisas Sociais.”

A assunção do acadêmico não significa apenas uma mudança na administração do Instituto, mas também a saída de um campo da abordagem marxista para outro. Horkheimer assume uma posição muito mais crítica sobre a apreensão da teoria de Marx. Enquanto o antigo diretor muito mais se aproximava de uma abordagem engeliana do marxismo, tentando utilizar-se da crítica social como método de uma ciência, portanto como (re)produção de uma nova técnica de apreensão do mundo pela ciência, o professor de filosofia social preocupava-se em discutir como a técnica, até então elevada a uma posição metafísica de caminho para a verdade, era atravessada por intencionalidades não muito claras. Como explica Antunes (2010):

O diferencial de Horkheimer vai além de uma rejeição ao marxismo ortodoxo de Kautsky. O novo diretor coloca em destaque a contradição entre o desenvolvimento técnico, científico e industrial da sociedade e a miserabilidade humana reinante (ANTUNES, 2010, p. 23).

Os estudos desenvolvidos traziam a crítica que, ao contrário do que pensavam os pesquisadores da época, o método científico estava muito bem implicado com os interesses mundanos e de ordens diversas do desenvolvimento do bem-estar da humanidade. Não mais uma assimilação de uma realidade como um degrau necessário para uma revolução vindoura, mas uma posição crítica e atuante sobre o que sustenta essa realidade opressora e desigual.

Essa mudança substancial dos estudos tem, por consequência, que a visão que se tem de homem muda da mesma forma. O sujeito, que antes era extirpado de uma dialética social, agora é visto como inerentemente ligado a esta. “Seu objetivo final seria a interpretação filosófica do destino dos homens, enquanto não são meros indivíduos, mas membros de uma sociedade.” (HORKHEIMER, 1999, p. 121). A nova centralidade que o sujeito ocupa influencia a visão sobre a política. Desprega-se a ideia totalizante de que existe uma classe que é afetada, diretamente, pelos intentos opressores de uma classe “superior” para uma compreensão dos sujeitos como, todos eles, atravessados por essa lógica do capital.

Contudo, com esse “novo” lugar do sujeito, levanta-se a questão da técnica por duas frentes possíveis: como forma de apreensão do mundo e como forma de influência e materialização das moções superestruturais. O influxo ideológico é qualificado e quantificado sobre seus efeitos na sociedade. Técnica e ideologia acabam por ser pontos muito centrais nas produções do Instituto. Esses dois pontos, muitas vezes, convergem e se materializam nos estudos das mídias de propagação, como o rádio, a televisão e o cinema.

Não obstante, mesmo tendo o objeto se materializado, uma questão permanece: Se não pela dessujeição higienista da ciência, como se daria a pesquisa em Teoria Crítica? Qual o caminho que a pesquisa tomaria? Horkheimer propõe e Antunes (2010) aponta a saída para uma “pesquisa social filosoficamente orientada.” Para tanto, fazia-se necessário um retorno, mais do que o caráter

pretensamente científico do pensamento marxista⁶, à filosofia. Além do próprio Marx, Hegel e Kant figuram como peças centrais desse retorno.

Hegel se detém em várias áreas de conhecimento em seus estudos, como arte, direito e história, para montar seu sistema filosófico, que serve de inspiração para os pesquisadores dessa linha de pensamento. A filosofia hegeliana se faz intrinsecamente presente na trajetória do Instituto. Horkheimer haveria se pautado na crítica de dois textos para formar o programa da instituição: Filosofia da História, de Hegel, e O Capital, de Marx (DUBIEL *apud* ANTUNES, 2010). Outros autores que viriam compor a coletividade da pesquisa mostraram direcionamento semelhante ao último idealista alemão. Marcuse (1988) escreve um livro chamado Razão e Revolução, em que traz as bases do pensamento hegeliano.

Podemos pensar, antes de nos separarmos totalmente do horizonte do Instituto em seus primeiros momentos, sobre o peso que teria a concepção de técnica como racionalidade materializada para a Escola de Frankfurt. Esse momento é oportuno, porque poderíamos explorar o problema sob três óticas diferentes: primeiro, sob certa tensão histórica dentro do próprio Instituto; depois, sob o peso da técnica na interpretação de uma realidade e a centralidade que o conceito técnica teria nos estudos futuros do Instituto; e como essa abordagem foi aos poucos colocada de lado.

O primeiro ponto, de uma tensão interna sobre a concepção de técnica, se apresenta, primeiramente, como uma indicação. Ao ver a progressão da Escola de Frankfurt, fica em mente a questão anterior dessa nomenclatura: o tempo em que Grünberg figurava como diretor do Instituto. O paralelo construído seria, de certa forma, especulativo. Teria como influência nos anos doravantes o fato do primeiro diretor tomar o marxismo como técnica? Perceberemos, à frente, a centralidade da técnica para os estudiosos da Escola, principalmente depois da chegada aos Estados Unidos, mas seria esse posicionamento definido por uma questão anterior? Seria uma posição reativa a forma como Grünberg lidou com o marxismo em sua vertente engelsiana? Questões que merecem reflexão.

Outra questão sobre a técnica que poderia ser feita parte não de movimentos internos ao Instituto, mas das interpretações de seus comentadores: a questão metodológica. A Escola de Frankfurt é permeada por várias formas de

⁶ Para o autor, o pensamento crítico da ciência para Teoria Crítica tem, também, como raiz uma revisão da proposta de Grünberg ao Instituto e o uso que ele fez do pensamento de Engels.

abordar a realidade, e muitos delas são patentes de sua história. Por exemplo: a relação com a negatividade sempre fora, mesmo que não exclusiva ou fundada por essa Escola, relacionada com o Instituto por seus estudiosos, principalmente na chamada primeira geração. Mas existe uma metodologia que aparenta sofrer de alguma resistência, que seria a veia empirista aparentemente inicial. Antunes (2014) aponta em seu livro a necessidade de uma recuperação do pensamento empirista na formação da Teoria Crítica.

Sobre o conceito de técnica, podemos assinalá-lo como uma das questões centrais nessa primeira geração e, portanto, como um dos eixos centrais das discussões desenvolvidas. Pensar a técnica sob a luz da Teoria Crítica desenvolvida em Frankfurt, no meio do século XX, era se pensar sobre a Razão Instrumental do capital vigente como forma de ferramenta de administração da sociedade. Veremos, mais adiante, que essa lógica da instrumentalização do mundo aos “cuidados” do capital terá um maior desenvolvimento a partir da diáspora do Instituto, e terá como principais expoentes Adorno e Horkheimer, por seus escritos sobre a Dialética do Esclarecimento, e o primeiro também por seus estudos sobre o rádio, e Benjamin, por seus estudos sobre a fotografia.

Terminando, como se para os pesquisadores do pensamento frankfurtiano as problematizações feitas sobre o método científico impossibilitassem o Instituto de recorrer a formas de pesquisa mais quantitativas, tendo em vista que essa perspectiva não apenas nega a história da própria Escola, mas também diminui sua abrangência metodológica. Faz parte da riqueza do Instituto a possibilidade de uma pesquisa empírica não ser interpretada como uma verdade independente da história, mas como mais uma forma de levantamento de informações - necessárias de análise, interpretação e crítica - sobre a realidade histórica vivida. Negar certo tipo de interpretação sobre dados empíricos é, em última instância, negar o caráter imanente que permeia os estudos desenvolvidos.

2.3 A Psicologia de Frankfurt, o freudismo e a sociedade

Temos uma base bem definida como forma de explicação sócio-filosófica, até então, daquilo em que o Instituto se pautou no início de sua primeira geração. Todavia, essa aproximação do objeto por si só não satisfazia os colaboradores.

Dotados de um ensejo interdisciplinar, não bastava para eles apenas uma teoria social que apartasse o sujeito da sociedade. Precisavam de uma forma de discutir o homem e sua composição psíquica dentro de seu espaço de vida, de unir as relações sociais com as fundantes do ser humano.

Para tal ligação do sujeito com sua sociedade, é elegida uma teoria nascente, mas que se mostrava revolucionária no trato da psique como construção e vida no “mundo social”. Essa teoria inovadora era a psicanálise.

Essa agregação, porém, não foi inesperada. Segundo Penna (1986), o Instituto guardava uma relação com a psicanálise desde sua fundação, tendo reservado um departamento para esse tipo de pesquisa, orientada pela psicanálise, desde o início. Esse departamento era dirigido por Karl Landauer.

Mesmo que, como já falamos, os pesquisadores tenham acessado através de Marx uma discussão filosófica que contempla principalmente os estudos de Hegel e Kant, tanto em seu aspecto teórico quanto moral⁷, estes não bastaram para o desenvolvimento do pensamento da escola. O caráter da razão como horizonte a ser alcançado não entra em consonância com a história vivida pelos pesquisadores naquela época, principalmente após a popularização do partido nazista, e seus ideias antissemitas e seu consequente ganho de poder em uma época de pretensão esclarecimento mostraram que nem sempre a razão leva à emancipação.

Antunes (2014) aponta que a função da filosofia seria, para Horkheimer, em contraponto aos autores ditos idealistas, servir para a emancipação humana por meio de uma edificação do pensamento crítico e dialético. Muitas vezes, alguns discursos simulam um conteúdo emancipatório aparente e servem como forma de reificação da realidade. Esses simulacros podem arraigar para várias áreas de conhecimento, mesmo para a filosofia.

Marcuse (2015), por exemplo, em o Homem Unidimensional, aponta uma crítica aos filósofos da época que falam de um “deve ser” como se fosse “ser”; que falam de uma realidade possível como uma realidade imanente e acabam por perder o contato com o mundo do qual as reflexões deveriam emanar.

⁷ É notório aqui deixar claro que quando se fala em uma discussão moral de Kant, muito se desprende de uma discussão de orientações mundanas de bem e mal, de uma orientação moral sobre algum evento. Muito mais se fala de um questionamento sobre a práxis, sobre o fazer humano em sua imanência.

As teorias emancipatórias a que essa crítica faz referência estariam apoiadas em uma forma distanciada de ver a realidade e, por conseguinte, cega das forças dialéticas da sociedade que atravessam as formas de vida promovidas nos sistemas de capital. Mesmo Marx, que em sua obra demonstra de forma tão sólida o sistema de capital de sua época e se faz referência até hoje, apontava como forma de certa evolução natural a revolução do proletariado. Não que, como horizonte utópico, tal marco não deva ser desejado e almejado enquanto população. Mas a visão de uma imprescindibilidade de uma evolução da sociedade a esse nível maior não leva em conta algo que o próprio Marx postula: a capacidade do capital de se reinventar e assumir aquilo que o enfraquece com a função de fortalecer o próprio sistema.

Portanto, o horizonte da teoria moral kantiana e a revolução que Marx apontava como fim último da sociedade eram eclipsados, mais e mais, por uma razão instrumental que, dizendo-se neutra, servia aos desígnios do capital. Esse distanciamento não se configurava como uma cisão, mas o reconhecimento de que a produção de uma filosofia generalista que imputa fora da própria sociedade a função de mantê-la é, da mesma forma, uma construção ideológica que serve mais para a manutenção do *status quo* do que como crítica. Portanto, uma criação de cunho ideológico que pouco serve como crítica à sociedade da época. Outros ramos do conhecimento se desenvolviam mais ou menos ligados a uma imanência. A dimensão ideológica servia como crivo de questionamento de uma possibilidade de manipulação social. O conceito de consciência, que servia como base de uma razão “iluminada”, era questionado pela psicanálise de Freud e sua clínica.

Era de primeira ordem que essa razão da consciência fosse destrinchada pelo seu negativo, por aquilo que tirou e tira a consciência do centro da formação do sujeito. O inconsciente de Freud se apresenta como forma de questionamento dessa aparente forma autocrática da consciência.

Castro (2014) nos aponta que o modo de apreensão da Psicanálise pela Teoria Crítica se deu não por meio de uma busca por uma teoria fechada sobre o sujeito, mas, ao inverso, deu-se em uma jornada por implicações que não têm a pretensão de capturar o objeto como um todo. Aproximando-se, então, de como Freud monta sua metapsicologia, quer dizer, de um freudismo.

A própria teoria de Freud, em seu cerne, aponta várias interlocuções interessantes sobre uma visão social do sujeito e como ele é influenciado e

influencia seu meio. Distante de um olhar determinista, em que os elementos humanos se apresentam como uma tábula rasa para que a sociedade cunhe seu plano neles e nelas, a psicanálise se detém como uma forma de resistência, tanto dos sujeitos como da teoria. Nela, o sujeito pode até ser influenciado pelo olhar do outro, uma forma de inculcar um desejo em um momento que há mais corpo do que civilização no implume, mas ele se forma enquanto sujeito na separação desse olhar do outro, na resistência a um poder que tenta absorvê-lo totalmente.

Mesmo fora do círculo familiar, primeiro âmbito de estudo da psicanálise, a teoria se faz presente. As aproximações teóricas e as preocupações não se estabelecem apenas durante a formação dos sujeitos, mas também na sua socialização e nos processos de massificação. Freud (2011) traz uma análise de como seriam formadas as massas. Baseado na análise da obra de Le Bon, o autor reflete sobre como, em uma massa, os sujeitos se doam a um líder que não necessariamente se faz presente em uma pessoa, podendo ser uma ideia ou uma coisa qualquer, equalizando-se com os outros “serventes” e tornando-os seus “irmãos e irmãs” no serviço ao pai-líder.

Nesse processo de doação, os sujeitos pagam seus “ingressos” doando aquilo de mais próprio que eles têm: seus ideais de futuro para si e para o mundo. Contudo, eles recebem algo de volta: os ideais que descendem do pai-líder e uma “rota de fuga” para a não realização desse ideal. Na face de uma não execução dessa realidade idealizada - que, por ser intrinsecamente idealizada, é fadada ao fracasso - , o pai-líder serve como cordeiro de sacrifício para todos os pecados desenvolvidos em sua dominância. Os sujeitos, na massa, tentam se desresponsabilizar de suas ações, assim como as crianças, por isso o autor aponta como um possível estágio de regressão dos sujeitos.

A instituição da metapsicologia de Freud como forma de uma aproximação do sujeito nos primeiros tempos da Teoria Crítica frankfurtiana traz um caráter dúbio bem quisto: a tramitação de uma “coisa” não fechada que se faz tanto na teoria quanto na prática clínica. Novamente, de acordo com Castro (2014), a psicanálise se colocaria entre um saber sobre o sujeito na clínica e um saber sociológico da cultura. Dando possibilidade de “colocar a cultura no divã”, o freudismo se oporia ao saber marxista como um mantenedor de tensão mais do que como antagonista.

É importante ressaltar que essa aproximação não se deu de assombro. Foi um processo que se desenvolveu em conjunto com os estudos propostos pelo Instituto. Para Antunes (2014), Horkheimer flerta com a ideia que ele chama de psicologia se aproximando de uma teoria social desde a sua assunção a diretor. Trabalhos como os de Fromm sobre a família do proletariado também guardavam ligações com a teoria do inconsciente. Erich Fromm, inclusive, apresenta-se como um dos autores que mais se integraria à criação de Freud, tendo seus estudos de maturidade mais voltados para uma realidade da clínica.

Fromm demarca a formação da psicologia social que, tendo bases psicanalíticas, seria uma das bases usadas nos estudos da Escola de Frankfurt. Para o então diretor do Instituto, a pedra fundante desse movimento seria a publicação do artigo “Método e função de uma psicologia social analítica”, publicado na revista do Instituto em 1932 (ANTUNES, 2014). A discussão sobre o sujeito na sociedade era flexibilizada pela presença da psicanálise.

Antunes (2014) aponta essa “flexibilização” do sujeito marxista, que é muito mais guiado por monções econômicas do que por produções estruturais de sua psique, quer dizer, pela inserção da Psicanálise que responde como contramovimento de uma parcela do saber marxista que era produzido à época. O sujeito do inconsciente, frente ao terror que a razão produziu, oporia-se ao sujeito da razão para os colaboradores do Instituto.

Tais tensões não se figuravam apenas no âmbito dos estudos marxistas, muito menos no espectro político como um todo. As tensões políticas se acirraram, na Alemanha, na década de 1930, e esse fato terá reverberações fundamentais no Instituto.

2.4 O Nazismo e o Instituto: a diáspora da crítica

Não é difícil entender como o peso do nazismo incidiu sobre o Instituto, uma associação, em sua maioria, de judeus marxistas. Mas não foi apenas o antissemitismo, que assolou a Alemanha naquela época, que deixou os colaboradores do Instituto alarmados. Também como, em um dos maiores ápices tecnológicos do país, a razão foi tão facilmente esquecida frente a um ideário de nação.

Em 1933, Hitler define o Instituto como hostil ao Estado e encerra suas atividades (FREITAG, 1990). Concomitantemente, confisca 60 mil volumes que estavam no prédio utilizado pelos pesquisadores. Esse momento foi o ponto final de um processo que, lentamente, vinha se desenvolvendo. Ainda segundo Freitag (1990), o Instituto vinha em uma dispersão desde 1931. A produção da revista do Instituto fora transferida para Paris e os pesquisadores foram, paulatinamente, transferidos para filiais em Londres, Paris e Genebra.

Essa transferência, que se efetivou em um momento tão recente da nova diretoria de Horkheimer, acaba por ter um grande peso na produção teórica da Escola. Por exemplo, um dos estudos fundantes dos primeiros anos do Instituto, intitulado *Studien zu Autorität und Familie (Estudos sobre a Autoridade e Família)*, somente foi publicado na França, em 1936.

Outros trabalhos foram desenvolvidos no mesmo sentido. Fromm, por exemplo, lidera um estudo sobre o trabalhador alemão que se destaca por sua metodologia, em que utiliza cartas para adquirir as informações necessárias. Mas o tempo de resposta foi um problema para o pesquisador e a pesquisa foi terminada apenas anos depois.

A união de uma via empírica de pesquisa com uma revisão crítica dos fatos pode nos parecer, hoje, tão estranha quanto a tentativa de união entre críticos e cientistas. Mas, no primeiro momento das pesquisas do Instituto, seria essa via o modo de abordagem escolhido pelo diretor.

Textos gerados por essa pesquisa, como os psicanaliticamente influenciados de Fromm, que não foram destruídos ou perdidos nas repetidas mudanças que a Escola⁸ ainda fez, deram a base para várias pesquisas nos Estados Unidos.

É interessante paramos pra pensar no peso com que a pesquisa empírica se coloca em momento tão inicial do Instituto e como essa questão gerou uma querela entre revisionistas. Existe, hoje, uma ligação entre a pesquisa empírica e a produção científica cartesiana. Como se uma necessariamente gerasse a outra e esse ciclo não pudesse ser quebrado. Os resultados obtidos por meio da aplicação do método científico são elevados a um caráter de realidade, de verdade. E é este peso sobre o resultado e sua propagação como verdade na sociedade o verdadeiro

⁸ É importante ressaltar que o conceito de Escola de Frankfurt é posterior aos pesquisadores e, cunhado por Martin Jay, não representa adequadamente o movimento dos filósofos da época.

problema para a teoria crítica, não essa falsa dicotomia entre metodologias quantitativas e qualitativas.

Outro texto fundante publicado nessa movimentação pela Europa foi o que veio a dar nome a todo o movimento que surgira no Instituto: “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, de Horkheimer, em 1937. Nesse texto, Horkheimer aponta como teoria tradicional aquela que, por métodos estritamente empíricos, sem reflexão crítica sobre a realidade, acaba por perseguir uma pretensa “verdade” externa, comum e absoluta a todos, virtualmente desligada da realidade material e política do momento que ela emerge. O autor aponta que as linhas que se utilizavam dos métodos inspirados no cartesiano e na empiria de Hume, como sujeito significativo do movimento inglês, tentam sobrepujar a realidade material através do método, elevando o resultado a um status de perene, refutável apenas pelo uso do mesmo método.

A Teoria Crítica se contrapõe, neste ponto, de forma incisiva: inclusive, questionando que o método não separa o resultado de sua hipótese sobre as forças ideológicas da realidade. De fato, o uso do método como forma de uma busca de uma razão descolada de uma realidade histórica demarca, de início, uma aliança ideológica entre a camada social dominante e a Teoria Tradicional.

O mesmo mundo que, para o indivíduo, é algo em si existente e que tem de captar e tomar em consideração é, por outro lado, na figura que existe e se mantém, produto da *práxis* social geral. (HORKHEIMER, 1983, PÁG. 125)

O autor critica essa divisão cartesiana de uma produção de uma ciência apartada da realidade, em que os posicionamentos do cientista são, necessariamente, diferentes do sujeito que faz ciência.

Essa delimitação desenvolve, pelo menos, duas interpretações possíveis: primeiramente, a não divisão do sujeito em sua forma de produção. Não seria possível, aos olhos do diretor, uma repartição do sujeito entre os papéis de “cientista” e o de político⁹. Há uma busca de uma “integridade teórica” para uma maior afirmação daquilo que é dito, sabendo-se de quem o fala e em qual momento da história aquilo foi dito. Além disso, Horkheimer contrapõe o posicionamento de Kant, segundo o qual a razão teria algo de metafísico e que correspondesse a um

⁹ Político aqui se figura como uma antítese ao pensamento de neutralidade científica. A crítica só pode ser feita através e com uma dimensão política, tal qual a ciência só pode ser feita com uma noção de neutralidade.

tipo de acesso através do exercício da razão possível, prática, até o desenvolvimento de uma máxima que pudesse orientar todos os seres.

A outra interpretação, que complementa a anterior, não diz sobre o sujeito que faz ciência, mas seu próprio método. Se o sujeito que faz ciência não se pode fazer apartado de seu meio social, o método e sua escolha, que sobrepuja outras formas de conhecer o mundo, tão pouco se faz sem mediação. Para melhor um entendimento, devemos agir criticamente sobre a ação da ciência e, rapidamente, ver historicamente os enlaces da ciência e do conhecimento com outras formas de poderio social.

As relações mantidas entre ciência e Indústria podem parecer habituais aos olhos de um sujeito de nossa época, mas tais relações circunscrevem muito bem como se dão as capilaridades do capital nas produções científicas. Horkheimer (1983, p 122) aponta essa aproximação quando indica que a produção científica não ocorre apenas na mente do cientista, mas também na indústria. O desenvolvimento da ciência quase sempre serve às necessidades da indústria, seja armamentícia, seja cinematográfica.

Onde estaria então a crítica? O autor apresenta a forma científica como uma forma burguesa de apreensão do mundo. Uma maneira de vida em sociedade em que "(...) os indivíduos, ao perseguirem a sua própria felicidade, mantenham a vida da sociedade" (HORKHEIMER, 1983, pág. 134), a qual, em palavras que Adorno dirá posteriormente, semiforma os sujeitos a fim dessa manutenção "vital" do sistema. Como alternativa a essa teoria tradicional, o autor apresenta a teoria crítica. Esta inicia afastando-se de polaridades didáticas apresentadas pela academia da época, nem toma o sujeito como por si somente, nem tão pouco a sociedade como objeto, reduzindo o sujeito a uma "abstração consciente".

Ironicamente, a exemplo de produções consideradas estritamente científicas, como a Física e a Biologia, o autor aponta que não é possível falar da sociedade sem o sujeito ativo dentro dela, assim como não se pode falar de eletricidade sem o campo elétrico que ela gera e é gerado por ela. Há, portanto, a necessidade de um sujeito que seja mais do que receptor na Teoria Crítica. Mas, ao contrário dessas ciências da natureza, o objetivo não é reduzir em pontos abstratos de unidades elementares mais simples com a finalidade de, utilizando-se desses elementos menores, explicar processos maiores. Reduções retiram dos processos suas complexidades, as quais são necessárias no entendimento dos fenômenos que

elas tentam representar. As tensões provindas das várias forças atuantes são sempre maiores que a soma de seus vetores. Além disso, as tensões imanentes da sociedade são objetos da realidade aos quais a teoria se liga.

Não que essa, a Teoria Crítica, não se ligue a abstrações. Inclusive, algumas delas são fundantes: Mercado, mercadoria, dinheiro e classes são conceitos integrantes desde seu nascimento. Porém tais constructos não são fechados em si, são referentes a um tempo e um espaço específicos, e como estes mantêm relações de efeito regulador da sociedade. Uma teoria, então, revolucionária da realidade em que está inserida, pois se propõe a uma mudança efetiva e claramente orientada, apoiada em um profundo exercício de reflexão sobre a realidade e de si enquanto promotora de mudanças.

Como contraponto, a manutenção da sociedade de capital se faz insistente. Sua insistência se faz por muitas frentes, mas uma das preferidas do Instituto foi a cultural. Como que os produtos dessa sociedade fazem com que ela se mantenha? Essa questão se avizinha como conteúdo necessário para as discussões feitas pelos pensadores em que nos apoiamos e são centrais em nossas discussões, pois o que fora observado dentro da crítica à sociedade produzida, por ação daquilo que Horkheimer anuncia como Teoria Tradicional, repete um tipo de ciclo:

Formulado em linhas gerais, este juízo existencial afirma que a forma básica da economia de mercadorias, historicamente dada e sobre a qual repousa a história mais recente, encerra em si as oposições internas e externas dessa época, e se renova continuamente em uma forma mais aguda e, depois de um período de crescimento, de desenvolvimento, das forças humanas, da emancipação do indivíduo, depois de uma enorme expansão do poder humano sobre a natureza, acaba emperrando a continuidade do desenvolvimento e leva a humanidade a uma nova barbárie (HORKHEIMER, 1983, p. 144).

Ao pensarmos em um autor que viu a Alemanha desenvolver-se, crescer econômica e intelectualmente, e depois sucumbir aos horrores do Nazismo, a citação acima parece ser justa e historicamente definida. Mas se pudermos refletir por um momento, afastando-nos momentaneamente de nossa construção temporal e viajando para a contemporaneidade, poderíamos dizer que estamos assim tão distantes dessa realidade? Poderíamos dizer que, frente ao desenvolvimento dos países emergentes no horizonte econômico internacional, as reações de protecionismo e indícios de ultra-nacionalismo estão tão fora de um momento de

nova barbárie? A questão permanece.

2.5 A ida aos Estados Unidos e os deixados para trás

Segundo Freitag (1990), em 1933, Horkheimer assegura a mudança do Instituto para as terras estadunidenses. Ele seleciona os colaboradores da revista que já estava sendo editada em Paris e, sob o nome de *Société Internationale de Recherches Sociales*, começa as movimentações para transição. Em 1934, ainda segundo Freitag (1990), iniciam-se as negociações com o Campus de Columbia, em Nova Iorque, para a mudança. Era de importância ímpar que o Instituto, mesmo em terras além-mar, mantivesse certa independência financeira, visto que nem todos poderiam, de início, migrar junto com os primeiros pesquisadores. Nessa incumbência, o Instituto gera 50 bolsas de estudos, que ajudariam aqueles que não tinham outras fontes de renda ainda na Europa e que fossem perseguidos pelos nazistas. Dentre eles, temos: Walter Benjamin e Maurice Halbachs.

Os dois estudiosos sofrem perseguição dos nazistas e são forçados a migrar pela Europa para fugir de seus alcoses. Enquanto Halbachs é preso e vem a falecer em uma das câmaras de gás, Benjamin peregrina pela Europa e, quando capturado pelo regime nazista, é liberado por ajuda de Horkheimer, que utiliza sua influência para soltá-lo (FREITAG, 1990).

Benjamin é um autor que se difere dos outros estudiosos do Instituto não apenas no fim de sua história, mas por toda sua produção: “(...) original, de múltiplas facetas”, como o define Franco (2015), e não poderia ser diferente para se falar de um filósofo que “(...) se retira deliberadamente do território consagrado da filosofia”.

Seu pensamento se deixa atrair ou conduzir pelo marginal, pelo detalhe insignificante, dedicando-se concentradamente e sem violência a captar e decifrar as anomalias, os imprevistos, os aspectos desprezados do objetos ou acontecimentos cotidianos (FRANCO, 2015. p. 11).

Separando-se de uma análise dentro dos moldes filosóficos da época, Benjamin traz a crítica ao nível do cotidiano. De fotografias de um artista de rua a histórias deixadas por pais antes de falecerem, o mundo era seu objeto para que pudesse brincar e refletir sobre ele. Sua história reflete suas ideias: Desde suas

viagens, muitas vezes motivadas por amores incuráveis ou pela incessante fuga da Alemanha nazista, até sua morte, tudo é contado quase como uma história épica de descobrimento e reflexão. Ele se torna um personagem que lida com as vicissitudes de relatar as experiências.

Suas críticas incomuns deram, também, um forte viés para a análise do Instituto sobre a cultura. Estudos sobre o teatro de Brecht e o cinema soviético trouxeram muitas contribuições para os passos seguintes dos pesquisadores em sua jornada ao desmembramento da cultura do capital. Sua influência se propaga, inclusive, sobre os escritos de Adorno e Horkheimer em terras do Tio Sam.

2.5.1 Adorno, Horkheimer e Marcuse em terras estadunidenses

Adorno, por muito tempo, colocou-se como mediador entre o Instituto e Benjamin. Como mostram suas correspondências (ADORNO, 2012), ele se manteve em Londres até o início de 1938, agindo como redistribuidor das bolsas do Instituto e enviando para Benjamin até quando possível.

Nesse mesmo ano, Adorno se dirige à Nova York para trabalhar com pesquisas de opinião para uma empresa de rádio. Inicialmente, fora contratado para desenvolver um estudo sobre as preferências musicais dos ouvintes e como poderiam, no mercado fonográfico, expandir e recompensar o público, o autor acaba por desenvolver outras linhas de estudo. Redefinindo esse trabalho, o autor pesquisa sobre como a técnica do rádio promove um tipo de regressão na audição da audiência. Em “O Fetichismo da música e a regressão da audição”, de 1963, Adorno (1996) aponta, entre outras coisas, como as síncopes ritmadas das músicas populares ressaltam o caráter de recompensa imediata do consumidor em detrimento do desenvolvimento de uma fruição da música. A indústria fonográfica prefere o desenvolvimento de uma técnica de imposição de melodias, concebida pelo rádio, em detrimento da descoberta e do refino de um gosto estético pessoal.

Para o autor, a aplicação de tais técnica desenvolveria certa docilidade nos destinatários da música, levando a uma condução dos sujeitos pela técnica. O público seria formado, ou “semiformado”, como posteriormente dirá, através da técnica aplicada nele. Não seria isentado o aplicador da técnica, também ele é passível à sua própria criação e, assim, o ciclo se fecha: o ouvinte formado pelo rádio pede ao rádio que toque as músicas que lhe dão prazer, que são as músicas

formatadas para o rádio. A novidade se apresenta apenas como repetição infinita do mesmo.

Adorno desenvolve esses estudos em uma empresa de pesquisa que seria a primeira de seu ramo, unindo a pesquisa científica e explorando as informações coletadas como forma de melhorar a eficiência da indústria. Como líder dessa empresa de pesquisa, temos Paul F. Lazarsfeld.

Segundo Antunes (2014), esse seria um dos primeiros encontros com Lazarsfeld e das rádios alemãs e norte-americanas, da pesquisa de opinião de base científica com a Indústria Cultural. Encontro duradouro e que perdura até os dias de hoje. A inserção de Adorno nesse ambiente causa estranheza, sobretudo sabendo-se de seu caminho inclusive como musicólogo com aspirações ao marxismo. E, como já indicamos quando expomos as condições de saída da instituição da Europa, aponta que o recurso utilizado seria uma forma de adequação aos meios da empresa que o abrigou em tempos de guerra.

Essa afirmação, além de tendenciosa, é insustentável. Tendenciosa, pois se apóia em uma apreensão filosófica pura, que não se aplica à Escola. Iniciando-se pela escolha epistemológica que dá base aos estudos desenvolvidos, temos como trilha um gradual desprendimento de uma razão absoluta e precursora da própria experiência humana. Temos indicações dessa escolha na continuidade da retomada de uma filosofia materialista por meio do retorno ao trajeto Kant, Hegel e Marx. Mesmo a escolha de uma “psicologia” se dá como forma de uma aproximação possível do sujeito com a teoria, com tendência a uma visão social em base psicanalítica, de início, e flertando com uma fenomenologia heideggeriana, como no caso do fim do Homem Unidimensional, de Marcuse (2015).

O argumento não se sustenta, uma vez que o estudo sobre a indústria fonográfica não foi isolado na vida do autor. Como já visto, muitos estudos semelhantes foram desenvolvidos pela Escola de Frankfurt, mesmo antes da diáspora e travessia do atlântico. Sob a chefia de Fromm, por exemplo, foi desenvolvido um trabalho em que, através de uma distribuição de questionários por cartas e da análise das respostas, poderiam ser feitas teorizações sobre a sociedade que não se fechavam em si mesmas.

O posicionamento contrário a essa obra de Adorno talvez tenha raiz ainda em uma crítica da própria Escola conforme se desenhou em seu ato de fundação: A crítica de Horkheimer frente ao marxismo científico de Grünberg. Já trouxemos essa

discussão, mas vale o retorno: temos como linha principal do primeiro diretor do Instituto uma formulação marxista que aponta para uma via científica, positivada. A preocupação de Horkheimer, que se refletirá, posteriormente, por todo o desenvolvimento do pensamento da Escola, era da positivação daquilo que a técnica aponta sem um tratamento crítico, pois Esse tipo de apreensão do mundo se daria de forma enganadora por se dizer imparcial, mas servir aos desmandos do sistema de capital fundante.

Adorno prefere dar continuidade às linhas de estudo desenvolvidas na Alemanha antes da dispersão e desenvolve um estudo com base empírica como forma de afecção da capacidade autoritária dos sujeitos do novo mundo. A Personalidade Autoritária, como foi chamado, é um dos estudos que mais dividem opiniões sobre o uso de uma pesquisa quantitativa em um escrito de base crítica. Uma grande quantidade de dados foi levantada, sendo construída uma escala conhecida como escala “F”, que tem a proposta de medir níveis de fascismo de uma pessoa ou sociedade.

Antunes (2014) aponta esse estudo como uma produção importante do autor e comumente esquecida. A querela se daria pelo fato do uso de uma fonte quantitativa na formulação do estudo, aspecto que seria incomum para alguns autores, os quais reservariam pouco ou quase nenhum espaço em seus escritos para essa obra.

O ponto central da discussão se daria na pretensa impossibilidade da utilização de um uma metodologia quantitativa sem se recair em uma “positivação” do mundo. Tal prerrogativa estaria mais relacionada com o fato de Adorno, em processo de emigração, ter se relacionado com uma empresa de pesquisa de opinião, uma das primeiras do ramo.

Acaba-se, na crítica desenvolvida pelos desgostosos com o estudo d’A Personalidade Autoritária, punindo o martelo pelas ações do madeireiro. A ferramenta (no caso, a pesquisa de cunho quantitativo) torna-se, necessariamente, fonte de informações enviesadas e serventes do capital. Portanto, impossíveis de uma análise crítica.

Como Jay (2008) apontou, sob a tutela de Lazarsfeld, o indisciplinado Adorno desenvolveu uma pesquisa que servirá como base para várias obras futuras, tais como *Eclipse da Razão*, de Horkheimer, e *Minima Moralia*, do próprio Adorno,

mas nos focaremos em uma que deu origem a um dos livros representativos da estada o Instituto nos Estados Unidos: *A Dialética do Esclarecimento*.

2.5.2 A Dialética do Esclarecimento

Trata-se de uma seleção de textos feitos em coautoria por Adorno e Horkheimer, em que tecem críticas sobre aspectos fundantes da sociedade moderna. Os autores, nesses escritos, elegem certas delimitações da sociedade como formas de abordagem sistemática de suas críticas. Um exemplo disso se dá no primeiro capítulo do livro: O conceito de Esclarecimento.

No capítulo, os autores apontam como o projeto de esclarecimento, pensado no momento da Europa renascentista, falha em sua efetivação. No início citam Francis Bacon, denominado pai da filosofia experimental, apresentando o projeto iluminista de atuação no mundo: Como o desenvolvimento da técnica como forma de progresso da sociedade iria pôr em xeque o sofrimento humano. Uma forma de “(...) substituir a imaginação pelo saber” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 17).

Esse estado imaginativo anterior ao uso “pleno” da Razão teria, então, uma essência mitológica. Como toda mitologia, sua força viria de uma entidade mítica exterior e superior aos sujeitos. Para os críticos dessa forma de entendimento, essa entidade, aqui podendo ser expressa pelos deuses gregos como trazem os autores, seria uma forma supersticiosa de governabilidade, em que aqueles no poder privam seus compatriotas ao desenvolvimento da razão. Seria encargo dos filósofos pós-socráticos, portanto, no caso grego, e para os filósofos experimentais, no caso de Bacon, tirar o poder das mãos dos deuses e doar aos homens. Assim como omo Prometeu leva o fogo ao povo grego, dando início a era dos homens, os cientistas levariam o desenvolvimento da razão como libertação dos sujeitos.

Tal justificativa dos filósofos experimentais e dos cientistas da época flerta com um estilo de dominação, mesmo que não exposta em nenhum projeto daquele período. Eis o trabalho dos autores no capítulo: mostrar que a totalidade que é criticada no pensamento mítico como forma de dominação dos povos é reproduzida no esclarecimento. Longe da libertação dos sujeitos, trabalhar com a natureza como

mera realidade, mera coisa, é se reproduzir e se diminuir frente às possibilidades do mundo.

Portanto, o trabalho do cientista, de mensuração e redução da realidade de uma forma dialética para uma recortada e isolada como recurso de achar estruturas capazes de serem reproduzidas, assemelha-se a do xamã, que se traveste dos demônios que ele quer afugentar como forma de reproduzir seus poderes. Os dois se implicam na reprodução de uma realidade recortada de uma forma totalitária e que tem por objetivo o controle da natureza.

Mas, enquanto o pensamento mítico se apóia em outro mais poderoso e que, mesmo semelhante ao homem, é dessemelhante em poder e representação, os deuses, por sua vez, na ciência, eleva-se o método e o próprio homem a esse patamar. Mesmo alcançando o “Olimpo” tecnológico por vias outras que não os caminhos de Hermes, a angústia que permeia o sujeito da razão é a mesma que motiva o sujeito mítico:

Do medo o homem presume estar livre quando não há nada mais de desconhecido. É isso que determina o trajeto da desmitologização e do esclarecimento, que identifica o animado ao inanimado, assim como o mito identifica o inanimado ao animado. O esclarecimento é a radicalização da angústia mítica. (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 26)

As reduções que se dão na natureza pela ciência não se limitam aos objetos recortados por ela, pois não se trataria de uma mera redução do animismo da realidade natural, mas da possibilidade de falar sobre esses objetos. A linguagem entra na lógica do esclarecimento.

George Orwell (2009) fala em seu livro, 1984, sobre uma sociedade distópica em que, sob o olhar atento de um grande ditador totalitário, denominado de o Grande Irmão, a língua inglesa sofreria uma redução progressiva e programada até que fosse impossível falar sobre assuntos não aprovados pelo Estado. Conceitos como “livre escolha” e “revolução” estariam fadados ao esquecimento por desuso. O que o autor expôs em seu livro, Adorno e Horkheimer escreveram de forma análoga com relação aos efeitos do esclarecimento.

Mas, ao contrário do jornalista, para os filósofos, a linguagem teria dois destinos: ser reduzida a status de coisa pela ciência ou entrar no círculo fechado da arte. No primeiro caso, temos a separação do conteúdo e da forma. As palavras

tornam-se signos, não mais símbolos. Como tal, apenas servem como mediadoras do conhecimento da natureza, sem serem semelhantes a ela. Impondo essa diferença, a ciência acaba por “coisificar” a palavra, tirando sua capacidade de significado e interpretação.

A arte, no entanto, escapa dessa redução. Mas, ao escapar, em um assombro de se proteger, fecha-se, mantendo-se a partir de sua lógica interna. Seria, então, elencada para os poucos que compreendem e renovam essa lógica.

Os dois processos retiram da palavra dita certa capacidade alegórica das histórias - no caso, os mitos -, e as retém em uma lógica instrumentalista. O esclarecimento viria ao passo da desmitificação do mundo e de sua consequente adestrção.

A partir dessa perspectiva de mundo, de uma natureza servil e não mítica, o trabalho de uma sociedade aparentemente esclarecida seria formar sujeitos esclarecidos, o que, de fato, não acontece. Os sujeitos são, tal qual a própria natureza, adestrados para produzir e reproduzir o que é dado. Diferenças sociais são naturalizadas e as tensões que essas diferenças produzem são internalizadas como forma de subserviência. O direcionamento do capital sobre o esclarecimento se faz palpável a partir de seus resultados.

Nos capítulos posteriores, chamados Excursos I e II, os autores irão discutir algumas divagações sobre o mito de Ulisses e o esclarecimento, discussão que já fora iniciada no capítulo anterior, e moral respectivamente.

No quarto capítulo, temos uma discussão que será bem mais cara ao nosso trabalho: O conceito de Indústria Cultural. Nesse capítulo, os autores tratam de como as artes, superiores e inferiores, submeteram-se à lógica do capital e passaram a ser produzidas aos moldes industriais.

O rádio, o cinema e as mídias formariam, segundo os autores, um sistema, tal qual os sistemas de eletricidade, petróleo e arquitetônicos. E, como todos esses sistemas, sua racionalidade se presta à dominação. Desde a técnica segundo a qual são construídos até seus usos, inerentes e direcionados pelas técnicas utilizadas em sua construção, os produtos dessa indústria têm como utilidade a manutenção dos *status quo*. “A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação” (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p 100).

Em uma comparação do rádio com o telefone, os filósofos demonstram como uma técnica pode portar uma dimensão mais dominadora, como no caso do

primeiro, ou uma mais democrática, no caso do telefone. Temos, no caso do telefone, uma abertura para a conversação, uma troca e não uma imposição de informações. Essa abertura permite o espaço para reflexão, para se colocarem como sujeito àquilo que lhes é apresentado.

O rádio funciona sob outra égide: a da comunicação em massa, que se faz imperiosa e totalizante. Assim como as hordas de Carlos Magno, absorve somente aquilo que a ajuda a se manter, o que facilita sua manutenção e também acaba por dar mais facetas aos seus impérios. Por exemplo: para uma comunidade, por ser importante que um músico vindo de seu seio toque em uma rádio de alcance nacional. Mas, para a rádio, essa estratégia é só mais uma forma de se manter e se adaptar frente às mudanças do público.

A relação do público com essa indústria, entretanto, não é semelhante a do imperador com seus súditos. Os ouvintes querem e demandam mais dos diretores de arte e produção do que os cativos de uma expansão militar, o que acaba desenvolvendo, do lado criativo da Indústria Cultural, estratégias mais refinadas de exercer a dominação. A ilusão de opção é um desses estratagemas.

Frente uma resistência popular que busca uma alternativa às possibilidades apresentadas, a indústria acaba por se dividir para conquistar: Os seguimentos da indústria, como filmes de diferentes categorias, podem apresentar preços, atrativos e apelos diferentes, desfocando do cerne da indústria o fato de orientar os sujeitos a estarem sempre consumindo. É uma característica vista na época pelos autores, e que persistiu e evoluiu através do tempo e se faz contemporânea: Dentro de uma sociedade de capital, que tem na Indústria Cultural um de seus pilares, é possível se consumir de tudo, até mesmo consumir pouco. O impossível é não consumir.

Essa discussão, da divisão da Indústria Cultural para agradar e ludibriar os consumidores, será de importância vital para nossas discussões futuras. Veremos, mais à frente, a possibilidade que essa mesma produção cultural tem de manejar um constructo aparentemente revolucionário, mas que serve, no fim, para a manutenção do capital.

A estratificação do público, por gostos, faixa etária ou qualquer outro referencial, é um estratagema para sua capilaridade e que acaba gerando indivíduos produtores daquilo que querem consumir. A técnica de definição acabar por indicar um caminho para o reconhecimento: quer ser reconhecido como *country*, vista-se

dessa forma; quer ser visto como jovem, consuma essa comida; quer ser contra o sistema, leia esses livros. Esses sujeitos, afetados pelas técnicas neles aplicadas, acabam ou resistindo, e sentindo o ostracismo em que o sistema pode incorrer, ou “repaginados” e redirecionados ao capital.

Para a Indústria, acaba sendo um duplo trabalho de sobrevivência: o isolamento daqueles que a questionam também é uma forma de reconhecimento como indesejável, e a elevação e quem produz em consonância com o “espírito” do tempo. É importante que seja dito que nenhum dos sujeitos está protegido desse princípio. Esse poder de se autorrenovar da Indústria Cultural se faz tão presente e forte que pode ser, aparentemente, comparado a uma força natural, da qual nem os primeiros produtores musicais ou cinematográficos permaneceram inócuos. À medida que essa orientação se torna um princípio, a competição se torna a relação mantenedora da Indústria e mediadora dos sujeitos que a ela se submetem. Existe, então, uma atividade no sentido de estar sempre à frente, seja da Indústria, seja da televisão.

A Indústria Cultural trabalha o ócio dos sujeitos. Silvia Viana (2015) escreveu em seu doutorado um livro que ilustra bem a relação entre esse aspecto de dominação do homem e o mundo do trabalho. A autora fala de como os *reality shows* acabam falando sobre a realidade não por conseguir retratá-la muito bem, mas por modificá-la. Como a lógica de sofrimento e tortura a que os participantes desses shows televisivos são submetidos acaba por repercutir no mundo do trabalho. Essa “migração” foi bem discutida, décadas antes, por Adorno e Horkheimer.

É função das mídias que prepare as pessoas para os possíveis ambientes de trabalho de forma subliminar. As formas de relação apresentadas nos programas são reproduzidas e endossadas pelos sujeitos que os assistem. O tempo de fala ou de escuta nos rádios, os toques persistentes e repetitivos das músicas populares, até mesmo as piadas e gracejos, são preparações para o espaço de trabalho. Na labuta, labuta-se. No ócio, se é preparado para a labuta e para o consumo. O círculo roda, mas sem nunca sair do eixo do capital.

Assim como a ideia de circularidade, é também bem-vinda a de previsibilidade. Os produtos de diversão se travestem em roupas novas, mas permanecem apresentando o mesmo. O que aparenta paradoxo, para essa indústria, apresenta-se como trivial. Por exemplo, os filósofos apontam em seu

capítulo, a Indústria Cultural, a questão da diferença entre estilo, em uma formação mais clássica da arte, e como é apresentado na produção para a massificação: Na primeira, temos a questão do estilo como forma de tensionamento da arte com ela mesma, como um teste dos limites que ela pode gerar em função de um aspecto. O uso de mais cores ou menos cores, de bordas delimitadas ou bordas ambíguas, até o caos da arte dadaísta, figuram-se como formas de crítica e superação de limites das escolas anteriores e de seus preceitos.

Mas não se dá da mesma forma na Indústria Cultural. Segundo os autores:

Eis o porquê o estilo da indústria cultural, que não tem mais de se pôr a prova em nenhum material refratário, é ao mesmo tempo a negação do estilo. A reconciliação do universal e do particular, da regra e da pretensão específica do objeto, que é a única coisa que pode dar substância ao estilo, é vazia, porque não chega mais a haver uma tensão entre os pólos: os extremos que se tocam passaram a uma turva identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 107).

Não há posição para crítica na Indústria Cultural. Quando um produto questiona o sistema, é sempre de uma forma turva, como dizem os autores, e enfrentam dois possíveis futuros: o ostracismo ou a cooptação. A opção dada pela indústria aos revolucionários é: sirva aos nossos propósitos ou morra de fome; o que acaba por gerar uma produção de obras que se fazem tão institucionalizadas e controladas por esse meio que delimitam a reprodução de uma sociedade hipócrita, que não fala de si, mas apenas de um “si” que é imposto. “A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985).

A característica imperiosa da Indústria Cultural é uma das marcas da descendência do sistema liberal. Como já foi dito, as resistências são esquecidas ou absorvidas pelo sistema como forma de estratificação e ilusão de escolha. A dominação proveniente dessa ilusão tem notas de leveza: “O mestre não diz mais: você pensará como eu ou morrerá. Ele diz: você é livre de não pensar como eu: sua vida, seus bens, tudo você há de conservar, mas de hoje em diante você será um estrangeiro entre nós”, fala-nos Adorno e Horkheimer através das palavras de Tocqueville. Tal dominação atinge de maneira diferente aqueles que ocupam posições diferentes na sociedade: para os que são mais próximos ao poder podemos ver que as regras são mais elásticas do que para aqueles que, longe do “Olimpo” liberal, vivem uma vida mundana. As pessoas, não todas certamente,

acabam por pedir mais fortemente aquilo que foi produzido para ser mais uma vez. Mesmo quando se trata de alguma contravenção ao próprio sistema, deve vir como uma forma nova de diversão.

Um exemplo interessante dessa sinergia entre os movimentos populares e as produções da Indústria Cultural foi possível de ser vista nos levantes do Brasil em 2013. Palavras de ordem, como “Vem pra rua!” e “O gigante acordou”, vieram ou deram vazão a novas obras midiáticas.

Mas tal movimento sinérgico, entre povo e mídias, é ilusório. A aparência de totalidade da Indústria Cultural que se dá nesse engodo é pautada pelo esquecimento deliberado, e não pela visibilidade de várias opiniões e posicionamentos divergentes aos apresentados. Devido à propriedade imperiosa da mídia e seu consequente alcance, aparenta ser onipresente, selecionando e apresentando apenas o que acaba por apoiar o *status quo*. Não toda história, mas a história que se repete, a história liberal, é a que vale a pena ser sabida, pensa a Indústria Cultural.

Essa repetição do antigo, do sabido, é também presente na indústria cinematográfica: Fazer filmes de livros *best sellers*, história em quadrinhos conhecidas, mitos urbanos... Nada mais é a novidade do velho. A excitação do filme é um misto da angústia do novo misturada a uma confortabilidade do conhecido. A eterna repetição do mesmo.

Repetição essa que remete à própria situação da sociedade liberal quando, ao trabalhar ou buscar o prazer, contenta-se à repetição. O filme, como forma de controle ideológico da realidade, mostra o herói como aquele ser comum que o assiste. Assim, os feitos do herói são sentidos como se fossem os do público, e acabam por desresponsabilizá-lo de tomar responsabilidade de suas vidas. O herói sacrifica sua vida ficcional para que o público continue seu próprio sacrifício ao grande sistema que o engloba.

Esse sacrifício, porém, é dopado pelo prazer:

Todavia, a indústria cultural permanece a indústria da diversão. Seu controle sobre os consumidores é mediado pela diversão, e não é por um mero decreto que esta acaba por se destruir, mas hostilidade inerente ao um princípio da diversão por tudo aquilo que seja mais que ela própria (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p 112).

Essa diversão, que é apresentada pela via do humor, é uma das maiores cortinas de fumaça, pois apresenta e, ao mesmo tempo, ridiculariza as questões

apresentadas, classificando-as como inferiores. Temos vários exemplos dessa manipulação, tais como as piadas envolvendo mulheres, negros e homossexuais, que por muito tempo ridicularizaram a situação desses expoentes sociais e deixavam as questões de discussão de preconceito “voar sob o radar” da percepção crítica das pessoas. Como apontam os autores:

A indústria cultural não sublima, mas reprime. Expondo repetidamente o objeto do desejo, o busto no suéter e o torso nu do herói esportivo, ela apenas excita o prazer preliminar não sublimado que o hábito da renúncia há muito mutilou e reduziu ao masoquismo. (ADORNO E HORKHEIMER, 1985, p.115)

Este prazer acaba por ter uma função de manutenção do sistema. É a diversão que desvia os sujeitos de pensar no que é apresentado pela indústria. E a Indústria Cultural é “(...) a indústria da diversão” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985).

Esse desvio tem sentido e destino certo: o agregamento. Desde a separação e classificação do público, que nada mais é que o agregamento das pessoas em uma farsa imagética de que um “sujeito mediano” daquele grupo possa representar o todo, é possível ver esse movimento massificador. O movimento de uma representatividade por um geral ideal apresenta-se por duas facetas que compõem um mesmo espectro: de um lado, a busca de reconhecimento por uma assimilação desse sujeito imagético e, por outro, o temor de um tipo de sentimento de não-especificidade, em que qualquer um pode ser substituído em qualquer momento.

Esses ideais não são intangíveis, mas pessoas reais que têm suas vidas à mostra e celebradas como semideuses, escolhidos entre os homens, e que chegaram ao Olimpo. A real magia está nos números e como esses aparecem, ou não, no relato dessas histórias. Para uma pessoa que se torna célebre e pode apresentar sua vida, toda já perpassada pelos ideais do capital, para o grande público, existe um sem-número de pessoas que a assistem e acreditam que é possível estar no mesmo lugar que o célebre assume. Sem ver, portanto, que o assento já fora tomado, o sujeito comum assume os valores que o célebre propõe e acaba por acreditar, muitas vezes, que aquele é o caminho certo para o reconhecimento.

Mas, diferente de um caminho de pedras que resistem ao tempo, os sujeitos se vêm enganados. Os valores apresentados só funcionam para o célebre e

o sistema que ele representa, pois a possibilidade de semelhança apenas demarca a impossibilidade da identidade.

A dissimulação não cessa em se inscrever, e o caminho que se apresenta sólido como pedra é envolto em uma névoa de promessas vagas e incertezas. Pouco é prometido e menos ainda é efetivado. A repetição incessante de algumas palavras e de algumas situações acaba por destituí-las de sentido e conteúdo. Quando todos os grandes atores vêm de origem simples, não se importa se essa origem é pobre de capital ou de sentido, pois a maioria vem de uma realidade que aparenta ser próxima dos sujeitos que assistem a personalidade conhecida, o que dá a ilusão de que todos podem “conseguir” também.

O caminho da Indústria Cultural, diferentemente do caminho de tijolos dourados de Dorothy, não tem fim. Como mídia, ela se faz meio não somente da mensagem, mas da forma de vida por ela proposta. Como os autores apontam, a vida se coloca como sempre em prova e os sujeitos têm que se provar incessantemente, contudo sem nunca esmorecerem após as pancadas recebidas (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 127). A diversão que espaça aos sujeitos da vida cotidiana também reitera que ela deve ser dura.

Para tanto, as pessoas devem, como os personagens dos *cartoons*¹⁰, adaptar-se e resistir aos encaixos que lhe são apresentados. Como esses desenhos, pois é uma flexibilidade semelhante a deles que é requisitada no mundo trabalho, porém sem a jocosidade que eles apresentam. A vida, em uma perspectiva liberal e conservadora da década de 1960, apresenta-se dura e fria como o aço.

Podemos parar uns instantes e fazer um pequeno paralelo entre duas épocas: a época em que o livro foi escrito, que foi por ele descrita, e a que se inicia em 2001, seguindo até a contemporaneidade. O paralelo se faz imprescindível quando se diz sobre a seriedade da vida e seus efeitos dentro da sociedade. Como já foi apresentado, na época de Adorno e Horkheimer, temos um imperativo quando se tratava da seriedade de um ser humano, pois sua imagem era posta à prova na equiparação de uma seriedade imagética em que, acima de tudo, a pessoa deveria parecer sério. Não importando os conteúdos das condutas que o sujeito assumisse, era de suma importância que ele, ou ela, se apresentasse como homem, ou mulher,

¹⁰Desenhos animados estadunidenses.

de respeito, trabalhador(a) e, no caso das mulheres, cuidadora da casa e dos filhos, principalmente nos Estados Unidos.

Temos, hoje, uma aparente mudança nessa imagem: aos poucos o ambiente de trabalho foi se abrindo para vestimentas e relações menos pautadas por uma imagem conservadora. Atualmente, é possível se vestir casualmente no trabalho, é possível e endossada a saída das pessoas que trabalhavam juntas logo após o expediente, e um trabalho com menos separações físicas entre os trabalhadores, no uso de móveis mais abertos, mudanças vistas como paradigmáticas na estrutura do trabalho. Até a possibilidade de um ambiente de trabalho como o da empresa *Google*, por exemplo, em que aparentemente diversão e trabalho se misturam. Portanto, várias aberturas foram feitas.

Todas essas diretrizes são popularizadas como formas de relativização do trabalho, uma nova relação com o trabalho menos conservadora. E elas são isso tudo, mas, e acima de tudo, elas são um engodo, uma enganação. Diferente do que elas apresentam, não aliviam a carga de trabalho, podendo, muitas vezes, aumentá-la. Não se excetuando que, ponto central desse paralelo, mantém-se a obrigatoriedade da manutenção de uma imagem, de maneira que apenas o conteúdo dessa imagem muda.

Se temos, na época de Adorno e Horkheimer, a imagem de um homem sério como forma principal de referência, atualmente, temos uma quantidade enorme de referenciais, cada um servindo de baliza a um grupo específico. Se você quer ser visto como *nerd*, vista-se de uma forma específica; deseja ser reconhecida como forrozeira ou forrozeiro, consuma marca “X” ou “Y” que certo cantor usa. A escolha que o capital nos provém ainda é dada da mesma maneira que os autores escreveram, porém com mais opções.

Voltando às discussões do livro, temos como fechamento do capítulo uma discussão sobre como a publicidade e a Indústria Cultural se confundem. Como que, pela repetição, envolvem-se os consumidores em seus momentos de descanso, quando estão mais vulneráveis, e os manipulam para o consumo. Técnicas são trocadas de um sistema para outro e revisitadas em outras mídias. Há muito tempo que os limites do espaço comercial entre a programação são relativizados e até desconstruídos. É possível ver, sem maiores problemas, um objeto ser incluído em um filme com o objetivo de venda ou uma obra propagandística que foca na propagação ideológica ou na administração da vida.

A repetição acaba por esvaziar as palavras de sentido. Elas se transmutam de representações da realidade para instrumentos a serem utilizados. Adorno e Horkheimer colocam como uma volta à magia essa “desmitologização” da linguagem que separa a sua forma de seu conteúdo. A palavra se coisifica, estagnando-se em um sentido, tornando-se impiedosa em sua relativização e empobrecendo tanto seu uso quanto a realidade a que se refere.

Tal transformação se dá por meio da busca de uma liberdade, das possíveis escolhas dadas pelo capital. Contudo, dentre essas escolhas, nunca se figura como possível a escolha de não consumir.

No último capítulo da Dialética do Esclarecimento temos seus limites: Os Elementos do Antissemitismo. Nele encontramos o que os autores delimitam como elementos que teriam favorecido o levante do pensamento antissemita na Alemanha. Temos vários planos de crítica: Sociais, psicológicas, econômicas, religiosas e miméticas. Mas, no tratamento deste trabalho, focaremos em uma, o pensamento de *ticket*.

Esse tipo de pensamento viria na forma de eleição dos alemães, que não votariam em uma pessoa para o poder, mas em um *ticket*, um grupo de pessoas que deixaria explícito suas posições e suas estratégias de governo. A estereotipia servia como meio para a representação e, para os autores, repercutia na administração da sociedade. O pensamento de *ticket* se figuraria, então, como uma redução mais forte do sujeito ao seu grupo, uma dispersão identitária.

A noção de indivíduo se torna menor e um entrave na apreensão da sociedade. O agrupamento de pessoas sob a formação de uma imagem geral aparta, de forma superficial, a necessidade de uma reflexão sobre os componentes do grupo. À imagem feita corresponde sua classificação.

Essa classificação tem serventia de forma direta: desvelar inimigos e amigos. Para aqueles que figuram em nossas linhas de combate, os louros e apoios; aqueles que não o fazem serão, se não forem invisibilizados, inimigos. E aos inimigos toda punição é incipiente, seja o gás, seja a fome, seja a morte.

O pensamento de *ticket*, imaginariamente, também “desculpa” os sujeitos de uma busca que gera angústia: a busca de uma definição de si. Quando a denominação vem do social, de uma ação de condução exterior, a angústia falsamente vem de um sentimento de não correspondência com o local em que fui posto ou que almejei. Essa relação, de um tipo de sentimento de pertença

conquistado/comprado, acaba por encobrir uma questão fundamental ao ser humano: seu lugar no mundo. Uma correspondência total com um lugar, dado ou ilusoriamente conquistado no capital, constitui-se como um paliativo de uma angústia maior.

Desenvolveremos melhor essa questão quando entrarmos nos nichos de mercado que são definidos pela produção cinematográfica. Após essa discussão sobre os elementos que comporiam o antissemitismo, os autores adicionam algumas notas e escritos curtos sobre alguns conceitos explorados.

2.5.3 O Homem Unidimensional

Marcuse, em época semelhante à de Adorno e Horkheimer, desenvolve um estudo semelhante em muitos pontos, mas que abre questões mais amplas de controle social. O autor elege três eixos principais com os quais ele desenvolve a crítica: A Sociedade Unidimensional, o Pensamento Unidimensional e A possibilidade das Alternativas.

Dentro do primeiro eixo estão as discussões ao redor de como essa sociedade que derruba, aparentemente, todas as barreiras para o acesso, mantém uma lógica de controle. Como, paulatinamente, alterna-se um fechamento político e uma enxurrada de conteúdos antes censurados para controle das pessoas. E como o discurso é fechado, tal como Orwell indicou.

No segundo eixo, o autor indica a formação do pensamento nessa sociedade; como a ação do capital vai fundo na mente das pessoas até que seja possível pensar em produzir uma filosofia dessa forma de abordagem da realidade.

Por fim, o autor faz uma pequena travessura com a própria teoria: indicar, sem indicar, uma possível de saída para a sociedade.

2.5.4 Novas Veredas

É possível reconhecer movimentos que tanto foram inspirados pelos apresentados aqui como avançaram em algumas discussões. Por essa razão transitaremos também outros teóricos e teóricas que se dedicaram a esses novos objetos, tais como com Giorgio Agamben e Hannah Arendt.

3 VERDADES À VENDA: O PRODUTOR COMO REPRESENTANTE DO CAPITAL

3.1 A madeira santa da qual foi erigido o templo, surge Hollywood

Saído do centro da Europa, com dinheiro costurado em suas roupas para que não o roubassem, chegou em uma cidade iluminada, cheia de sonhos. A própria liberdade lhe dá as boas-vindas, com sua pira apontada para os céus como um farol iluminando o caminho para a terra das oportunidades. Você é jovem e forte e tudo parece bem.

Poderia ser uma descrição do início de um filme, e geralmente o é, mas, dessa vez, falamos sobre aqueles que primeiro investiram nesse mundo: os primeiros grandes produtores de Hollywood. Epstein (2008) traz um breve histórico de vários produtores, e como eles poderiam muito bem ser roteiro das produções de seus estúdios. E será que não são?

Observaremos, então, como são trazidos os relatos que fazem alguns autores e, a partir deles, pensamos criticamente sobre esse trabalho que, muitas vezes, se faz esquecido. Esquecido, mas não menos efetivo em nossa sociedade, pois, como nos fala Kracauer (2009), “os filmes são o espelho da sociedade constituída” (p. 311), e um olhar sobre a produção hollywoodiana é entender como essa casa de espelhos é construída.

Sobre o surgimento do cinema, temos variadas fontes e nenhum ponto de intercessão que nos possibilite indicar, sem sombra de dúvidas, quando essa forma midiática apareceu. Temos um processo dialético que se pauta desde a Antiguidade até a rixa entre os irmãos Lumière e Edison. Como nos diz Machado (2014):

Já observou Comolli (1975, p. 45) que não há texto de história do cinema que não se desacerte todo na hora de estabelecer uma data de nascimento, um limite que possa servir de marco para dizer: aqui começa o cinema. Sadoul (1946), Deslandes (1966) e Mannoni (1995), autores dos volumes mais respeitados sobre a invenção técnica do cinema, assinalam como significativos a invenção dos teatros de luz por Giovanni della Porta (século XVI), das projeções criptológicas por Athanasius Kircher (século XVII), da lanterna mágica por Christiaan Huygens, Robert Hooke, Johannes Zahn, Samuel Rhanaeus, Petrus van Musschenbroek e Edme-Gilles Guyot (séculos XVII e XVIII), do Panorama por Robert Barker (século XVIII), da fotografia por Nicéphore Niépce e Louis Daguerre (século XIX), os experimentos com a persistência retiniana por Joseph Plateau (século XIX), os exercícios de decomposição do movimento por Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge (século XIX), até a reunião mais sistemática de todas essas descobertas e invenções num único aparelho por bricoleurs como Thomas Edison, Louis e Auguste Lumière, Max Skladanowsky, Robert W. Paul, Louis Augustin Le Prince e Jean Acme LeRoy, no final do século

passado. Mas, assim fazendo, eles estão privilegiando algumas das técnicas constitutivas do cinema, justamente aquelas que se pode datar cronologicamente. Outras técnicas, entretanto, como é o caso da camera obscura e de seu mecanismo de produção de perspectiva, bem como a síntese do movimento, perdem-se na noite do tempo. Já no século X, pelo menos, o matemático e astrônomo árabe Al-Hazen havia estudado vários procedimentos que hoje chamaríamos de cinematográficos. E, na Antiguidade, Platão descreveu minuciosamente o mecanismo imaginário da sala escura de projeção, enquanto Lucrécio já se referia ao dispositivo de análise do movimento em instantes (fotogramas) separados. (p.11)

Iremos nos deter, entretanto, no desenvolvimento relatado em solo estadunidense e sua imperiosa expansão, visto que a necessidade de uma discussão sobre o assunto se faz ímpar para entendimento de sua influência sobre o mundo.

A história que foi apresentada no início é parte do relato de Epstein (2008) sobre Adolph Zuckor, que chega aos 16 anos em Nova York e começa a trabalhar com peles de animais, das quais faz um próspero negócio. Aos 27 anos, decide investir em um ramo alternativo ao de peles: o da diversão. Havia, em 1903, pequenas máquinas que, a 5 centavos por vez, exibiam um pequeno filme com imagens sequenciais, iluminado por uma lâmpada no centro dessa máquina. Ver o filme em certa velocidade pela fresta que a máquina dispunha dava a ilusão de movimento que divertia, principalmente, imigrantes por dispensar do inglês para seu funcionamento (EPSTEIN, 2008).

Devido a um excedente dessas máquinas, Zuckor se vê direcionado a investir em pequenas salas, chamadas *nickelodeons*, em que o controle das projeções está na mão de um técnico e não mais do consumidor. A mudança de mãos que esse novo sistema demandava acarretava, também, a mudança constante dos filmes em exibição.

Temos, na descrição dessa situação pelo autor, um dado interessante: as companhias que controlavam as patentes, assim como a feitura e a manutenção dessas máquinas, a *Motion Picture Patent Company*, de Thomas Edison, e a *American Mutoscope*, eram todas relacionadas e foram fundidas em uma única empresa: a *Trust*. Essa holding, chefiada por Thomas Edison, controlava também a *Eastman Kodak*, que fornecia a matéria bruta para os produtores dos Estados Unidos. Com isso a *Trust* acabou por subjugar aqueles que se aventuravam a produzir um filme em Nova York. As câmeras e filmes usados deveriam ser para aqueles que eram credenciados a ela e sempre sendo utilizados os equipamentos indicados por ela. Várias estratégias para burlar essa empresa, que até o apoio

policial tinha, foram feitas. Talvez a maior delas tenha sido a saída de Nova York para uma pequena cidade rural no outro lado do país, a pequena e barata Hollywood (EPSTEIN, 2008).

É importante ressaltar que o discurso aqui propagado e sua real motivação apresentam um espaçamento determinante: A aparência de libertação que Epstein mostra quando diz que os *moguls* saem de Nova York para formar um reino seu, dando uma imagem de superação e certa resistência ao reino anterior, dissimulando o resultado da migração que é criação de uma nova forma mais refinada de administração das populações. O homem que se faz a si mesmo só o pode fazer a partir de uma não quebra com o sistema de capital.

O novo reaparece como forma de repetição, assim como suas produções futuras. É mera aparência, como nos diz Haug (1997, p. 70) quando aponta que o capital necessita manter essa aparência de mudança quando mantém, de fato, suas relações, em que as vidas são meros meios para um fim: sua própria manutenção.

Outras questões foram postas como decisivas na questão da saída de Nova York. Podemos até dizer que envolveu, nesse momento, certo “espírito” antisemita por parte da *Trust*, no sentido das diferenças políticas e religiosas daqueles novos produtores. Composta, principalmente, de sujeitos protestantes e que tinham descendência anglo-saxã, que já provinham de outras áreas industriais, a empresa dirigida por Thomas Edison se viu sendo ameaçada por imigrantes judeus. A *Trust* protegeu-se em seu território e acabou por contribuir para a mudança definitiva dos imigrantes para o outro lado do continente.

Não podemos dizer que os judeus que migraram quebraram com esse tipo de pensamento preconceituoso. Produções que usavam de idiosincrasias para a representação de pessoas negras ou das regiões mais ao sul do país mostram como o comportamento mimético, como os apontados por Horkheimer e Adorno (1985), perpassa mesmo aqueles que foram alvos de tal prática. Isto indica que esse tipo de prática depreciativa possui localização mais profunda no pensamento ocidental, descendente do iluminismo.

Hollywood, no início do século XX, era um campo vasto e fértil de cevada. Longas plantações em uma cidade que só pode ser incorporada como município por razão da construção de um monotrilha passando por suas terras. Logo após, foram construídos uma avenida principal, a Hollywood Boulevard, e um hotel, o Hollywood

Hotel. Depois de construída a cidade e sua primeira via de acesso, a empresa investidora, liderada por Harry Chandler, pôs a venda lotes na cidade.

Zuckor, que fugia da competição desleal proposta pela *Trust*, acabou encontrando naquele pedaço de chão quase que uma terra prometida para seus negócios. Em 1916, o terreno já estaria comprado, os cinemas e os estúdios feitos, prontos para rodar suas produções com o nome de *Paramount Pictures* (EPSTEIN 2008). E ele não foi o único:

Notavelmente, as histórias dos fundadores dos outros estúdios são semelhantes. Carl Laemmle, que começou sua vida nos Estados Unidos como mensageiro, inaugurou a *Universal Pictures* em 1912. William Fox, que começou como mascate de rua, fundou a *Fox* em 1915. A *Warner Bros.* foi criada oito anos mais tarde por Jack e Harry Warner, ex-açougueiros. Louis B. Mayer, outrora trapeiro, organizou a *Metro-Goldwyn-Mayer* em 1924. No mesmo ano, Harry Cohn, antes vendedor de partituras musicais, fundou a *Columbia Pictures*. (Epstein, 2008, p. 37 grifos nossos.)

Estes senhores seriam conhecidos como os *moguls* mais tarde, os primeiros grandes produtores da era de ouro do cinema. Era o tempo de grandes cinemas, grandes estúdios e grandes produções. Eles controlavam tudo o pré e pós-produção, assim como também distribuição e exibição. Como um nome que faz referência a um império indiano, eles eram como lordes do cinema.

É importante ver como há certa ironia na história que Epstein nos conta. Vemos, em um primeiro momento, uma tentativa de totalização por uma empresa, que resulta da fusão de, pelo menos, duas outras, para o controle do sistema. O êxodo de Zuckor, representativo de todos os outros que viriam antes ou depois dele, faz paralelo ao de Moisés no Egito: a fuga de um senhor opressor, a busca de um local pacífico e o levante de uma nova sociedade, com novas formas de administração social. Em ambos os casos, motivados por monções superiores, o Deus inominável dos judeus ou a produção de diversão para as massas, vagam até que acham a verdadeira terra prometida, onde podem ser livres e gozar de uma vida produtiva servindo aos seus senhores.

A ironia está, de fato, depois do estabelecimento na terra das maravilhas pecaminosas. Para servirem aos seus senhores de instâncias superiores, reproduzem aqueles que foram seus senhores nas instâncias terrenas: os judeus continuam a escravizar e os *moguls*, a concentrar e totalizar o processo como a *Trust* um dia fez. Há uma reprodução da opressão da qual foram vítimas. Agora, no local de senhores, deixam claros que não foi sobre libertar-se de um sistema, mas

reproduzi-lo em outro local. Esse tipo de esquema se tornou marca de Hollywood e seu *modus operandi*. O senhor das terras de cevada aos poucos se desmascara como sendo o próprio capital.

Esse controle perdurou e fora denominado, em 1917, pelo presidente estadunidense Woodrow Wilson como uma indústria essencial (EPSTEIN, 2008, p. 93). Tal como o fordismo, que se figurava nas indústrias de automóveis, a indústria cinematográfica garantia que estaria em todos os níveis da produção por uma busca de eficiência e lucro controlado e constante. Essa característica sistemática foi, anos depois, deflagrada como uma das mais efetivas da Indústria Cultural (Adorno e Horkheimer, 1985 *at al.*) e, portanto, uma das mais usadas como forma de administração social. Tal como a água, seu produto era oferecido como forma de sobrevivência da sociedade em seu *status quo*.

Com um produto que poderia ser facilmente exportado, o cinema mudo, em que falas e frases imprescindíveis eram postas em *frames* que poderiam ser traduzidos e substituídos, o mundo começou a conhecer o trabalho dos *moguls* e seu reino de diversão dispersiva.

A técnica, com a possibilidade de uma tradução sem som, figurou-se como base para um aspecto da indústria cinematográfica interessante: seu caráter expansivo e imperioso. A falta da voz facilitou que sua mensagem muda se alastrasse pelo mundo, mas não sem resistências, como veremos a seguir.

3.1.1 Guerra! A indústria cinematográfica ganha territórios

As imagens mudas de Hollywood se prestavam em qualquer língua que o filme fosse posto. Sua facilidade de absorção, seja pelos pequenos textos apresentados quando havia falas, seja pelos temas desenvolvidos, de apelo às massas, foi uma forte aliada em sua penetrância na Europa, pois não importava sua nacionalidade quando um ator caía após pisar em uma casca de banana, nem mesmo sua língua para o público perceber os flertes dados da moça ao mocinho da história. Assim, no início do século XX, ficou claro que as barreiras para o cinema estadunidense não se tratavam de entraves linguísticos.

Principalmente na Europa, existiam fortes restrições contra a importação de filmes não produzidos em territórios do velho mundo. O presidente estadunidense

Woodrow Wilson, frente a essa fortificação além-mar, cria o *Foreign Film Service* como uma forma de impulsionar tanto os filmes como o modo de vida que seu governo defendia (EPSTEIN, 2008, p. 93).

Eram tempos de preparação para a primeira Grande Guerra. As tensões se acirraram e os países se prepararam para o certame. Os Estados Unidos apresentaram-se como uma força tanto militar quanto ideológica. Mesmo que sua influência no campo militar não tenha sido tão grande, ela foi decisiva no campo cinematográfico. Ao fim da guerra, os estúdios estadunidenses adquiriram forte dominância no mercado europeu, correspondendo a ganhos que totalizavam $\frac{3}{4}$ do total e sendo fortes, inclusive, em países como a Alemanha (EPSTEIN, 2008).

A relação militar-cinematográfica vai ser ainda bem presente, tanto nas guerras posteriores, como veremos, como na forma de produção de suas obras para venda mundial. A face imperiosa do sistema hollywoodiano de cinema, que já havia se mostrado tendenciosa à expansão, toma forma com a ação militar de inserção nos países estrangeiros.

A técnica que, inicialmente, facilitou o processo de inserção em outros mercados, também foi um forte empecilho em seu desenvolvimento. Quando os filmes passaram a ser falados, trazendo todos os maneirismos do Estados Unidos, foram, de certa forma, rechaçados pelo público. Expressões locais e jogos de linguagem que eram comuns em seu país de origem, e que foram possíveis para os diretores com o desenvolvimento do uso das palavras junto às imagens nos filmes, dificultaram o entendimento do público de línguas latinas, por exemplo.

Como a dublagem à época era ainda uma dificuldade maior que uma possibilidade plausível, desenvolveram-se várias estratégias para uma maior adaptação dos filmes aos países de línguas não inglesas. Foram feitas, inclusive, versões de filmes com atores e atrizes do país como forma de acessibilidade dos filmes. Uma estratégia que se mostrou uma faca de dois gumes: tanto não atraía o público, que era cerceado dos atores e atrizes hollywoodianos, uma das razões dos cinemas lotados, quanto desenvolvia certa qualificação do *casting* local e, de forma indireta, fortalecia o cinema local.

Nessa virada linguística, o cinema europeu, mais uma vez, tomou certa força frente à produção estadunidense. As pessoas queriam se ver nas telas dos cinemas e falar as mesmas línguas que os atores e atrizes na grande tela.

Faz-se interessante um momento de reflexão aqui, fazendo um ponto de inflexão e comparação com o que veremos mais à frente no trabalho com o cinema novo em escala mundial. É interessante ver essa quebra de paradigma do cinema, em que as imagens que antes se passavam apenas com as músicas de acompanhamento das cenas, passam a falar por si. O interesse dessa pesquisa é exatamente pelo fato de que, quando os filmes passaram a ser falados, acabaram por falar a língua do estadunidense, e isso gerou resistências.

A resistência gerada viria, então, da diferenciação daquilo visto nas telas - e, agora, ouvido - dos sujeitos que não conseguiam se identificar com as imagens e com os sons. Esse fato apresenta um ponto claro de tensão da indústria cultural cinematográfica: a necessidade de uma identificação. Quando Adorno e Horkheimer trazem em seus escritos que “a Indústria Cultural realizou maldosamente o homem como ser genérico” (1985), falam exatamente do resultado dessa necessidade de identificação em um momento posterior. Diferentemente do apresentado no tempo do pós-Primeira Guerra, a indústria relatada pelos autores apresenta-se em um momento histórico, em que as tensões não se fazem mais no processo de alastramento de uma indústria, mas de sua manutenção.

Por que se faz tão importante, portanto, compreender a resistência que uma mudança técnica providencia? Porque da mesma forma que nos mostra que pela afirmação do avanço da indústria, mostra também da impossibilidade dessa mesma ser total e das possibilidades de resistência que se apresentam. A não identificação da Europa promove a crítica aos filmes trazidos e certo fortalecimento dos produtores locais. Nega, portanto, a positividade de uma produção cinematográfica que vem crescendo desde o fim da Guerra para a abertura de outra(s) possibilidade(s).

Historicizando-se o crescimento da indústria cinematográfica é possível ver seus limites e falhas de forma mais contundente. Tal como é possível ver como o capital se apropria dos movimentos resistentes.

Voltando às vozes que foram dadas às películas e todo o barulho que essa técnica produziu, as legendas se tornavam outro embaraço na popularização dos filmes. Não pela falta de tecnologia que as adequassem às telas, mas pela falta de acesso que continuavam a promover quando se utilizava da língua escrita.

No período entre guerras temos, na Europa, uma população que ainda sente as repercussões de um embate dessa magnitude. As pessoas pouco tinham

acesso à educação que as formasse nas letras em condições necessárias para acompanharem o ritmo do cinema. Havia aqueles que, mesmo que tivessem acesso ao letramento, necessitavam de lentes corretivas, e o preço não se fazia acessível às massas. Legendas não seriam, portanto, uma saída viável na expansão do mercado.

A guerra se avizinhava e deixava ânimos e barreiras mais tensas:

Os governos estrangeiros, preocupados com o poder da propaganda inerente a esse meio poderoso, começaram a aplicar rigorosa censura aos filmes americanos. Quando a guerra finalmente eclodiu, os estúdios de Hollywood estavam tão debilitados pelas dificuldades de vender seus filmes para fora que começaram a restringir seus esforços e produzir filmes voltados especificamente para o público americano (EPSTEIN, 2008, p. 94).

Precisamos pensar que estamos falando sobre uma relação entre Europa e Estados Unidos e que, na América Latina, a defesa dos filmes estadunidenses sempre foi bem mais subserviente aos desmandos do capital vindo do norte. Não que não tivéssemos produções de grande porte em nossas terras, pois, mesmo aqui, no Brasil, tínhamos várias obras fortes e interessantes no pós-guerra, por exemplo, “Deus e o Diabo na terra do sol”, sob a direção de Glauber Rocha, um dos expoentes desse cinema novo. Veremos mais à frente como se deram essas possibilidades locais e suas relações com a indústria estadunidense.

Foi ao fim da guerra que os estúdios tiveram o acesso retornado à Europa. As tropas estadunidenses abriram espaço na Europa e na Ásia não apenas para o sistema de governo que eles defendiam, mas também para as obras que os motivaram para tanto. O cinema sendo a maior delas.

Enquanto o oriente se dobrava aos desmandos da indústria cinematográfica, os aliados resistiam novamente. Alguns governos, como a França e a Grã-Bretanha, levantaram dificuldades aos filmes estrangeiros, inclusive na questão monetária, trazendo a impossibilidade da moeda local ser convertida em dólares na produção e venda de filmes.

Situações como essa e anteriores cooperações internacionais contribuíram para que o sistema de grandes estúdios se enfraquecesse. Para manter certo poderio sobre as produções além-mar, os estúdios decidem por estarem mais presentes na Europa. Então, aumentam sua capilaridade nos países do continente de seus exploradores e decidem fundar extensões dos estúdios em cooperação com os governos locais.

Outro aspecto que foi decisivo nessa exploração ultramarina se relaciona à emergência da televisão como concorrente dos cinemas nos sistemas de entretenimento. Alguns dos estúdios viram na televisão uma forma interessante de entrar nas casas dos seus consumidores, mas essa não foi uma linha de pensamento compartilhada com a maioria. Muitos estúdios viam na televisão uma ameaça semelhante à que os *nickelodeons* eram para as máquinas de imagens em movimento de Edison.

Poucos produtores souberam ver como o lucro poderia ser retirado de um centro de entretenimento que se localizava no centro de sua sala e que não cobrava ingressos por suas exibições. Nenhum deles soube como explorar essas possibilidades como Walter Disney, por exemplo.

É intrigante ver a relação de diferentes sistemas de entretenimento competindo por um espaço com o público, porque vemos como a tônica do mercado se dá de forma tanto coercitiva quanto unificadora: a concorrência é uma das formas, senão a principal, do capital se manter e se renovar, constantemente, frente às resistências que os sujeitos propõem às suas apresentações, sejam econômicas, sejam culturais, sejam interpessoais.

A tensão constante entre empresas de um mesmo ramo só cessa no momento da perda de dominância para outro ramo ou outra tecnologia que se apresenta. O que acontece, por exemplo, no cinema quando emerge a televisão: uma parte da indústria se une, mesmo que concorrentes, contra um “vilão” maior, enquanto outra parte tenta absorver essa novidade. Vence aquele que lucra mais.

Aparentemente, tal disposição da indústria cinematográfica poderia ir contra a explicação cunhada por Adorno e Horkheimer (1985), em que eles apontam que a Indústria Cultural seria um sistema que não deixaria lacunas ou deixaria poucas lacunas no seu atuar. É, porém, uma contradição aparente fruto de uma leitura apressada, pois o sistema que a Indústria Cultural aponta não se apóia em uma solidez condensada e bem pensada da atuação no mundo. Em outras palavras, não há um centro de operações de onde são direcionadas as ordens mundiais e estas são adotadas pelas empresas que compõem o sistema.

Pelo contrário, não é necessário um quartel general de onde venham os mandamentos para a Indústria, exatamente porque a racionalidade em que todos os participantes desse certame estão se pautando tem um mesmo objetivo: o lucro.

Portanto, a unidade aparente, que é vista na crítica que os filósofos apontaram, não seria uma forma de manutenção do sistema. O que externamente os une também é aquilo que mantém a rivalidade interna e sustenta sua dominância: A concorrência é o motor da capilaridade do sistema, e não seu extermínio.

Essa capilaridade na Europa teve influência decisiva na forma dos produtos desenvolvidos pelos estúdios. Após a situação embaraçosa da tentativa de reinterpretção das películas, que mais fortaleceu os estúdios europeus do que deu base para a penetrância dos estúdios estadunidenses, vieram com técnicas mais apropriadas para o público do velho mundo.

Uma das formas de apresentação que facilitou essa capilaridade foi o aprimoramento da técnica de dublagem nos filmes estrangeiros. Alianças com os estúdios europeus alinharam aquilo era dito nos Estados Unidos com aquilo que era pedido para ser ouvido em outros países. O sistema se retroalimenta de forma a não perecer.

O decreto antitruste de 1948 figura-se, também, como um marco importante dentro dessa história. Entretanto, para entender seu peso, é preciso entender concomitantemente como eram vendidos os filmes para os cinemas independentes. Vários filmes eram produzidos pelos estúdios, quase em escalas industriais, mas nem todos eram atrativos para o público. Seja por não ter as celebridades que o público ansiava, seja por não ser uma história que atraía as grandes massas, muitos dos filmes que não faziam sucesso eram exibidos, principalmente, nos cinemas independentes. E porque isso acontecia?

Os grandes estúdios vendiam os seus filmes para os cinemas em grandes blocos em que se encontravam um ou dois filmes de grande apelo e muitos outros que ficavam às margens do desejo do público. Com isso, os estúdios garantiram que mesmo seus filmes que não se figuravam nas primeiras linhas de consumo pudessem ser consumidos pelo grande público. Vários acordos legais determinavam que esses filmes fossem exibidos e por quanto tempo.

O decreto teve como uma de suas facetas o desmonte desse tipo de venda, que imobilizou os cinemas independentes. Suas grades de exibição acabam por ser decididas por decisões legais com os distribuidores, e não a partir da demanda do público. Acordos como esses foram considerados ilegais em território estadunidense, mas não havia nada definido nas relações exteriores a esse território.

Então, a investida estadunidense, dessa vez, ao contrário da estratégia de trincheiras do pós-primeira guerra, assumiu uma forma de ataque-relâmpago. Seja com acordos legais e com os pacotes de filmes oferecidos, seja com as formas de diálogo das películas com o público, que podia ver suas celebridades e ouvir as palavras de sua língua sair de suas bocas, os Estados Unidos foram conquistando territórios pouco a pouco. E a cada território conquistado, uma edificação era feita, como um parque de diversões ou um estúdio de gravação.

Mas os estúdios também foram modificados nessa contenda. A cultura dos filmes europeus também imprimiu sua influência na produção invasora. Produções estrangeiras são regravadas para as plateias estadunidenses:

A comédia *Trois homme et un couffin* (Três homens e um berço), por exemplo tornou-se *Três solteirões e um bebê* (1987), estrelando Tom Selleck, Ted Danson e Steve Guttenberg. Do mesmo modo, o suspense *La femme Nikita* tornou-se *A assassina* (1993) (*Point of no return*) com Bridget Fonda, Gabriel Byrne e Anne Bancroft; o drama espanhol *Abre los ojos* (Abra os olhos) tornou-se *Vanilla Sky* com Tom Cruise, Kurt Russel e Cameron Diaz; e o terror japonês *Ringu* (Anel) tornou-se *O chamado* (*The ring*), com Naomi Watts, Brian Cox e Jane Alexander. (EPSTEIN, 2008, p. 96)

Vemos, aqui, traços de um aspecto mais profundo da indústria cinematográfica estadunidense, do qual trataremos mais à frente, no próximo capítulo: a capacidade dessa indústria de cooptar histórias. Nesse momento, vemos como ela retira de si mesma as histórias. Mais adiante, veremos que a cooptação e a forma como ela se dá estende-se para além dos muros do cinema.

3.1.2 O Mundo não tão mágico de Disney: Merchandising e sonhos como forma de renda

Como protestante e natural dos Estados Unidos, mais especificamente de Chicago, Walter Elias Disney sempre foi um *outsider* dos primeiros *moguls*. Não que sua história se diferencie tanto da dos outros. Muito jovem foi à Primeira Guerra alterando sua data de nascimento para fazer com que parecesse que tinha 18 anos, serviu como motorista de ambulância na França, e voltou com o objetivo de montar um negócio próprio no ramo das risadas. *Laugh-O-Grams* foi seu primeiro empreendimento, ainda no Kansas, com um animador holandês chamado Ub Iwerks (EPSTEIN, 2008).

Devido a certa imaturidade empresarial e um descaso com a administração dos lucros da empresa, logo a parceria foi desfeita. Mesmo frente à um suposto fracasso, o futuro dono do império Disney não esmoreceu. Ele foi ao seu irmão pedir ajuda. Roy Disney lhe emprestou 50 dólares, que serviram para que o irmão alugasse um espaço na Kingswell Avenue, em Hollywood, e começasse suas atividades.

Com o dinheiro, Walter comprou uma mesa, uma câmera de segunda mão e pagou o primeiro aluguel de seu espaço. Já vacinado de sua derrota anterior, comprometeu-se com seu projeto e passou um ano, aproximadamente, trabalhando quase todos os dias e quase o dia todo. Foram noites e dias insones para produzir, desenhar e manufaturar sua primeira animação juntando gravações ao vivo e interações em animação. Ao final, o curta, de 11 minutos, chamado *Alice's day at sea* (Dia de Alice no mar, aproximadamente), rendeu cerca de 1.500,00 dólares (EPSTEIN, 2008).

É significativo que a primeira obra solo de Disney seja uma mistura entre uma realidade gravada e uma animação. Podemos, desde aqui, fazer certo parâmetro que vai pautar toda a obra desse produtor. No curta¹¹ temos, por exemplo, a antropomorfização dos personagens já presente desde o início. O primeiro personagem que aparece na tela, o cachorro de Alice, dorme em uma cama humana e seu despertador toca. Depois de certa resistência do cachorro a acordar, o próprio despertador desperta e joga-se sobre o cachorro como forma de que o impacto o acorde. O aspecto fantástico se apresenta já no cotidiano dos personagens, e veremos como essa será uma tônica pelo desenvolver do desenhista.

Depois de uma chamada do cachorro para aventura à Alice e um passeio de carro em que o cão era o chofer, chegamos à praia. Nela encontramos aquilo que pode ser visto como um homem do mar. Vestido de forma a indicar certa afinidade com a vida em um barco, o homem começa aquilo que seria uma história sobre navegação. Vemos uma animação que ilustra a história que o capitão conta a Alice sobre uma grande tempestade, de grandes ondas, a que ele sobreviveu. A menina ouve muito interessada.

¹¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g1vzDRC6j3g>. Acesso em: 04 out. 2017.

Temos aqui uma informação central dentro do que iremos discutir: o transporte da história oral de vida do capitão que se transforma em obra do desenhista. Temos, por uma questão de limitações técnicas, a voz do marujo calada. Até os *frames*, que normalmente trazem as palavras dos personagens, são esquecidos para uma transição mais rápida da animação. No fim, podemos dizer que a história apresentada não foi a do marujo, mas a história do próprio desenhista. Aprofundaremos mais à frente essa questão.

A história do marinheiro gera um sonho para Alice. Ela se aninha em um barco e sonha continuar na animação que nos foi apresentada anteriormente. No sonho, o barco enfrenta as ondas até o momento em que afunda. O que pode parecer, ao primeiro olhar, como uma tragédia, segue como uma nova faceta para a aventura: a exploração intramarina.

No mundo onírico de Alice, um naufrágio se torna uma possibilidade de explorar o mundo aquático. A primeira figura que Alice vê é um peixe que dança. A antropomorfização se torna bem mais evidente debaixo d'água, pois mesmo os peixes que não andam sobre “duas nadadeiras”, como uma reprodução da forma de movimentação humana, tinham formas de lidar com a realidade parecidas com as da humanidade. O peixe que a persegue é dotado de certa intencionalidade quando o faz, já o peixe-serra e o carro que leva Alice saem machucados. Ela, entretanto, sai sem nenhum sinal de injúrias quando é abraçada por uma lula que a acorda. Em terra, vemos a mesma Alice envolta em uma rede de pesca, que simula o aperto da lula e a razão de seu sonho de angústia. O marinheiro vem resgatá-la e os dois riem do mal-entendido.

Vemos, aqui, uma segunda característica dessa indústria: a reificação do maravilhoso no sentido de uma realidade fantasiosa, do mundo onírico ao real. É um processo sutil, mas que permeia os filmes de maior ou menor tom e, em especial, os produzidos por Disney. As coisas materiais, como os carros e despertadores, mas também os animais, tomam vida e características humanas. Essas características adquiridas simulam um gênero anterior de texto: As fábulas. Nelas existe o mesmo movimento: uma imbução de um *animus*, principalmente aos animais, árvores e forças da natureza, que se utilizam como forma de contar uma história. Mas ao contrário da história feita e contada por Walter Disney, as fábulas normalmente trazem consigo uma reflexão guiada, em que, no final, mostram uma moral que dá

sentido ao que foi apresentado. O que o produtor nos traz no fim de sua animação também, de certa forma, nos mostra o seu sentido: a risada de todos.

Temos, então, duas formas de condução através das obras: Na fábula, apresenta-se, mesmo que guiada, certa dúvida da realidade. Usa-se uma antropomorfização como forma de contraposição do mundo humano. Como um reflexo focado e guiado a um aspecto do ser humano. Já na animação de Disney, e como tantas outras feitas por essa indústria, não há contraposição, mas uma reificação da sociedade como ela é. O peixe que tenta engolir Alice não encarna uma faceta do mundo humano, mas figura como objeto naturalizador de uma relação de administração que tem como objetivo e fonte a sociedade em que é feito o desenho. A risada dos personagens, aparentemente nervosa e forçada, reflete o fim da Indústria Cultural: a liberação da angústia gerada pela interpolação das redes da realidade nos sonhos.

Em outras palavras, o sistema de capital, em sua ação, gera angústia nos sujeitos, o que se reflete em seu modo de subjetivação no mundo e, dessa forma, apresenta-se aos sujeitos a saída do lúdico, do onírico. Mas tal como Freud (2001) demonstrou, os sonhos se formam em contato tanto com os desejos e forças inconscientes dos sujeitos quanto com a relação com a realidade. A Indústria Cultural, então, se apresenta como o marinheiro que tanto indica qual o sonho a ser sonhado quanto apazigua a angústia, gerada pela própria história apresentada por ele, levando à uma diversão vazia. Alice, em sua menoridade, não percebe que tanto a história que pauta seu sonho e traz sua angústia quanto a rede que lhe constricta são ferramentas do próprio marinheiro que, ao fim, tenta lhe acalmar. Frente a essa não reflexão, Alice ri sem perceber que causa e consequência de sua angústia ri com ela.

Adorno e Horkheimer (1985) escrevem como o conceito de mito compete com o de esclarecimento em épocas de dominância científica. Como já falamos anteriormente, os autores trazem que o conceito de esclarecimento tem como objetivo manifesto obliterar o modo mitológico de ver o mundo. Contudo, tal finalidade é ilusória, de modo que o próprio conhecimento científico, em primeira instância, se submete à uma razão do capital e esta, através da ciência, dita aquilo do pessoal, do subjetivo, de forma quase mítica.

A culpa é da ofuscação em que está mergulhada a sociedade. O mítico respeito científico dos povos pelo dado, que eles no entanto estão

continuamente a criar, acaba por se tornar ele próprio fato positivo, a fortaleza diante da qual a imaginação revolucionária se envergonha de si mesma como utopismo e degenera numa confiança dócil na tendência objetiva da história. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 45).

Processo contrário e semelhante se apresenta na relação entre fábula e desenho animado: Como os personagens das fábulas, as gravuras dos livros tomam movimentos humanos, mas que pouco incorporam alguma metafísica ao desenho. Ao contrário, os desenhos naturalizam as relações dos sujeitos com as coisas de forma a dotar a coisa de um sentido humano. Como o esclarecimento é mitificado na forma de apresentação da ciência, a obra de desenho animado é “fabularizada” como forma de apresentação ideológica.

Voltando às diferenças de Disney sobre os outros produtores, depois de seu sucesso com a animação *Alice's day at the sea*, Disney convida seu mentor, Ub Iwerks, para assumir a chefia do departamento de animação da *Walt Disney Films*. E foi Ub Iwerks que primeiro desenhou o roedor mais conhecido dos estúdios Disney, e quem o nomeou de Mickey Mouse foi o próprio Disney (EPSTEIN, 2008, p. 39).

O roedor conquistou os corações dos mais jovens de forma muito rápida. Depois do ano de 1924, quando foi criado misturando novas tecnologias de sincronização de sons com um apelo jovem, Mickey Mouse se tornou uma mina de ouro para seu nomeador.

Como aponta Epstein (2008), Disney poderia repetir a “fórmula do sucesso” que os outros produtores estavam conduzindo: um misto de contratos de longa duração com astros imponentes, compras de salas de exibição, distribuição e controle do sistema, fazendo concorrência aos outros *moguls*. Disney optou por não seguir esse caminho.

Devido, inclusive, a diferenças religiosas e de ascendência dos outros produtores, Walter decide que, primeiro, era impossível o controle da imagem de seres humanos como queriam os velhos *moguls*, que era muito mais lucrativo e administrável o uso contínuo de desenhos em suas produções. Estes, sim, poderiam trabalhar quando e onde ele quisesse, e sem oferecer a resistência que uma pessoa poderia apresentar.

A segunda decisão estava diretamente relacionada à primeira: Como a imagem se descolou do sujeito que a produz, ela poderia ser explorada de todas as formas e não apenas nos filmes. Dessa forma, ele poderia lucrar com a imagem de seus desenhos ao apenas vendê-la para fábricas de relógios, por exemplo. Sem

saber, Disney aponta para Hollywood uma saída lucrativa para uma crise que se avizinha (EPSTEIN, 2008).

A estratégia de Disney apresenta-se lucrativa e inaugura uma forma de lidar com a imagem que foi seguida por todos os grandes estúdios, mas que merece uma análise mais próxima. Como já dissemos, Disney, desde sua primeira animação, utiliza uma forma de “fabulalização” dos seus desenhos para apresentá-los ao mundo como pessoas. Esse “deslocamento” de uma pessoa para uma imagem leva a reflexões em vários níveis: primeiro, poderíamos falar da administração dessa imagem sob a ótica de um trabalho invisibilizado pelo produtor. Para que um “sujeito” apareça nas animações, o(s) desenhista(s) que fez(fizeram) essa imagem deve(m) desaparecer. O personagem deve ser aquele mesmo que o produtor idealizou, portanto, deve ser separado daquele que o desenha. A repetição que Disney empenhava em seus desenhistas, até que seu produto seja livre de influências que não as dele (EPSTEIN, 2008, p.40), demonstra isso.

Marcuse (2015) aponta que, na sociedade unidimensional, os sujeitos não são ajustados, mas o que ocorre é uma *mimese*: uma identificação imediata com a sociedade do sujeito e através de sua sociedade com as outras sociedades (p. 48). Disney, quando aponta uma “humanização” de suas animações, aponta uma forma dessa *mimese* acontecer. Quando uma criança cresce dotando o desenho de uma vida que não lhe é factual, mas fruto de uma administração, mais ela se torna resistente a ver o trabalho aplicado nesse desenho e, portanto, mais longe de fazer uma crítica dessa forma de administração.

Se os indivíduos encontram-se nas coisas que moldam suas vidas, não é porque eles estabelecem a lei das coisas, mas porque eles a aceitam - não como uma lei da física, mas enquanto uma lei de sua sociedade (MARCUSE, 2015, p. 49).

O licenciamento foi uma forma da imagem e semelhança de Disney estar presente em muitos lugares ao mesmo tempo. Desde controlando o tempo com suas mãos enluvadas até protegendo os lanches das crianças, o camundongo começa a estar presente na vida das crianças desde a década de 1930, nos Estados Unidos e em outros 30 países que tinham uma base de fãs.

Essa expansão a níveis mundiais não foi abalada pelas barreiras linguísticas dos países. O mesmo camundongo foi chamado de Miki Kuchi no Japão, Miguel Ratoncito na Espanha e Michel Souris na França. Seu nome não importava

se, na mudança dele, o lucro gerado viesse, em grande parte, para sua filial no Estados Unidos.

Devido, em grande parte, ao trânsito de mercadorias entre países, foi necessária uma renovação entre relações jurídicas que protegiam os usos da imagem. A empresa Disney foi uma das primeiras que desenvolveram esse tipo de proteção.

A principal estratégia desenvolvida foi a de se desvincular da sua distribuidora internacional anterior, a *RKO*, e fundar sua própria, a *Buena Vista Internacional*, tornando-se um estúdio totalmente independente.

Outros tipos de mídias foram exploradas também: o avanço tecnológico dos cinemas e o grande sucesso de uma trilha sonora de uma de suas produções, a *Branca de Neve e os sete anões*, deram a Disney o plano de fundo para desenvolverem obras como *Fantasia*, de 1940, que unia música clássica e os principais personagens da empresa em uma releitura fantástica. A televisão, que era um grande adversário dos grandes estúdios na época, tornou-se rapidamente uma aliada na venda de *merchandising*. O estúdio muito cedo começou a produzir para a televisão, pois não era mais nos ingressos de seus filmes que vinha seu lucro, mas de suas produções ao redor deles. Tudo para entreter, divertir e controlar.

O importante é perceber que, depois da Disney, foi possível para os produtores de Hollywood trazerem lucros de lugares que não seus cinemas. Enquanto os outros estúdios, em 1935, nos Estados Unidos, estavam abalados pela Grande Depressão que os assolou, Disney obteve seus lucros, principalmente, das licitações de produtos e em seus parques (EPSTEIN, 2008, p. 41).

Esse fato foi vivenciado pelos outros como forma fundante de uma nova relação com os filmes e o cinema. Não importando qual história seja contada, o lucro deve ser alcançado por qualquer meio, qualquer modo. O conteúdo do filme não é mais significativo, mas a técnica aplicada nele para que venda.

Assim como Walt Disney fez os desenhistas reproduzirem até a estafa os desenhos do camundongo para que estivesse sempre em conjunção com os desejos do criador, seja em lancheiras, lixeiros, seja em relógios, é como os produtores passaram a tratar seus produtos: como partes lucrativas de si, como veremos a seguir.

3.2 O senhor das coxias: o produtor como mão invisível

3.2.1 O que se vende em Hollywood

Epstein (2008) inicia seu capítulo sobre as condições de produção falando como o conteúdo se faz tão inerentemente importante ao cinema. Como se fosse o trabalho de um produtor, principalmente aquele que captura as histórias, ou como de um minerador que procura uma joia bruta, um diamante a ser dilapidado. Essa impressão não resiste a chegada do terceiro parágrafo de seu capítulo.

Enquanto o autor submerge mais e mais sobre o trabalho de seleção e preparação das histórias a se tornarem filmes, vemos que o trabalho de um produtor, que, nesta definição, será incluído também na cúpula de administradores dos estúdios, assemelha-se mais ao de um pescador que usa redes de arrasto no mar. Com cifras de apenas 1/10 das histórias adquiridas são selecionadas para, talvez, ir para pré-produção, que não garante que o filme seja gravado, o que aponta que a arapuca de Hollywood tem uma boca muito grande, mas uma saída muito pequena.

Muitas são as razões para esse gargalo inicial tão grande. Talvez o maior deles seja que, ainda segundo Epstein (2008), os grandes estúdios trabalham, hoje, mais como grandes bancos de investimentos em patrimônio intelectual do que de fato maquinarias de produzir filmes.

Depois da reviravolta proposta por Disney, como vimos no ponto anterior, as películas passam de um ponto central dentro da produção dos estúdios para apenas uma chama de ignição, que dá início a um processo muito mais complicado e complexo de retorno de capital investido. Ao contrário dos primeiros *moguls*, que enclausuravam os lucros capturando as salas de projeções e sugando o dinheiro diretamente dos caixas, a administração pós-Disney se tornou muito mais técnica e polimorfa.

Um exemplo de um desses artifícios de maximização de lucros é a política de *royalties* que se generalizou dentro do funcionamento das relações dos estúdios. É cobrada uma taxa da produção de qualquer obra que seja baseada total ou parcialmente em outra, de 20% normalmente, sobre os lucros. Essa taxa é a primeira a ser tributada na pós-produção e se sobrepõe inclusive a pagamentos de outros investidores maiores, sendo baseada no custo total do filme. Portanto, se um filme lucrou um total de 100, então 20 vai diretamente para os detentores dos

royalties, e depois os outros custos são pagos baseados apenas nos 80 que sobram. Se um investidor tem um ganho de 10% sobre o filme, ele recebe 8 ao invés de 10. Esses investidores são divididos entre os prioritários, que começam a receber imediatamente após a saída do filme para os cinemas, e aqueles secundários, que começam a receber apenas após um ponto de equilíbrio delimitado pelos estúdios (EPSTEIN, 2008).

A importância desse sistema se dá pelo “golpe” que é dado nos investidores através dessa política: O que normalmente é feito com esse pagamento de *royalties* é que uma empresa filiada ao estúdio apresenta-se como independente e dotada dos direitos da obra e cobra essa taxa ao estúdio que ela é subjugada. Essa taxa é cobrada antes de todos e acaba por ter uma fatia maior dos ganhos dos filmes, sendo redirecionada de volta ao estúdio. Assim, o estúdio hollywoodiano acaba por ganhar sempre mais que os outros investidores.

É importante conhecer essa forma de ganho, por que é usada, de forma análoga, uma estratégia semelhante com o público. As pessoas que foram atraídas para um filme em específico (por exemplo, os filmes de heróis) são tentadas a consumir em outras mídias objetos que se remetem àqueles que foram vistos nos filmes. Os heróis vistos na tela grande podem ser consumidos como *action figures*¹² na loja de brinquedos ou como vestuário nas lojas de roupas. O que nos lembra, também, da faceta sistemática que Adorno e Horkheimer (1985) apontam.

Mesmo que sejam apresentadas as cifras, quase sempre milionárias, das vendas de ingressos ao redor do mundo, ou somente nos Estados Unidos, é na geração dessa *merchandising* que mora o verdadeiro lucro dos estúdios. Muitas vezes o custo do filme é muito superior ao apresentado e, com apenas o dinheiro dos ingressos, a tendência geral é gerar um déficit na produção.

Epstein (2008) mostra algo que Adorno (1996) apontou anos antes: que as obras da Indústria Cultural semiformam os sujeitos e os direcionam a consumir certos tipos de produtos. Não seria, então, por um modelo de refino de gosto que os sujeitos buscariam os produtos derivados de uma obra, mas por uma valoração de si baseada em uma identificação com a própria obra.

Essa valoração que os estúdios de Hollywood propõem não toca apenas os consumidores finais. Epstein (2008) aponta também que os investidores

12 Figuras de ação, bonecos remetidos a personagens cinematográficos ou literários.

secundários, que recebem depois de um ponto de equilíbrio delimitado pelo estúdio, normalmente investem não buscando um retorno imediato ao que foi investido.

A real intenção, segundo o autor, desses investidores, geralmente oriundos de outras linhas de investimento, é a de ser associados ao estilo de vida promovido por Hollywood. Esses senhores e senhoras que já fizeram fortunas com empresas de saúde, tecnologia e outras querem ser exaltados nas festas de comemoração dos estúdios, querem ver seus nomes nos letreiros de Hollywood, lembrados como apoiadores da sétima arte. Porque, também, como os pontos de equilíbrio são delimitados pelos próprios estúdios, não têm pretensão nenhuma de alcançá-los. O lucro ótimo fica exatamente onde só eles lucrem.

Podemos ver, então, que o que se vende de Hollywood, em todos os níveis, não é mais a ilusão de viver em um mundo diferente do que se vive, mas a ilusão de fazer parte desse modo de vida “fabularizado” e maravilhoso de Hollywood. No fim, Hollywood vende sempre a si mesma. Como nos apresenta Haug (2009, p. 312), “a sociedade é muito poderosa para tolerar películas diferentes daquelas que lhe convém. O filme precisa espelhar essa sociedade, quer queira, quer não”.

3.2.2 Divisão cinematográfica do trabalho: as etapas da produção

Para melhor entendimento do que é vendido, talvez seja melhor que nos concentremos no como é preparado o produto. São três as etapas de produção de um filme: Pré-produção; produção e filmagem, que competem entre si qual a de maior duração; e pós-produção.

Anterior a pré-produção do filme, que acontece quando um roteiro obtém o “sinal verde” de um estúdio, temos a fase em que uma história é selecionada para ser desenvolvida. No começo era o verbo. O falar de um conceito de um filme que transmita uma ideia geral do que ele vai tratar é o que faz ele ser ou não selecionado, por exemplo: “um *western*¹³ misturado com *sci-fi*¹⁴ e aliens” ou “uma história de amor entre um vampiro que parece uma fada e uma mulher comum”.

¹³ Filmes de cowboys.

¹⁴ Filmes de ficção científica.

Quanto mais conciso e que mais capte elementos referentes a própria Hollywood, melhor. Esse tipo de técnica de redução de uma história em uma frase é conhecida como *pitch* e, no Brasil, é ainda mais restrito pois, em 5 minutos, o *pitch* deve responder às questões de qual é a história, porque só você pode contar essa história e para quem você quer vender essa história.

Muitas vezes são utilizadas como referências outras obras cinematográficas para melhor definição do produto. Por exemplo, o filme de 2017, o Poderoso Chefinho, poderia ser feito o *pitch* como “um filme de 007 protagonizado por um bebê estilo ‘ninguém segura esse bebê’”. Mesmo na venda de histórias “novas” do cinema, Hollywood se autorreferência, em um modo de se assegurar que o que será dito será sempre sobre ela mesma.

Desse mar de espelho curto, os seis grandes estúdios (Sony, Disney, Fox, NBC Universal, Time Warner e Viacom) estendem suas redes de arrasto e capturam todas que são possíveis e minimamente interessantes. O foco é a possibilidade de lucro que uma história possa gerar. São bem-vindas as histórias que possam: Atrair investidores, diretores ou artistas específicos que facilitem a produção e venda do filme; possibilitar uma facilitação de distribuição estrangeira; possibilitar a geração de *merchandising* a partir do filme, dentre outros (EPSTEIN, 2008).

O conteúdo importa exatamente na oportunidade de ganho que a história possibilita, demarcando o real foco dessa indústria. O sistema cinematográfico vai sempre preferir aquilo que o faça mais poderoso, que retroalimente o próprio sistema e que o dê prosseguimento.

Vemos, inclusive, que essa seleção muito pouco tem a ver com o público. Os *pitchs* são apresentados de um perito a outro, e normalmente quem apresenta é um agente especialista em cooptar essas histórias e uma banca selecionada pelos donos dos estúdios, especificamente para aquele atributo. Tinha-se a ideia que os próprios donos liam e ouviam as histórias se selecionavam cada filme. Era, como aponta Epstein (2008), assim que funcionava com os antigos *moguls*. Hoje, apenas algumas poucas histórias passam pelos exércitos de assistentes, mesmo aquelas que serão produzidas encontram muitos entraves.

Essa é uma faceta importante a ser demonstrada, pois, assim como Walter Disney condicionou os desenhistas a desenharem o camundongo ao seu gosto, os *moguls* e depois os modernos donos de estúdios acabam por qualificar um grupo de pessoas a responderem como eles responderiam. A vida dos donos de

estúdios, representada por seus gostos, começa a se “tecnificar” quando é usada como parâmetro de seleção daquilo que poderá ser visto nos cinemas.

Depois da pesca, é hora de tratar os peixes. As histórias que conseguiram passar por essa triagem, cerca de 1 em cada 10, começam a ser preparadas para uma possível pré-produção. Aquele conceito precisa ser desenvolvido em um roteiro completo. É ele que será a base para o desenvolvimento do filme completo. Não basta ter um diretor excelente, atores magníficos e uma produção exemplar se o filme tiver um roteiro mal construído (EPSTEIN, 2008).

Entretanto, o cuidado com o roteiro não remete a uma reflexão crítica com o que será dito. Nem mesmo se configura como uma boa adequação do texto original, quando há, em uma possibilidade cinematográfica possível. Essas possibilidades se colocam longe daquilo que está por trás da feitura do roteiro.

São contratadas profissionais, em geral originais de outras áreas, como advocacia e o magistério, para desenvolver o roteiro. A instabilidade, tanto da permanência do trabalho quanto de suas atribuições longe de ser uma exceção, são a regra do jogo. Sobre o assunto, Epstein (2008) traz uma situação quase anedótica: Sobre um redator, Bruce Feirstein, que recebeu uma proposta de redação de um filme em que apresentaria a vida de homens que recuperam aviões como forma de vida. O filme se iniciou como um “filme de férias”, com muita ação por indicação do ator que já foi escolhido como parte do elenco e servia como um dos produtores. Feitas as revisões necessárias, Feirstein reapresentou o roteiro como uma grande aventura internacional, com o clímax da ação e do filme se passando na China. Os produtores presentes gostaram da história, mas o diretor pediu que alterasse o objeto de resgate, sendo, ao invés de um avião, um trailer.

Semanas depois, uma nova mudança: O vilão oriental teria que ser um mestre em alguma arte marcial. Depois de 4 meses, mais uma mudança pedida por um dos produtores: o filme teria que ser um *thriller* que se passaria na visão de um terrorista do Oriente Médio.

O próximo contato foi para que o redator “esquecesse” o trailer. Depois disso, o próprio Feirstein, que mandou o roteiro para o diretor, comunica-se com ele para saber o resultado. O diretor não leu, mas disse que o faria no fim de semana. Nesse ínterim, o diretor da produtora foi demitido e o ator que primeiro falou com Feirstein tornou-se também o responsável pela empresa. Seis meses depois o

diretor foi demitido, e um ano depois disso o próprio Feirstein foi liquidado enquanto ele descobria que o projeto foi passado para outro redator (EPSTEIN, 2008).

Como o autor fala, essa não é uma exceção, mas só mais uma história sobre um roteiro. O que nos faz questionar: Se o roteiro pode passar por tantas mãos e ser sempre tão rejeitado, de quem é a história que realmente está sendo contada ali?

O produtor tem total liberdade de mudar o roteiro como desejar, incluindo mudanças de gênero, etnia e na história dos personagens. E quando o produtor se associa com diretores ou atores em ascensão, essa liberdade ainda é maior. Existem vários casos em que os atores ou diretores de uma obra, geralmente depois de terem conquistado certa visibilidade dentro do mercado cinematográfico, trabalham também como produtores na mesma obra. Isto, de certa forma, interpola e alonga o desenvolvimento do roteiro. As histórias pretendidas têm que se alinhar e entrar em consonância.

Antes da árdua formulação de um roteiro que condiga com os interesses dos produtores, é preciso uma discussão de quem irá fazer parte do elenco e quem irá dirigir cada área. Muitas vezes, como já foi dito, essa discussão fica pairando sobre personagens secundários, pois os atores principais e diretores participam da produção. Essa situação ocorre, mais comumente, quando se trata de uma sequência ou um *remake*¹⁵ de um filme. Normalmente pautados no sucesso do(s) filme(s) anterior(es), os atores ou diretores retornam às novas películas também como produtores. Finalizado todos esses processos de desenvolvimento, o projeto de filme recebe, ou não, o sinal verde, e pode, ou não, começar a ser pré-produzido.

Na pré-produção, o filme começa a tomar forma. Locações começam a ser construídas e os atores começam seus treinamentos. É normal que se algum ator ou atriz que não tiver certa habilidade para o papel, como dançar; lutar ou certo tom de voz, seja treinado pelo tempo da pré-produção. Esses treinamentos vão desde aulas de canto a cursos em oratória em inglês, como a atriz israelense Gal Gadot precisou fazer para seu papel em *Mulher Maravilha* (2017).

O tempo de pré-produção pode variar muito, mas acontece normalmente de 3 a 9 meses. Nesse tempo, além da construção dos cenários e treinamento dos

¹⁵ Trata-se de um processo em que um filme é refeito por se acreditar que, por mudança de uma tecnologia de filmagem ou por uma mudança geográfica, do país de origem para os Estados Unidos, por exemplo, é rentável a regravação.

atores e atrizes, existe também a contratação de toda a equipe de filmagem, a criação do *storyboard*, os arranjos jurídicos necessários com os distribuidores, a definição dos países em que serão filmadas as cenas externas com o elenco.

A equipe de filmagem é formada por: Diretor, que orchestra todo o funcionamento da gravação. Diretor de fotografia, que coordena a iluminação e montagem de cenas. Figurino, que tem a função de ambientalizar os personagens na época e história em que os filmes foram pensados. Maquiagem, que se responsabiliza por transformar os atores e atrizes tanto em belos como possíveis extraterrestres. Efeitos especiais, que, através da técnica, cria tudo o que não está ali. E as áreas jurídicos/administrativas, que nunca ganham nenhuma estatueta.

Todos eles são chefiados por um produtor de linha, ou gerente de produção, que garante que não falem os recursos necessários para a confecção do filme. Esse produtor também se certifica que todos trabalhem em cooperação, pois é muito comum que a equipe não se dê bem entre eles.

Quando montada a equipe, o filme começa a ser construído concretamente, principalmente pela direção de arte, e pela história, nos ramos mais alinhados com a direção. É revisitado o roteiro e são redistribuídas as cenas, de forma que a filmagem seja mais eficiente. Muitas vezes, é criado um *storyboard* para os diretores poderem discutir melhor os planos de cena, falas, modificações, posicionamentos dos atores e atrizes, dentre outras questões.

É interessante ver, principalmente para este trabalho, certa ligação inerente entre história em quadrinhos e filmes. O *storyboard* guarda, em muitos aspectos, uma similaridade com as *graphic novels*, o que será ponto de discussão posterior.

A fase de pré-produção é estratégica na filmagem de uma película. Cada dia de filmagem custa muito aos estúdios para ser feito, então tudo que possa facilitar essa fase será privilegiado. Hoje, é quase comparável, por exemplo, o trabalho do produtor que se foca nas locações com o trabalho de um diplomata, dado a quantidade de legislações que ele deve se deter quando uma produção sai dos Estados Unidos. São licitações para utilização de vias públicas, acordos com os países para o retorno de alguns lucros com o filme, reforma de alguns espaços que serão utilizados nas cenas, pedidos de interceptação do trânsito, e vários acordos de confidencialidade para que as informações e cenas gravadas não vazem.

Com todos as fases de pré-produção prontas, locações preparadas e roteiro revisado, começam-se a gravar as cenas.

As filmagens são tanto uma corrida contra o relógio quanto um exercício de forças constantes. Dependendo de seu valor dentro do projeto - se você é um diretor renomado, produtor do estúdio ou ator célebre -, sua opinião sobre a história contada valerá menos ou mais na mudança das gravações. Como já fora dito, são vários profissionais, que não necessariamente apreciam a companhia um dos outros, trabalhando em jornadas que, normalmente, chegam a 12 horas por dia (EPSTEIN, 2008)

A repetição é a tônica do processo: As repetições propostas pelo diretor tentando encontrar a cena adequada para o produto, a maquiagem feita com exatidão para dar a ilusão de continuidade e o tempo na tela, os ensaios de atores; atrizes e dublês para as cenas de ação. Mesmo assim, a vida dos atores e da equipe técnica não se fecha na produção, pois continuam, em seu pouco tempo livre, aprendendo¹⁶, tratando de suas vidas pessoais, fazendo pequenos trabalhos para a divulgação do filme. Tudo, é claro, sem que comprometa o tempo de filmagem.

Concomitante às filmagens, são desenvolvidas as cenas que precisam, total ou parcialmente, de tratamento digital. O *CGI* é um recurso cinematográfico muito comum atualmente. Filmes inteiros podem ser feitos apenas por computação gráfica; atores agora aprendem a contracenar com elementos de cena e personagens que serão posteriormente adicionados. Não que seja uma prática novíssima, pois Disney fazia animações e filmes mesclando atores de carne e osso com os de tinta e papel, com a vantagem de que os atores de papel e *pixels*¹⁷ não se cansam nem têm direitos trabalhistas. Todas as cenas gravadas, aquilo que se tornará o filme é encaminhado para a edição.

Epstein (2008) faz questão de trazer uma citação de Roy Scheider dizendo que são feitos, na realidade, três filmes diferentes: O roteiro, o filmado e o editado. O trabalho de coleção e edição das cenas começa antes mesmo que o filme termine de ser gravado. É um trabalho, muitas vezes, de montagem de uma colcha de retalhos, em que várias locações podem aparecer em uma única cena.

¹⁶ Crianças e adolescentes devem, em produções maiores que 9 meses, contar com um professor contratado pela produção como forma de não atrapalhar seus estudos.

17 Unidades de cor nas telas dos aparatos modernos de comunicação e mídia: computadores, celulares, gps...

Tempo e espaço são maleáveis na mão do editor: uma ligação telefônica que foi gravada no começo das gravações pode ser atendida apenas no fim das gravações e sem que se perceba nenhum ruído entre elas. Dois atores podem estar separados por um oceano e, mesmo assim, serem representados em uma única locação e em uma única cena.

Este é um momento em que a produção e os donos dos estúdios se aproximam mais. É importante ter a certeza de que está sendo feita uma história vendável e dentro dos padrões delimitados dentro do estúdio. É sempre um fator de risco para os envolvidos no desenvolvimento e gravação com a cúpula *mogul*. E, mesmo com todos os cuidados para que o estúdio não se indisponha com nenhum dos preciosos diretores ou atores, a palavra final é da produção, assim como a história final o é.

4 VIS VERSÕES: A MÁSCARA DE (R)EVOLUÇÃO¹⁸ DO CAPITAL EM V DE VINGANÇA

Percorremos um caminho intrincado até chegarmos neste momento. Vimos, em primeiro lugar, de onde parte a crítica que tecemos e as questões que nos fazem caras. Esse posicionamento se faz necessário frente, hoje, a gama de possibilidades de um posicionamento crítico e uma maior precisão dos conceitos. Então, nos aprofundamos na técnica do cinema, entendendo que, mais do que é possível de ser visto nas telas, é na produção que achamos indícios de uma intencionalidade da indústria que a aplica e cria.

Tal como Benjamin (2013) se deteve em uma análise pormenorizada da fotografia e do cinema em suas técnicas, podemos ir a fundo no mundo da produção cinematográfica e como essa, em Hollywood, administra-se para se reproduzir, indefinidamente, em suas películas. Como é possível, sem se utilizar de uma força militar diretamente, invadir um país aliado e alistar uma população a um ideal pela via do entretenimento.

Preparamos, então, o solo e a irrigação para a nossa própria colheita. Com os insumos dos trabalhos anteriores, e no reverso da forma colonialista brasileira de agricultura, vamos nos focar em uma particularidade de uma obra da indústria cinematográfica estadunidense: A máscara de Guy Fawkes da obra “V de Vingança” (MOORE, LLOYD, 1981). Nessa redução, pretendemos aumentar a fertilidade de nossa análise, pois, na materialidade da máscara, temos referências sobre a obra e sua época.

Primeiro: De onde vem a máscara? Qual história que a projeta? Temos, então, nesse assunto, dois lados da máscara que temos de analisar: a sua face, aquela que apresenta sobre a forma de estática *visage* ao público; e segunda, e foco de nossa pesquisa, o lado de “dentro” da máscara. O lado que entra em contato com a face, qualquer face, que se adapta sem questionar e que, em sua vacuidade de reflexões, rende-se aos desígnios do capital.

Iniciaremos nossa análise pela face mais visa. Em nosso trabalho, centraremos-nos em uma história significativa, como já foi dito, de V de Vingança, de Alan Moore e David Lloyd. Nessa *graphic novel* temos a saga de codinome V como

18 O termo evolução, aqui, se refere a uma proximidade ao significado de desenvolvimento, sem que tenha uma perspectiva de um estado menos proveitoso para um mais igualitário. Evolução se daria,

aqui, fora de uma discussão moralista, em estado de uma complexificação do estado do capital, de um estado menos complexo a um mais complexo e totalizante.

resultado da manipulação de uma sociedade totalitária que, após um acidente nuclear, abre o campo de concentração de Larkhill, onde mantém pesquisas em busca de uma forma superior de arma biológica. A história se passa em uma Londres distópica¹⁹, que foi tomada por um governo total centralizado no cargo criado para um homem: o Alto-Chanceler Sandler.

Essa história, que inicialmente saiu como uma revista semanal, foi descontinuada em 1983 e retomada como um volume colorido em 1988 (Moore, Lloyd). Representante de uma fase mais sombria e materialista que o gênero passava na época, a revista em quadrinhos foi bem recebida e se tornou uma referência de possibilidade de discussões mais políticas e densas no meio.

O roteirista Alan Moore sempre foi conhecido por sua extravagância e envolvimento político e místico. Declara-se sempre como mago e anarquista, e suas produções refletem seus posicionamentos de forma contundente. Como exemplo temos a *graphic novel* "Promethea", de 1999, em que o escritor nos conduz, através da personagem principal, em um estudo aplicado sobre a *Cabala* judaica²⁰ através de um viés hermetista²¹.

V de Vingança não foi diferente: o autor imbui no personagem Codinome V toda sua visão sobre anarquia e crítica da sociedade. Mesmo cheio de uma intenção revolucionária, sua história anterior ao início da tomada do Chanceler Sandler é inteiramente desconhecida. É como se o personagem fosse totalmente criado a partir da ação totalitária do Estado e reconhecido como seu produto direto.

Essa é uma característica interessante do personagem quando levamos em questão o que o autor Giorgio Agamben (2008) fala sobre ser testemunha na produção do *homo sacer* durante a Segunda Guerra Mundial. O jurista italiano inicia a discussão sobre o papel da testemunha do papel de um terceiro, mas da formação de um que se liga ao processo que viveu e observou de forma íntima, mas num caráter de fuga. de sobrevivência em função do testemunho. Sobre tal caráter, ele divide, inicialmente, em duas experiências possíveis, as quais são ligadas às duas

¹⁹ Distopia ou histórias distópicas são um tipo de cenário, normalmente no futuro próximo ou distante, em que as cidades se encontram em estados arrasados política e socialmente. Exemplos desses cenários são *Mad Max* e *Metrópolis* no cinema e *Admirável Mundo Novo* na literatura.

²⁰ Sistema de estudos místicos judaicos que, principalmente na década de 1980, foi popularizado para o grande público.

²¹ Linha da magia tradicional que acredita que todos as linhas místicas ocidentais descendem de um mestre único chamado Hermes Trismegisto, ou Hermes três vezes grande, que havia vivido no Egito

antigo e que seria, no Egito, conhecido como o deus Thot e na mitologia grega se referencia ao Deus Hermes.

raízes latinas da palavra testemunho, *testis*, que seria o que se coloca como terceiro, e *superstes*, aquele que viveu toda a experiência e testemunha sobre isso.

Além disso, o autor vai mais a fundo em sua definição e distingue a testemunha como aquele que viveu o tanto que se manteve em umbral, dentro e fora da experiência, como aquele que possibilita aquilo que é impossível: dar voz aos mortos. Estes, sim, são as verdadeiras testemunhas de suas experiências. Viveram elas até seu fim derradeiro e poderiam, se falassem, atestar a naturalização daquilo que não pode ser naturalizado. Sua condição, morte (quando não mudez), é resultado de seu testemunho, que deve ser trazido e traduzido ao mundo, porque não se acha mais significado. “Assim, a impossibilidade de testemunhar, a ‘lacuna’ que constitui a língua humana, desaba sobre si mesma para dar lugar a uma outra impossibilidade de testemunhar - a daquilo que não tem língua” (AGAMBEN, 2008, p. 48).

V aparece na história como uma “testemunha-vingadora”, que não deixa que o que aconteceu seja esquecido, mas também vingando os que morreram nos campos de concentração de uma Londres distópica. Como único sobrevivente do campo de concentração, sua fidelidade é para aqueles que não podem dar mais seus testemunhos, ou seja, por todos os outros que morreram onde ele vicejou. Mesmo se falarmos sobre a origem de seus “poderes”, ou do início de sua história, a única que é por ele lembrada, tudo aponta para o campo. Sua existência é criada para o testemunho dos que morreram.

Nesse sentido, seu testemunho tem dois alvos claros: tanto o alto escalão do poderio político de Londres quanto o povo que, em meio a restrições e comodidades, esquece-se de discutir aquilo que foi vivido por tantos intimamente, com a perda de parentes e pessoas próximas, e também de todos como país: a saída de um Estado democrático para um totalitário. O peso da ação do governo se comporta como um “não-dito”, como aquilo que é “indizível”, como Agamben aponta sobre Auschwitz:

Dizer que Auschwitz é “indizível” ou “incompreensível” equivale a *euphemein*, adorá-lo em silêncio, como se faz com um deus; significa, portanto, independente das intenções que alguém tenha, contribuir para sua glória. (AGAMBEN, 2008, p. 42).

O povo londrino é apresentado como espremido entre caçados e caçadores, como em uma zona cinza em que o terror é, paulatinamente,

naturalizado artificialmente. É o povo que, efetivamente, caça e chora pelos caçados. São eles que agem a partir dos desmandos do partido e que sofrem mais diretamente suas consequências. Eles que se acostumam ou enlouquecem com as ordens que lhe são dadas, tais como o comando especial no campo de Auschwitz, relatado por Agamben.

Em posição análoga, o *Sonderkommando* era o grupo de deportados que era responsável por administrar a morte pela câmara de gás e conduzir o resto dos muçulmanos²² para a morte. Eles eram responsáveis também pela inspeção dos corpos, em todos os orifícios, a procura de posses de valor (AGAMBEN, 2008, p. 34). Ao que tudo indica, eles eram uma parte do corpo de prisioneiros e eram usados contra os outros prisioneiros. Uma situação que ilustra bem o posicionamento do comando especial foi um jogo de futebol promovido entre os guardas alemães e os prisioneiros. Em um dado dia, um jogo de futebol aconteceu entre detentos e guardas de Auschwitz. Longe de ser uma válvula de escape promovida pelos nazistas, os testemunhos apontam para uma visão de uma naturalização do terror, como se a violência imposta aumentasse frente ao cinismo do jogo. Não foi uma pausa, mas uma pilhéria maior sobre aqueles que viviam sob terror do povo alemão, como se fosse possível ter algo normal no inferno em que viviam.

O povo londrino, em V de Vingança, vive como se vivesse nesse jogo em seu cotidiano. Busca certa estabilidade num estado em que nada é ou pode ser estável. Cegando-se sobre o que é feito com ele e, principalmente, sua própria potência de resistência, o jogo de poder é mantido até que a presença de Codinome V desestabilize novamente essa situação. O povo, dividido entre os que não trabalham diretamente para o governo e os “homens-dedo”, que trabalham para a “polícia” corrupta da Londres de Codinome V, reluta sobre a realidade apresentada e “necessita” que uma testemunha do que foi feito pelo governo os lembre sobre qual base a impossível normalidade se desenha.

Codinome V se apresenta como essa “testemunha-vingadora”, pretensão catalisador de uma consciência. Dentre os tantos poderes que ele apresenta, o maior seria promover uma reflexão em nível nacional do que o partido apresenta

22 Como eram chamados os judeus que não tinham mais nem vontade nem condições de estarem vivos, mas ainda o faziam. Eles eram denominados dessa forma porque a movimentação que ainda conseguiam fazer assemelhava-se a reza dos muçulmanos em direção à Meca.

como projeto político. Sua ação continuada pode ser comparada com o instante da explosão de um ataque suicida de “homens-bomba”, que doam suas vidas a fim de seus objetivos ideológicos, quer dizer, um ataque direto aos países opressores de sua nação. Mas a recompensa divina de Codinome V seria em Terra: uma sociedade nova e mais justa.

Para tanto, é preciso irmos mais a fundo na análise da *graphic novel* e sedimentar de onde surge essa “testemunha-vingadora” que tem o Codinome V.

4.1 Codinome V e sua história sem história: uma testemunha-vingadora e as Dunas de Sal

A *graphic novel* se desenvolve em um ambiente distópico, futurístico e tecnológico, mas, cronologicamente, estamos no ano 1997. Essa ambientação reflete a esperança de uma projeção do que o mundo seria na época em que o autor a escreveu.

Na década de 1980, temos um aumento no acesso à tecnologia, deixando de ser uma exclusividade de grandes empresas para ser uma possibilidade acessível para uma camada maior da população, que tinha um mínimo recurso para arcar com esse privilégio. Novas tecnologias, como a energia atômica, eram signos tanto de desenvolvimento da razão como ameaças à vida humana por sua periculosidade.

Essa possibilidade de acesso muda a relação que os indivíduos têm com o futuro e com a sociedade: a técnica materializada nos computadores pessoais é como um farol iluministas de razão, aparentemente pura, entrando nas casas e resolvendo os problemas das pessoas. Esse horizonte aparece em V de vingança de forma contundente.

O controle desenvolvido pelo partido, todo ele, é permeado por esse tipo de relação com a tecnologia. Como a história em quadrinho dá um salto temporal a um futuro próximo, o autor projeta que a tecnologia se insere na vida das pessoas de forma a observá-las em todos os momentos. Mas, ao contrário do que aponta Han (2014), que indica uma certa solicitude do sujeito em se mostrar todo o tempo, a sociedade de Londres em V de Vingança é de vigilância coercitiva. Mesmo sabida, é intrusiva e aleatória, e todos podem estar sendo ouvidos ou vistos pelo Estado a qualquer minuto, em qualquer meio. Assemelhando-se mais ao conceito do Grande Irmão desenvolvido por Orwell (2009).

Destino, que é o computador do Alto-Chanceler e centro nervoso de sua administração, é também convergência de sua espionagem sobre o país. Por ela, sempre identificada como uma mulher e como amante infiel do Alto-Chanceler, Sandler tem acesso a todas as linhas telefônicas, câmeras e mensagens do país sem que ele precise reportar e sem ser percebido por ninguém. Temos em Destino uma farsa administrativa que se pretendia a dar as respostas para a nação balizada nesse acesso amplo que era garantido. Como forma supostamente asséptica de interpretação da sociedade, o supercomputador materializa a função da ciência e da produção científica no Estado fascista.

Enamorada com o homem no poder, Destino mostra que, como dizem Horkheimer e Adorno (1985 *at al.*), a publicidade de uma ciência asséptica serve apenas àqueles que comandam a sociedade e como manutenção do status corrente. Portanto, não se trata de uma superioridade de valores, mas de uma intrínseca relação com o poder.

Essa situação fica clara quando vemos que, na história apresentada, é publicizado que Destino tem uma voz e que esta voz fala todos os dias com Londres através do rádio. Todos os dias, à noite, trazendo as notícias. Essa voz, na realidade, é a voz de Prothero, um dos generais em época de guerra que foi de primeira importância para o partido na retomada do poder, mas tratada para parecer mais metalizada. Vemos que, como em uma sociedade totalitária real, publicidade e administração pública andam de mãos dadas.

Poderíamos, tal como Marcuse (2004) em *Technology, war and fascism*, apontar o uso deturpado da tecnologia pelo fascismo, que promove esse tipo de administração, e que o *aparatus* em si não tem uma intencionalidade. Mas, como vemos na própria HQ, isso não corresponde à realidade. Preferimos concordar com o próprio Marcuse (2015) quando assume a intencionalidade de toda tecnologia como forma de administração social pelo controle e pelo prazer.

Vemos essas duas faces na história o tempo todo perpassadas pela história, tanto nas paredes que repetem, incessantemente, que a vigilância “é para sua proteção” quanto nos programas de televisão que vendem as imagens de mulheres hipersexualizadas, enaltecimento o sentimento nacionalista em detrimento dos “vilões” estrangeiros e da comédia pastelão como formas de vias de prazer que “(...) assim ajustado, gera submissão” (MARCUSE, 2015, p. 100). Nessa sociedade

com traços unidimensionais, a culpa não tem local que não seja o marginal, e é das margens que ela surge mascarada como Fawkes.

Como já foi dito, Codinome V se apresenta como uma testemunha do que aconteceu no campo de concentração de Larkhill de uma forma tão contundente que sua própria história anterior ao campo é perdida, ou não citada. Ele se torna, dentro do campo, apenas o residente do quarto 5, V em algarismos romanos, o que acaba por dar nome ao personagem. A experiência de Larkhill torna-se fundante para o sujeito Codinome V, assim como delimita o lapso das recordações da vida antes de estar no campo de concentração. Essa falta se mostra como uma função social importante.

Sua história, ou a inexistência dela, é a maior marca e o maior preço de seu posicionamento. Mesmo que não explícito na história, é possível ver que essa vacuidade é que consolida o personagem, tanto no papel de testemunha - em que não é de sua vida que ele fala, mas da vida de Valerie, como veremos mais à frente - como na posição que ele assume, isto é, como vingador.

É oportuno fazermos uma parada e refletirmos sobre a ideia genérica de um herói sem história, ou com uma história que se faz em moldes gerais no sistema de capital, especialmente no mundo cinematográfico e das *graphic novels*. Joseph Campbell (1995) apresenta que os mitos gregos adotam certas estruturas narrativas em que o herói passa por certas fases, que refletiriam fases da experiência humana, como uma forma de aproximar o Olimpo e suas histórias dos mortais e, em nossa interpretação, manter certa administração social. As coisas acontecem porque são a vontade dos Deuses.

A Indústria Cultural, em especial a cinematográfica estadunidense, reproduz essa administração e essa técnica com objetivos semelhantes. Como os contos gregos são perpassados pelo modo de vida de seus párias, os filmes transportam os valores estadunidenses para fora do país, o que acaba por parecer uma deturpação daquilo que já nos alertava Benjamin (2013), isto é: que uma das potencialidades do cinema estava em ser como uma extensão da rua. Sobre o consumo em massa dos filmes, o autor fala:

O consumo de uma quantidade avassaladora de acontecimentos grotescos no cinema é uma drástica evidência dos perigos que ameaçam a humanidade nas repressões que a civilização traz consigo. Os filmes pastelão americanos e os filmes da Disney causam uma explosão terapêutica do inconsciente. O seu antepassado foi o *clown*. Ele foi o primeiro a se sentir em casa nos novos campos de ação [*Spielräume*]

abertos pelo filme: o seu improvisado primeiro morador. Nesse contexto tem Chaplin o seu lugar enquanto figura histórica. (Benjamin, 2013, p.85)

Carlito apontaria, então, como uma protoforma de herói no início da história do cinema. Alguém que é possível uma transferência tamanha que seus feitos na tela remetem ao nosso próprio inconsciente, possibilitando essa “terapêutica” dos filmes e apontando os atravessamentos do capital sobre a sociedade. Ironicamente, os heróis de hoje, de forma análoga aos gregos, ainda usam capas e máscaras.

Voltando para nosso semideus em foco, o Codinome V, deposto de sua história, é agraciado com grandes poderes: força sobre-humana, inteligência fora do comum e uma resistência corporal elevada. Mas talvez o maior de seus poderes seja a capacidade de promover uma consciência sobre o que o Estado faz. Para tanto, ele se utiliza do vazio de sua história anterior como artifício de controle. Codinome V não pode “ser alguém”, mas apenas uma vacuidade em que todos podem se projetar.

Mesmo seu rosto foi retirado: na noite em que fugiu, provocou um imenso incêndio que, não só destruiu o campo de concentração, como também queimou sua pele de forma irreversível. Destituído de um rosto, ele assume o de um revolucionário inglês que tentou explodir o parlamento: Guy Fawkes.

Antes que adentramos um pouco na história de Fawkes e como ela é espelhada na imagem de Codinome V, vamos nos ater um pouco mais à figura da máscara, discussão importante em que nos basearemos para incursões futuros. Agamben (2014a) traz em seus escritos sobre uma personalidade sem pessoa o fato de que, na Roma Antiga, as famílias eram identificadas por uma máscara de um ancestral comum e importante. Essa face definia a importância social dentro da sociedade romana. No mesmo texto, ele discorre como, aos poucos, esse reconhecimento se foi se despregando da ideia de ascendência e tradição, até um estado biologizante que muito pouco diz, de fato, sobre a pessoa e sua história, e serve como identificação rápida, singular e sem sentido.

Persona significa originalmente “máscara” e é através da máscara que o indivíduo adquire um papel e uma identidade social. (...) Daí fazer da *persona* a “personalidade” que define o lugar do indivíduo nos dramas e nos ritos da vida social, o passo é breve e *persona* acabou por significar a capacidade jurídica e a dignidade oílicta do homem livre (Agamben, 2014a, p.77).

E continua:

Não mais os “outros”, os meus semelhantes, os meus amigos ou inimigos, que garantem o reconhecimento, nem mesmo a minha capacidade ética de coincidir com a máscara social que também assume: o que define minha identidade e minha reconhecibilidade são agora os arabescos insensatos que o meu polegar manchado de tinta deixou sobre uma folha de papel numa delegacia de polícia. Ou seja, algo sobre o qual não sei absolutamente nada e com o qual e a partir do qual não posso, em nenhum caso, identificar-me ou distanciar-me: a vida nua, um dado puramente biológico.

Em *V de Vingança*, Codinome V desempenha uma metáfora dessa tensão entre o novo e o velho no pensamento agambeniano ao escolher sua máscara de Guy Fawkes. A própria máscara desempenha certo papel de alinhamento “familiar” político: o ato anarquista de Guy estaria, assim, em uma “ascendência ideológica” de Codinome V. Mesmo sem uma família afetiva, a “família ideológica” é representada pela máscara.

Pelo lado do Estado, temos na ação de Destino e do partido uma força que reduz os sujeitos a meras imagens biológicas: uma voz, uma imagem, uma informação. Tudo isso se transforma em dados coletados por Destino, e é usado como forma de administração social e controle. Temos, então, forças que se polarizam, inclusive em sua forma de representação.

Mas tal polarização é apenas em nível imagético e de justificativa ideológica. Em outras palavras, imagético no sentido propagandista, pois os dois diferem em estratégias de aproximação da sociedade que é alvo de suas ações; e de justificativa ideológica, pois os dois tratam a sociedade como mero coadjuvante secundário, ou, muitas vezes, terciário, do processo. Tanto o partido quanto Codinome V agem como se o povo londrino tivesse ali como observadores passivos, que apenas respondem aos estímulos e às tensões geradas pelos dois. Nesse sentido, no esquema montado de vilão e herói lutando sobre as cabeças do povo, ambos agem de forma fascista.

Agora sim, podemos retornar ao rosto que Codinome V trouxe ao conhecimento do mundo: a face sorridente de Guy Fawkes.

Sobre o senhor inglês que nos sorri com deboche em quase todas as movimentações sociais desde o lançamento do filme *V de Vingança*, Krüger (2014) nos fala:

Também conhecido como Guido Fawkes, Guy foi um soldado inglês católico que teve participação na “Conspiração da pólvora” (Gunpowder Plot), em que se pretendia assassinar o rei protestante Jaime I, da Inglaterra, e todos os membros do parlamento durante uma sessão em 1605, objetivando o

início de um levante católico. Guy Fawkes era o responsável por guardar os barris de pólvora que seriam utilizados para explodir o parlamento inglês durante a sessão. Todavia, a conspiração foi desarmada e, após o seu interrogatório e tortura, Guy Fawkes foi executado na forca, acusado por traição e tentativa de assassinato. Outros participantes da conspiração acabaram tendo o mesmo destino. Sua captura é celebrada até os dias atuais, no dia 5 de novembro, na "Noite das Fogueiras" (Bornfire Night) (KRÜGER, 2014, p. 91).

Seria, portanto, um personagem na história inglesa análogo ao que Tiradentes seria para o Brasil. Um soldado, alguém do povo, que se envolveu em uma trama revolucionária e, estando preparado para tanto, acabou por morrer por esse movimento.

Esse ideário é transportado para a *graphic novel* e para o personagem Codinome V sem fazer diretamente uma citação ou explicação da personalidade histórica. É algo tão arraigado na história londrina que apenas citações indiretas sobre Fawkes são feitas. Assim, apenas o filme faz uma correspondência direta entre o homem e o personagem, como veremos mais à frente na análise do filme.

O sentimento revolucionário de Codinome V se identifica totalmente com Guy Fawkes, mesmo que ele, ao contrário de Fawkes, tenha arquitetado toda sua revolução. A principal diferença entre Codinome V e Fawkes é que o segundo era alguém "dispensável" para a revolução, alguém que estava disposto o bastante a acender o pavio e morrer com a explosão que se seguia.

Codinome V não é dispensável para sua revolução, o que não quer dizer que ele sairá vivo dela. Ele é a própria revolução; é a chama e o fogo que arde Old Bailey e o Parlamento. A se excetuar Evey Hammond, ele não teve auxílio em sua investida contra o sistema. Se o Superman é o exército (estadunidense) de um homem só, Codinome V é a revolução de um homem só.

Mas, mesmo que seja a cara da revolução, não é Guy Fawkes que motiva a luta de Codinome V. Sua identificação com Fawkes se cerca de certa superficialidade, pois, em profundidade, a história que Codinome V quer lembrar pertence a outra pessoa: Valerie.

Ela foi uma atriz homossexual que, muito cedo, em um colégio católico para meninas, descobriu sua sexualidade. É por ela que conhecemos toda a história da tomada de poder pelo partido e o que foi feito com as populações que estavam à beira da sociedade, isto é, os homossexuais, os negros, os pensadores de esquerda, que foram considerados *personae non gratae* e, pouco a pouco, sentenciados a povoar os campos de concentração.

Sabemos também de sua vida pessoal, seu relacionamento e seus trabalhos. Conhecemos seu maior trabalho: As Dunas de Sal, um filme com pouca tiragem, mas no qual ela conhecera sua parceira que, fatalmente, a entregou sobre alvo de tortura e se suicidou logo depois da delação. Nos dias depois da filmagem da película, elas, em sua residência, cultivavam rosas Scarlet Carson, uma espécie de flor muito grande e vistosa.

Codnome V teve acesso a sua história por um papel higiênico deixado em sua cela por um buraco na parede que fazia divisa com a cela de Valerie. No tempo em que Codnome V teve acesso à história, ela já estava morta e a história era como a pequena última parte que sobrava dela, era a demonstração de sua integridade frente às investidas do sistema, aquilo que resistiu a sua morte e transformou Codnome V em sua testemunha.

4.2 A testemunha da testemunha: Evey Hammond e o simulacro de Estado

Na história em quadrinhos, Evey é uma trabalhadora braçal, de 16 anos, órfã, pois seus pais, ativistas políticos, foram mortos, assim como seu irmão, que foi contaminado por um vírus, que passa dificuldades financeiras. Sob influência de suas colegas de trabalho, decide se prostituir para melhorar de vida. Em sua primeira noite, em seu primeiro flerte com um homem, ela se depara com um homem-dedo: um tipo de policial a paisana do governo e é salva por Codnome V antes que ela fosse estuprada. A partir daí, suas histórias, dela e de Codnome V, entrelaçam-se de maneira definitiva.

Não que suas histórias fossem desatreladas antes, pois suas apresentações, a de Codnome V e Evey, são simultâneas, variando a vestimenta de um e outro. Em um quadro, Evey pega seu vestido. No seguinte, quem veste sua capa é Codnome V. Eles caminham para um ponto em comum: o quase estupro, a mostra última da violência do Estado sobre seu povo. E Codnome V a salva e a acolhe.

Evey ainda será alvo de várias outras violências durante o desenrolar da história. Poderíamos até dizer que ela aparece sob esse signo da violência. Ela, de certa forma, representa a pessoa comum, aquela mediana que sofre os desígnios do Estado e a primeira que Codnome V encontra. Evey é o adão do Gênesis de Codnome V.

Após o salvamento, Codinome V leva Evey ao seu paraíso particular: a Galeria das Sombras. Lá, ele mostra sua “coleção particular”, que se compõe basicamente de peças de arte de todos os tipos roubadas das comitivas do Alto-Chanceler. Ela experimenta obras das quais, em sua jovem vida, não havia no sentido de arte. É através dela que conhecemos a censura da arte que o partido vem ativamente exercendo.

Por essa perspectiva podemos ver, primeiramente, a capacidade de censura de uma sociedade totalitarista sobre a arte. Não apenas na Londres distópica de Codinome V que a arte é censurada por uma sociedade totalitária, pois a maioria das sociedades totalitárias da realidade quiseram apoiar a censura, principalmente da arte, como forma de controle social. Desde queimar livros considerados perigosos a fechar exposições sobre gênero em grandes metrópoles, tudo que é considerado diferente daquilo que é desejável é sentenciado a destruição por ações fascistas.

É errôneo, porém, achar que o simples acesso indiscriminado à arte “resolveria o problema” do fascismo. Como já apontou Benjamin (2013) em sua obra sobre arte, em tempos desse eterno retorno que o capital promove, o acesso sem um senso crítico reduz das obras sua aura, seu componente de unicidade e peso que promove uma mudança real. Evey nos mostra isso de forma contundente: seu espanto sobre as obras de arte e as possibilidades a que Codinome V a conduz depois disso só puderam ser possíveis frente a consciência da censura e do potencial de mudança da arte. Nesse sentido, podemos dizer que Codinome V foi se portando como professor de Evey e esse posicionamento continua por muito tempo.

Com o tempo, Codinome V vai desenvolvendo seu plano de cerceamento sem o total conhecimento de Evey. A sua primeira ação incisiva sobre o partido, o sequestro de Lewis Prothero, que fazia a voz de Londres no rádio como a voz do computador Destino, foi uma ação direta contra o partido por dois motivos: por atacar sem ressalvas um alto membro do partido, abalando as estruturas de poder que ele achava estar garantida e por desacreditar o partido como um todo, pois, sendo Prothero a voz de um computador, ela não poderia vacilar, frente a sua composição decisiva lógica. O uso de Destino como parâmetro da sociedade era exatamente sua distância de uma humanidade falha e insegura, pois, mostrar o menor vacilo em alguma discussão ou mesmo no tom de voz, era mostrar que a humanidade persistia naquele aparato, tal como aconteceu. O substituto de

Prothero, um simulacro de sua própria voz, faz uma pausa mais longa e hesita em iniciar as notícias, normal para um ser humano em sua primeira aparição pública, mas completamente inaceitável para uma voz gerada por computador.

É imprescindível uma parada para uma análise mais profunda sobre o uso do rádio como forma de propaganda do partido, principalmente por esse uso sintetizar a crítica desenvolvida por Horkheimer e Adorno (1985): a primeira e mais direta seria o uso do rádio como um instrumento menos democrático do que o telefone, por exemplo. Enquanto no segundo temos outro sujeito do “outro lado da linha” pronto para uma réplica, uma análise crítica, ou apenas como um ouvinte assíduo que tem a possibilidade de marcar apenas sua presença, no primeiro temos uma propagação simples de um falante para variados ouvintes. A “mesma mensagem” é passada em massa, sem interferência nem poder de crítica, apenas como uma onda em um lago tranquilo.

Outra leitura que podemos fazer é a do momento da “falha” do locutor quando assume a voz de Londres. Nesse momento de hesitação, ele não apenas demonstra sua insegurança, mas também uma série de questões-chave: primeiro, que quem está por trás do aparato é um ser humano. Não falamos aqui apenas do microfone, mas inclusive de Destino, pois seu uso é tão isento quanto o ser humano que o controla. Por fim, não é sobre o computador que estamos falando, mas sobre, por e para pessoas. Esse momento dota o povo londrino de dúvida exatamente por destituir seu local de objeto por um de sujeito. Enquanto Prothero dizia assumir a voz de um computador, sua palavra era total e as pessoas que o ouviam apenas eram o objeto dessa palavra. Quando o novo locutor dá o espaço do silêncio desajeitado, ele acaba cedendo o espaço para a dúvida e para o início da formação de indivíduos.

Podemos ainda analisar que o momento da falha do locutor, na verdade, representaria toda a falha do sentido do projeto iluminista para a sociedade. Quando o locutor falha e mostra o homem para além da máquina, ele mostra também que o discurso do método científico, que se elevaria sobre as imprecisões humanas e que teve Destino como materialização nesse universo, longe de ser um assepsia de um mundo de ilusões era, na verdade, mais uma delas. No momento da falha, todo o processo capitalista pôde ser sentido como direcionamento. O controle pôde ser questionado e aquilo que era naturalizado nessa sociedade, em partes de segundo,

foi posto em xeque. Provocar um pigarro foi, talvez, a maior obra crítica de Codinome V.

Enquanto Codinome V jogava um martelo no maquinário pesado do partido, Evey limpava sua galeria. Pouco a pouco, o paraíso foi se tornando uma prisão. Em um modo subjetivo e real para Evey, pois tanto ela se sentia presa, por não poder sair da galeria, quanto por ela abrigar Prothero como prisioneiro de Codinome V. Essa sensação é crescente em Evey, que primeiramente se importa em saber a história faltante de Codinome V e contar a sua, e depois vai aos poucos entendendo a magnitude do plano de seu anfitrião: as mortes envolvidas e a mudança estrutural na sociedade que ele propõe. Tudo é gigantesco e, até então, ela é apenas uma pessoa comum.

Essas percepções culminam no momento em que Evey aceita um acordo com Codinome V a fim de ajudá-lo. A cena em si faz muita referência à cena do contrato de Fausto²³ com o demônio Mefistófeles. Essa paródia é desejada pois, como vemos mais à frente, o alvo do assassinato é o Bispo Lilliman, que era peça central do campo de concentração quando estava ativo.

Os paralelos com o demônio, principalmente depois desse fato, vão se tornando comuns por toda a *HQ*. Várias referências a músicas, como *Sympathy For The Devil*, e textos sagrados são usados como forma de deixar esse posicionamento muito claro.

Se pensarmos que *Satan*, que vem do hebraico e que quer dizer o inimigo, levanta-se contra um Deus total e imperioso que decide sobre o destino de suas criações, poderíamos admitir que essa metáfora faria muito sentido. Ele, tal qual Lúcifer, caiu e se queimou para levar para a humanidade a real propriedade da dúvida, da escolha.

Mas, se pensarmos quanto a estrutura do sistema que ele ataca, poderíamos dizer que Codinome V apenas reproduz sua estrutura. Assumindo a posição de inimigo, ele reitera que aquela situação é a única possível, que ele, mesmo enquanto “crítico”, é apenas parte e produto dessa sociedade. E acaba por reproduzir o modo operante dela, como veremos adiante.

²³Obra literária de Goethe de 1806.

4.2.1 Como os artistas mentem para dizer a verdade

Já foi discutido como, no universo de possibilidades dos personagens, está instaurado um Estado totalitário na Londres de Evey e Codinome V. Podemos definir esse tipo de Estado a partir do que Agamben (2004) traz sobre o totalitarismo moderno:

O totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político (AGAMBEN, 2004, p.13).

Esse estado só pode ser mantido por uma justificativa muito forte, apresentado como força que forma a necessidade de um controle tão aguerrido. Na visão do autor, mesmo aqueles considerados democráticos fazem uso desse tipo de administração sob a justificativa de estarem sempre em perigo, sempre com uma sombra que paira de fora e sobrevoa as cabeças das pessoas. O medo vem de fora. Como nos diz o autor:

Diante do incessante avanço do que foi definido como “uma guerra civil mundial”, o estado de exceção tende cada vez mais se apresentar como paradigma de governo dominante na política contemporânea. Esse deslocamento de uma medida provisória e excepcional para uma técnica de governo ameaça transformar radicalmente - e, de fato, já transformou de modo muito perceptível - a estrutura e o sentido da distinção tradicional entre os diversos tipos de constituição. O estado de exceção apresenta-se, nessa perspectiva, como um patamar de indeterminação entre democracia e absolutismo (AGAMBEN, 2004, p. 13).

Como podemos ver, para o autor, um certo nível de violência é necessário emular em uma sociedade em exceção, o que não se compõe como uma figura fora da realidade para nossa discussão. É aceitável dizer que a grande maioria dos Estados totalitários se utilizam de violência, inclusive contra a própria população, como forma de manter seu poderio.

O estranho foi a configuração escolhida por Codinome V para “ensinar” a Evey como os limites do Estado são flexíveis. Sabemos que ele assume um posicionamento didático há algum tempo: A HQ usa Evey como uma personagem que pouco sabe e que apresenta aos leitores suas bases tanto nas artes como na política, por isso mantém com ela uma posição mais de docente.

Talvez por isso, depois do episódio com o bispo Lilliman, quando Evey retorna para a Galeria das Sombras e mostra, enquanto os dois dançam uma música *jukebox*, interesse em saber se ele é seu pai que havia morrido, Codinome V a conduz, vendada, para fora da galeria e da sua história temporariamente.

Expulsa do paraíso, Evey se refugia em uma casa de um homem muito respeitoso que pouco pergunta sobre seu passado. Seu nome é Gordon e ele é muito bem relacionado com os membros do partido, age como um tipo de traficante de influências que vai em uma boate todos os dias para trabalhar. Pouco é falado diretamente sobre ele. Apenas suas relações com pessoas importantes, como Creed, chefe da mão e responsável pela espionagem e treinamento dos homens-dedo, e Finch, chefe da polícia e investigador-chefe do caso de Codinome V e, mesmo sem saber, Evey Hammond.

Um fato interessante é que conhecemos Gordon por Finch, e não por Evey. Ele vai à casa do amigo procurar alguma orientação, já que, no dia anterior, ele teria esmurrado Creed por insinuar um relacionamento com a legista Delia Surridge, da qual falaremos mais tarde, assim como dele.

Observamos esse relacionamento entre Gordon e Evey se desenvolver em um romance apenas para que esse romance seja tomado por Creed e seus homens-dedo. Eles matam Gordon e não percebem a presença de Evey em sua casa, por isso a deixam viver. Ela, armada com uma velha pistola de Gordon, arquiteta uma vingança e espera por Creed na boate em que sempre vinha com seu amante. Ela sabe que Creed irá para lá aquela noite. Antes de ter sua vendeta, Evey fora sequestrada e levada por um homem-dedo.

Ela é levada para um campo de concentração e posta em uma cela. Seus cabelos são raspados, seu corpo é violentado por muito, muito tempo, e é sempre sendo acusada de apoiar Codinome V em seus planos revolucionários, da morte do Bispo Lilliman e da tentativa de assassinato de Creed.

Ela resiste ferozmente a todos os tipos de violência. Encontra uma história escrita em um papel higiênico sobre uma atriz lésbica e sua experiência no campo de concentração, de como ela resistiu até o último momento. E era por ela que deveria lutar, por Valerie. Antes da execução, é dada uma última chance: entregar de uma vez por todas Codinome V em troca da liberdade. Ela prefere a morte a trair Codinome V. O carcereiro então diz que ela está completamente livre.

O guarda mostra a porta e se retira. Aos poucos, Evey vence o corredor e vai descobrindo como tudo foi uma montagem muito bem articulada: o outro guarda era um boneco com fardamento militar, o interrogador era também um boneco com um aparelho de gravação. Tudo não passava de um show de marionetes bizarro e que tinha como plateia uma mulher que sofria com tudo isso: Evey. A ela foram mostrados os horrores pelos quais passou Codinome V, mas orquestrado pelo próprio. Nesse teatro de marionetes, o mestre nas cordas apresenta a única história que ele pode apresentar de si: a história do campo de concentração que o formou, identificando-se agora não mais com o oprimido, mas com o opressor, a fim de tornar Evey aquilo que ele é. Codinome V arma um palco de desventuras para que o produto final seja uma reprodução dele mesmo, tal qual o sistema da Indústria Cultural.

Quando Evey percebe que está na Galeria das Sombras, percebe que Codinome V a espera, agora com seus trajes habituais e seu sorriso cínico de Fawkes, e resolve, por fim, a farsa. A revolta é inevitável: aquele que a açoitava era também o que era defendido por ela. Ela chora e se apavora, retorna a uma época na infância que ela tinha asma e cai ao chão em parada respiratória. Codinome V a socorre, vela por ela como uma ama de leite olhando para uma criança recém-nascida e fala como foi difícil também para ele fazer aquelas coisas e se identificar com os seus agressores.

Essa fala traz um cinismo sádico tal qual Zizek (2011) aponta. O autor fala de como a publicidade das tropas israelenses era feita de forma a “humanizar” as retiradas de famílias palestinas de suas casas. Enquanto os soldados tiravam as famílias de suas casas em que, muitas vezes, se encontravam por gerações, eles eram retratados como cuidadosos e amorosos, seja auxiliando os moradores mais velhos, seja mostrando as fotos de seus próprios filhos. Tudo servia como forma de abrandar, mas não para as famílias retiradas, para o público que assistia o filme, a violência tamanha que era feita naquele momento. A mensagem se cercava na ideia de que os militares eram humanos e estavam apenas cumprindo seu dever ao queimarem casas e destruírem vidas.

Do mesmo modo, Codinome V estava somente ensinando a Evey sobre a podridão do mundo quando inflige nela os mesmos maus-tratos que lhe foram infligidos. Nessa “pedagogia da brutalidade”, Codinome V absorve do Estado aquilo que o “produziu” e “produz”, sendo Evey sua imagem e semelhança. Essa atitude

nos leva a uma questão: E se Evey delatasse Codinome V para seus captores? Até onde iria o dever de Codinome V nessa farsa? Ele libertaria Evey como prometido ou, tal qual o Estado, mataria Evey com medo de novas traições? Ela procuraria Codinome V para se unir ao Estado que fora interpretado por seu redentor? Perguntas válidas que nunca terão uma resposta.

A história aponta que Codinome V tem êxito em sua empreitada. Um sucesso tão contundente que, não só Evey se junta a sua causa, agora de uma vez por todas, mas, no final da história de Codinome V, ela assume o manto e a máscara em seu lugar. Sob a ideia de que uma nova fase da história precisaria de um Codinome V novo, ela assume a responsabilidade de conduzir o povo a essa nova era, ou seria apenas uma repetição ilusória do sistema de capital? O mais do mesmo?

4.3 Sobre o mais do mesmo no sistema de capital: a cooptação e o filme V de Vingança

V de vingança sofreu uma mudança de mídia em 2005²⁴, foi para o mundo dos filmes. Nessa tradução intersemiótica, como já vimos no capítulo anterior sobre produção cinematográfica, a obra perde alguns aspectos de sua história para se adaptar à nova mídia. Também, como vimos anteriormente, essas mudanças são vistas como aparentemente aleatórias, ou como forma de ajustamento a uma nova tela: saindo do aporte literário e, nesse caso específico, da história em quadrinhos, para um quadro maior e contínuo, isto é, a grande tela do cinema.

Esse ajustamento vai para além de uma simplória mudança de mídia: podemos ver como o deslocamento midiático adapta não só a história, mas também sua função na sociedade. O que comumente se refere como uma simples mudança de mídia, uma tradução intersemiótica por assim dizer, guarda em sua técnica uma mudança muito mais estrutural do capital como vemos hoje: a capacidade de mutação e adaptação de histórias para uma melhor administração social.

Como já vimos, o projeto que Benjamin (2014) descreve para o cinema se efetiva, ao menos em parte. A tela do cinema se torna mesmo uma extensão da rua, mas não como o autor imaginava, pois, ao invés de uma via de reflexão e produção

24 Segundo <http://www.imdb.com/title/tt0434409/>.

cultural que encoraja a crítica, o cinema se torna uma forma cooptada da história humana, um simulacro fantasioso onde os sonhos são moldados.

Sendo apreendidos no seu ápice de cinismo, os filmes que, aparentemente, representam “apenas um entretenimento”, influenciam fortemente a construção social. Temos desde pequenas influências que podemos ver de forma mais corriqueira em pequenos ditos popularizados, como os jargões dos filmes de comédia, até a forma como olhar nossa experiência no mundo é perpassado por uma mídia que se diz do entretenimento. As telas se tornaram uma extensão da realidade social, mas, ao contrário desta, estão totalmente controladas pela produção e inserem nos sujeitos uma formação, ou uma semiformação, que se reflete em sua vida psíquica inclusive.

Lacan (1993), quando delimita os seus discursos, insere, como uma forma de torção forçada do discurso do mestre, o discurso do capitalista como uma aberração capaz de gerar vazios. Lacan, de certa forma, se aproxima nessa discussão com o conceito de reificação de Marx, amplamente desenvolvida por Lukács. Com essa capacidade errante do capital de produzir faltas, as coisas acabam por se tornar “sujeitáveis”, comparáveis a sujeitos, como mostra Rosa (2010) em seus escritos sobre Lacan e seu discurso do capitalista:

No Discurso do Capitalista, os gadgets, as quinquilharias, os objetos mais-degozar (a) vêm no lugar da produção e, com um frágil anteparo da lógica significante ($S1 \text{ @ } S2$), deixam o sujeito à mercê dos objetos ($\neg a$). Se antes falávamos em um objeto oral, passível de deglutição, de assimilação, de consumo, essas novas apresentações do objeto podem deixar o sujeito atordoado. É o caso de uma mulher de origem rural que, tendo ganhado um telefone celular, diz à sua filha de pouco mais de dois anos que ela acabara de ganhar uma irmãzinha. Ato seguinte: ela para de fumar, de outro modo como alimentar o celular com cartões telefônicos! O que se percebe é que, atordoada, ela resolvera adotar aquele pequeno aparelho: o celular! (ROSA, p. 168, 2010)

A partir dessa convergência, podemos inferir certas relações dos filmes com os sujeitos levando em questão uma “sujeitização” dos filmes queridos, que hoje são preenchidos de afetos criados pelas técnicas discutidas em capítulo anterior, e certa coisificação dos consumidores, que são objetificados pelas mesmas técnicas que geram os sentimentos de fidelidade e antecipação em seus corpos. Os filmes são esperados como pessoas queridas que trazem histórias maravilhosas por consumidores animais que conseguem, apenas, excitar-se com a aproximação das películas.

Como alteridade administrada, os filmes atuam como um outro que interfere e, algumas vezes, guia os sujeitos em suas relações. Conflitos e amores começam a ser balizados pelas telas, assim como as “revoluções” podem existir sem que o sistema que o abrigue sofra. Nesse caso, *V de Vingança* tem posição privilegiada.

4.3.1 A mudança de mídia e seu caráter atualizante: *V de Vingança* para o *mainstream*

Como vimos anteriormente, o sistema de mídias – e, em específico, o do cinema - interfere diretamente na vida das pessoas. Podemos dizer que isso é um tanto quanto claro, pois uma grande quantidade de escritores deliberou sobre essa influência, mas pouco ainda foi falado sobre os diferentes modos de como múltiplas mídias influenciam diferentemente a sociedade.

Para tanto, precisamos fazer certa divisão, certa delimitação de mercados. Mesmo a lógica do capital sendo a mesma para todos os que se organizam sob o seu signo, não podemos mais dizer que, diante da imensa possibilidade de mercados que hoje é possível, essa lógica incide igualmente em todos os campos. A capacidade de renovação do capital, sua maior propriedade de sobrevivência, representa também sua maior fragilidade. Quando se adapta aos desejos de uma sociedade tecnológica e diversificada como a nossa, o mercado acaba por “desistir” de um quinhão de poder. Em outras palavras, através de uma certa libertação, ainda direcionada pelo próprio capital e visando sua própria sobrevivência, o mercado passa a reconhecer certas nuances que antes deixava apenas à margem.

Poderíamos citar rapidamente que, na época do pós-Segunda Guerra, tínhamos um ideal de homem, mulher e criança alimentado pela mídia. Não existia uma alternativa para essa delimitação, pelo menos não na cultura conhecida como “de massa”. Somente após o movimento *hippie*, o movimento negro e o movimento feminista que passamos a reconhecer uma alternativa, não oficial por assim dizer, de um ideal de homem e mulher.

Só tivemos certo realinhamento das demandas sociais com o mercado nas décadas seguintes, principalmente nas de 1970 e 1980. Com os movimentos *hippie* e negro crescendo exponencialmente nos Estados Unidos, o mercado aprende como transformar esses em fonte de lucro. Utilizando-se, principalmente, da

televisão e dos filmes, o entretenimento coopta os movimentos sociais e os transformam em administração social. A mulher negra quando se via na televisão assistindo ao *Soul Train*²⁵, em que podia ouvir bandas de *soul* e *hip hop* e preparar uma dança para que saísse na fila do programa, era um pouco mais relapsa ao identificar na realidade as opressões que sofria.

Não que essa visibilidade seja de todo ruim. Muitas tensões foram criadas e mantidas por essas representações midiáticas sem, entretanto, mudar fundamentalmente a estrutura que as criou. Arendt (2011) aponta a possibilidade de uma libertação de aspectos opressores sem a possibilidade de revolucionar o sistema em que se está inserido. Uma adaptação que leva a sobrevivência do sistema em momentos de tensões políticas acirradas. Essas práticas podem ser vistas, por exemplo, no caso dos déspotas esclarecidos que, na iminência de uma revolução burguesa, cedem a alguns artifícios democráticos a fim de se manter no poder.

Talvez seja um truísmo dizer que a libertação e a liberdade não se equivalem; que a libertação pode ser a condição da liberdade, mas de forma alguma conduz automaticamente a ela; que a noção de liberdade implícita na libertação só pode ser negativa e que, portanto, mesmo a intenção de libertar não é igual ao desejo de liberdade. (Arendt 2011, p.57)

A Indústria Cultural utiliza-se de uma propriedade similar quando selecionam nas demandas sociais suas novas programações. Fazendo referência direta ao que Adorno e Horkheimer (1985) apontam como não mais uma formação simples de ídolos, mas uma seleção daqueles que mais representam a manutenção do sistema de capital através da própria Indústria Cultural, com essa movimentação ela se abre àquilo que poderia lhe questionar e, provavelmente, botar em xeque sua existência sem que ela possa, no entanto, ser abalada. Selecionando dentre aqueles que a questionam os menos “danosos” e lhes dando a conhecida escolha apontada por Adorno e Horkheimer (1985), isto é, “produza pra nós e seja ouvido ou morra de fome”, ela mina duas frentes de uma forma só: desestabiliza um movimento contrário e ainda sai fortalecida e renovada para o Mercado.

Mas a estrutura da Indústria Cultural, como já dissemos, se monta através de uma aparente solidez, pois é permeada com contradições internas e as formas de

²⁵ Programa apresentado, produzido e idealizado por Don Cornelius e que tinha grande representatividade na cultura negra estadunidense nos anos 70 apresentava estilos de vida e musicais característicos do movimento negro da época como o Soul e as danças. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/SoulTrain>. Acesso em: 20 ago. 2017.

representatividade pela mídia não são bem aceitas por todos. Havia resistências, até que foi encontrado um mercado de margem que não abrigava tantas diferenças, sendo constituída, principalmente em seu início, por homens brancos deixados à margem: os nerds.

Esse grupo de desajeitados, em sua maioria homens, brancos e héteros, representava não somente uma classe em borda da sociedade estadunidense, como também uma saída mais lucrativa ao capital: Um mercado pronto à margem do que era conhecido pela maioria das pessoas e cheio de histórias interessantes, visuais e prontas para uma comunicação com mídias, tanto televisivas quanto cinematográficas. Tendo ganhado força desde a década de 1980 e com uma série de produções cinematográficas a respeito, esse grupo representava uma saída interessante na representação de um grupo de margem, pois associava um certo tom de discriminação da juventude que desenvolvia tecnologia, estudava nas melhores escolas, contra os músculos dos jogadores a técnica se sobrepunha em uma metáfora para a luta ideológica da administração social e os movimentos de resistência em que os últimos só tem para resistir seus próprios músculos e agilidade enquanto os primeiros detêm todas as técnicas de opressão, mas uma fragilidade que não se deixa expor.

Essa certa facilidade midiática do grupo descende, principalmente de suas *graphic novels* ou revistas em quadrinhos aqui, no Brasil. Por ser um entretenimento visto como simplório, acaba por alcançar apenas alguns nichos de mercado específicos, passando ao largo da estreita seleção dos filmes produzidos nos anos 70, por exemplo. Esse tipo de mercado deixado de lado, ou mercado de borda, é dotado de certas libertações e pode carregar consigo certas críticas que, em outros, não poderia ser possível.

Outra característica desse grupo é uma intensa retroalimentação de informações e produtos. Enquanto outros públicos apenas respondiam às produções, o público nerd cria produtos com a produção. Uma situação em que isso pode ser visto diretamente foi no caso do universo expandido de *Star Wars*. Como mostra Taylor (2015), o público de *Star Wars* foi decisivo em sua sobrevivência, mas não pelas razões usuais. O público, diante da quantidade de personagens e histórias incompletas do filme, acabou por criar várias histórias que, pouco a pouco, foram cooptadas pelo diretor/produtor George Lucas. Essa característica acaba por permear toda a produção nesse meio. O que Walt Disney fez para os moguls do

cinema de animação, Lucas fez para o mundo nerd, mas com o agravante de trazer para a produção o público que produzia conteúdo de seu filme. Esse tipo de *merchandising* produzido pelo público foi um passo fundante para a Indústria Cultural do cinema hollywoodiano como conhecemos hoje.

Dando um passo largo, chegando aos anos de 2005, temos o lançamento do filme que vamos nos focar no momento: V de Vingança.

4.3.1.1 A vinda de V para o cinema: a cooptação

Um grande “V” em chamas tomava as telas dos cinemas brasileiros em 7 de abril de 2005, e com ele trazia a história de V de Vingança, uma vendeta de *vox populi* que iria revolucionar o meio - pelo menos assim era vendido o filme.

A produção do filme contava com as irmãs que, na época, ainda eram conhecidos como irmãos, Wachowski, que vinham de um sucesso fulminante com a trilogia Matrix, como autores e responsáveis pela adaptação da HQ para o filme, e com a direção do James McTeigue, que havia também trabalhado com as irmãs na saga de Neo. O estilo tendencioso à esquerda, pelo menos na forma estadunidense de esquerda das irmãs era conhecido e, no momento, bem quisto dentro do ambiente cinematográfico. Muito abalado ainda com os atentados de 11 de setembro de 2001, Hollywood enfrentava talvez umas das maiores crises de criativas de sua história, Diante de um mundo alarmado com o abalo em solo norte-americano e, principalmente, sua repercussão midiática, muitos dos projetos mais ambiciosos eram vetados e eram preferidos histórias mais “seguras”, que tanto já haviam sido sucesso em outros mercados como que não se relacionassem com o mundo árabe de uma forma positiva.

Matrix, lançado em 1999, foi o último sucesso mais autoral e que tinha como cabeça as irmãs Wachowski e, por isso, seu próximo projeto, V de Vingança, se torna tão esperado. Logo após uma pequena introdução da figura de Guy Fawkes, que discutiremos mais tarde, o tom islamofóbico se apresenta através da televisão que une os dois personagens que são figurados nas cenas: V de Vingança e Evey. Essa ligação pela televisão demonstra também certo posicionamento que difere, em substância, da forma de administração como o Estado totalitário lida com o povo no filme e sua diferença quanto a *graphic novel*.

Enquanto temos o computador Destino como fonte de autoridade na história em quadrinho e o comandante Prothero que, sob grandes segredos, “doa”

sua voz ao computador, a própria imagem de Prothero desempenha essa credibilidade. Essa mudança apontaria algo que Turkle (2005) aponta como certa correspondência entre o desenvolvimento dos computadores com a análise que fazemos do funcionamento do próprio cérebro enquanto capacidade de processamento.

Podemos fazer um paralelo também para a confiabilidade de um sistema com outro. Na história em quadrinhos, temos a computador Destino como fonte de confiabilidade e que é representante de um tipo de dominação ideológica própria da época em que ela se insere. Como sua mudança para a imagem de Prothero, em sua versão cinematográfica, demarca uma mudança essencial na relação da mídia com o público.

Enquanto que, na primeira, temos uma configuração que depositava certa fiabilidade na estrutura maquinal e isolada da voz de um computador para que as pessoas concordassem com ela, mesmo sendo ela falsa, pois era, na verdade, de Prothero, a voz, como maior metáfora da mídia que a *graphic novel* poderia ter, tem na película a imagem do comandante era o lastro que emaranhava o público nas artimanhas do Estado.

A mudança de tecnologia não é feita a esmo como aparenta ser na mudança da *graphic novel* para o filme. Essa mudança dota um tipo de orientação para a sociedade londrina de V que, basicamente, é um reflexo distópico da Londres da nossa realidade. Uma análise possível seria uma mudança da confiabilidade que era, na época da escrita de V de vingança, a história em quadrinho, nos computadores e no movimento tecnicista que eles representavam enquanto que, na época da gravação do filme, as técnicas de administração social estavam mais bem alinhadas à televisão e à imagem da figura pública de Prothero e de V.

Não se faz estranho, pensando por esse viés, que a primeira ação de V, depois da destruição do Old Bailey, seja invadir e render a BTN, a rede nacional britânica de televisão. Na versão do filme, V se utiliza da televisão como uma forma de se apresentar ao mundo, como uma tentativa de incitação de iluminação. Assim, V acaba por decidir usar as mesmas armas que o Estado usa em seu favor.

Contra o terror do Estado, V usa conscientização. Um movimento com ares iluministas, mesmo que ele aponte que os verdadeiros mantenedores desse Estado sejam o povo, ele apela para a razão de uma forma cega e falsamente

empática. É como o ideário iluminista: A verdade dita é impossível de ser ignorada. Será que o povo de Londres não já sabia disso?

A verdade não dita no discurso de V é que ele não fala sobre liberdade, mas sobre uma representabilidade indireta e um certo tipo de democracia. Quando V aponta que o povo deixou a ditadura acontecer, ele não o faz segundo uma retomada do poder do povo, mas de uma forma passiva, como se a “culpa” recaísse em quem o povo deixa, ou não, estar no poder.

Mesmo o aparecimento de V na televisão acontece de forma autocrática: ninguém conhecia o V, votou no V nem mesmo sabia sobre seu projeto revolucionário. Ele não veio do seio do povo, mas em contraponto ao regime de Sutler e se utiliza do terror da destruição do Old Bailey e da televisão como forma de propagar sua “verdade”, ou seja, utiliza das mesmas artimanhas que seu antagonista. Se na história em quadrinho Codinome V se apresenta como o antagonista declarado anarquista, temos um herói democrata autoritário no filme.

Esse projeto revolucionário de V se contrapõe ao que Marcuse (2015) diz não apresentar em o Homem Unidimensional: O protagonista do filme, de certa forma, faz um tipo de empoderamento pessoal com sua fala, aumentando o poder de mudança em cada um dos seres que o ouve, semelhante ao que o sistema de capital apresenta através da publicidade. Vocês têm todo o poder de escolha se escolherem aquilo que apresento. Para Marcuse, a saída seria diferente: Não a partir de um maior poder individual, mas de uma diminuição gradativa desse poder.

No contato com uma sociedade em que se pode tudo o tempo todo, excetuando-se o não consumo, é de certa forma revolucionário tolher seu próprio poder. Refletir o que eu posso fazer em sociedade, o que posso aceitar e encarar o fato de que, em uma sociedade com base no capital, o que chega de forma confortável tem uma função específica de manter e administrar a sociedade, e a diminuição de “poder pessoal” pode se tornar uma base crítica importante.

Podemos ver, em menos de meia hora de filme, que a tônica do personagem, assim como a da história, muda completamente da história em quadrinhos. Na figura do personagem central podemos, inclusive, fazer uma cisão entre Codinome V da *graphic novel* e o V do filme, que se configuram como dois personagens bem diferentes: o primeiro, um proto-anarquista que se identifica com a alcunha de demônio, colocando-se contra um sistema totalitário; e o segundo, que se identifica com a ideia de um herói, ou anti-herói, se sacrifica pela volta da

democracia. Porém, temos nos dois casos como uma forma de ligação o total desprezo ao que a sociedade pensa, e certo tipo de “isolamento interpretativo autoritário” como forma de apresentar ao mundo o que o personagem pensa como o certo.

4.3.1.2 *A galeria das sombras ou um simulacro do tempo pós-revolução*

Após a invasão de V na sede da rede nacional britânica de televisão, a BTN, ele é encurralado pela polícia e recebe a ajuda de Evey que, ao dar assistência ao fugitivo, acaba desacordada. V decide acolher Evey e trazê-la para seu esconderijo. Lá ele mostra para sua convidada a quantidade de obras que ele teria retirado das mãos do Alto-chanceler. Maravilhada, ela pergunta ao seu captor se ele não se preocupa em ser achado com todas essas obras, ele diz que, se fosse achado, a arte seria o menor de seus problemas.

Nessa passagem podemos ver pelo menos dois lados do personagem V e seu reduto: o primeiro é como o da história em quadrinhos, sua total dedicação à arte como forma de questionamento da sociedade. Um posicionamento válido e corroborado com muitos, mas, ao contrário o que apresenta Benjamin (2013), V mantém a arte para si e cria sua galeria aurática nas sombras de um sistema total.

Outro lado seria o fato de que V apresenta a Evey um mundo longe do Estado totalitário como uma forma “mitológica” de realidade. Como Agamben (2014) apresenta em seu livro sobre infância e história, o mundo das crianças, do jogo, do sagrado foi separado do mundo mundano, das regras e dos ritos, como uma forma de incisão que é, constantemente, colocada em xeque.

Nesse mundo do jogo, o tempo e o sofrimento dão tréguas e podem ser fruídos sem os limites do mundo diacrônico. Desde a manteiga que leva Evey aos tempos de infância, como as próprias artes que eram dadas como perdidas, na Galeria das Sombras o tempo parece correr de forma lenta, irregular, como o exemplo dado por Agamben: a Terra do Nunca. Nela, os garotos não cresceriam, pois nunca deixariam de brincar. A Terra do nunca é o espaço da brincadeira, da moratória social perpétua.

Assim como nessa terra das maravilhas, a Galeria das Sombras se apresenta como um tipo de moratória para Evey, um tempo de brincar. Nessa

brincadeira, V acaba por apresentar um mundo que é uma fantasia do passado, um simulacro de um tempo aparentemente despreocupado e saudosista. Ao apresentar essa efígie, V aponta para um futuro desejado, mas não menos idealizado. Nessa brincadeira de casa, em que os dois dividem o futuro desejado por V, tudo é apresentado e vivenciado por Evey como um ideal a ser perseguido.

Vamos abrir parênteses aqui e falar de como V usa a mídia como uma forma tanto de administração da Evey e do público como também enquanto forma de conscientização. V se utiliza de várias formas de mídias dentro e fora da galeria como um caminho através do qual poderia alcançar as pessoas. Ele inicia com a música que toca na destruição do Old Bailey e, logo após, sua transmissão em massa na televisão. Mesmo com Evey em sua Galeria das Sombras não foi diferente: usou das peças de arte, mas também das músicas de jukebox antiga e dos filmes mais antigos, como formas de ligação tanto entre V e Evey como entre um passado mais livre. É como se V preparasse, constantemente, formas de ascender alguns veículos midiáticos suprimindo sua função na sociedade. A televisão não é ruim, somente temos que passar filmes melhores; o som na rua não é opressor se utilizado na revolução; as obras de arte cativas são o que inspiram a movimentação. Tudo acaba por participar do espetáculo que V corporifica. A sua máscara sem história é parte fundante dessa relação, pois representa o ultimato da imagem sem sujeito que o Estado deve temer. A aparência do espetáculo risonho se desfaz frente àquilo que tem capacidade de furar qualquer fantasia: a morte e o desejo.

4.3.1.3 Do romance ao drama: A fuga de Evey e a pretensa implosão da mídia total

Dentro do que aparenta ser um belo café da manhã entre V e Evey, em que o personagem revolucionário mostra mais do que queria, começa a nascer na moça um tipo de entendimento sobre a situação que só vai ser efetivado posteriormente. É como se V, mostrando suas mãos queimadas, mostrasse também “suas garras”, suas pretensões de ação. Ele fala de como pretende mudar Londres usando símbolos para isso. A destruição do Old Bailey, do Parlamento ou de qualquer outra construção seria um símbolo, e se bastante pessoas acreditassem nesse símbolo de destruição, uma nova forma de pensar seria feita.

Podemos ver nessa conversa um lado imediatista e midiático de V, pois ele performa, na falta de palavra melhor, uma desconstrução imagética, e pretende, junto a essa desconstrução, tocar o povo que se torna plateia para seus atos. Já falamos muito sobre todas as facetas midiáticas de V: de como ele utiliza os mesmos meios que seus opressores para se aproximar das pessoas, de como ele é quem decide autoritariamente o que mudar, o que ser destruído e como, ou quais, demandas apresentar. Mas nesse posicionamento apresentado junto à torrada com ovos da manhã vemos um viés mercadológico claro saindo de sua boca: o produto da revolução (que o personagem defende) deve ser banhado de signos passíveis de serem assimilados.

Essa “publicidade revolucionária” atua, como aponta Haug (1996), como a pele da mercadoria de V, como sua máscara indica seu valor e referência. O que o personagem está falando a Evey não é nada menos que sua estratégia de vendas, seu descolamento da ideologia da “revolução” com o produto que ele apresenta. Como falaremos à frente, ele acaba por indicar que o futuro de suas ações está orientado não somente por um desejo de revolução, mas também a partir de uma lógica da mercadoria que esvazia o sujeito revolucionário e que acaba por se doar a favor da sua própria empreitada. V vai se tornando, cada vez mais, seu próprio produto.

Algum tempo após a conversa, não se pode precisar quanto, pois ainda estamos submetidos, como Evey, a esse “tempo da brincadeira” que a Galeria das Sombras proporciona, a garota sente falta de seu cartão de identificação da BTN e pergunta a V, depois de uma notícia na televisão sobre a morte de Prothero, se o sumiço tem a ver com o que apareceu na televisão. V dá a chance de ela ser “enganada”, mas acaba admitindo o assassinato. Essa parte é um dos primeiros desmontes da fantasia de Evey sobre a galeria, sobre V e sua revolução.

Não somente a morte de Prothero levanta dúvidas em Evey, mas, e principalmente, como se deu. Por ela ser, sem sua assistência, fruto de um artigo roubado, ela aparenta descontentamento (?), e é possível perceber que algo se quebrou. Ela pede uma oportunidade para ajudar V de forma direta, e não sendo uma mera fonte passiva como fora dessa vez. V não assente, mas não nega.

Ele acaba por se utilizar dessa vontade de Evey para envolvê-la na morte do bispo. Nessa tentativa, ela foge e o bispo é morto do modo muito parecido com o

que acontece na *graphic novel*. Após a fuga, Evey vai se refugiar na casa de Deitrich.

Em sua casa, Evey descobre uma ligação entre a imagem de Deitrich e de V: os dois têm uma “Galeria das Sombras”. Enquanto V ostenta artes do renascimento e dos anos de 1950, Deitrich tem uma coleção de artes sacras muçulmanas, povo visto como terrorista e de expressão proibida em Londres, e arte sadomasoquista gay. Quando Evey vê essa segunda Galeria das Sombras, Deitrich diz ser realmente homossexual e que seria morto se fosse descoberto. Essa segunda Galeria das Sombras já não guarda um sentido de tempo de brincadeira. Ela já se mostra como uma revelação a Evey.

Tal caráter revelatório, vindo do apresentador de televisão, iria se confirmar mais tarde, quando seu programa fosse ao ar. Neste programa, o *script* que foi aprovado pela censura foi ignorado e foi gravado outro em seu lugar. O novo *script* trazia informações secretas do Alto Chanceler, como pequenos hábitos alimentares não permitidos pelo Estado e, principalmente, a contradição da suposta morte de V com a sua “presença” no programa.

Em um clássico esquema de gato e rato, V aparece como um personagem de ações cartunescas que desafiam constantemente as ações de Sutler, com esquetes clássicas, como o charuto que explode ou o amarrar os cadarços. Tudo é muito jocoso e leve até o fim, quando então é revelada a imagem de V.

Nessa pilhéria televisiva, o ápice se desenvolve ao ponto do desmascaramento de V, que acaba por ser outro Alto Chanceler Sutler. Paremos um pouco para analisar essa metáfora: Como forma cômica, a aparição de V se situaria apenas como um tipo de reviravolta em que se espera todos menos o seu antagonista, mas, como reflexão crítica, podemos dizer de Deitrich toca em um ponto muito mais profundo.

A jocosidade do momento esconde uma verdade maior: V é, de fato, muito semelhante ao Alto Chanceler, como já vimos. Tal semelhança já foi discutida neste trabalho, mas pode ser lembrada por uma questão-chave: o meio de propagação e controle social que tanto V quanto Sutler utilizam são os mesmos nas duas obras: na *graphic novel*, tanto Sandler como Codinome V usam o computador Destino para o controle social. No filme, o meio escolhido é a televisão.

Deitrich não sai incólume dessa situação. Mesmo que sua audiência seja astronômica, segundo ele mesmo, ele acaba sendo caçado e aparentemente morto pelas mãos dos homens-dedo. Em uma operação que se assemelha a dos pais de Evey, o apresentador é levado e quase que a moça é levada junto. Mas ela consegue se manter quieta e sai pela janela do quarto, sendo apanhada por V disfarçado de homem-dedo.

4.3.1.4 Máscaras, fogos e gente morta: V e seu falso levante

O tempo cativo de Evey se assemelha muito ao da *graphic novel*, por isso não nos deteremos tanto nele. A farsa que diz a verdade de V tem intenções comuns ao Codinome V e, por isso, podemos ser um tanto mais rápidos quanto a essa questão. Só vale a lembrança da forma cínica que Codinome V adota como andragogia para Evey.

O ciclo se fecha, e tanto V como Codinome V se identificam com o Estado e agem como ele, isto é, delimitando uma proximidade que era, até então, especular, não concreta. O ideário revolucionário de V\Codinome V, nessa simulação, choca-se com a suposta necessidade de ensinar a Evey: para tanto, ele precisou tomar uma posição de um *mise-en-scène*, que esconde seu rosto com máscaras de um desejo latente de ser o Estado. O choro sem a máscara que o filme retrata nada mais é que a tomada de consciência da posição cínica que o captor se vê, mas não no momento da farsa, e sim em todos os outros momentos. Na possibilidade efetivada de simular o aparato do Estado, V\Codinome V diminui a diferença da forma ideológica de seus discursos e acaba por se ver na mesma posição do Estado.

Portanto, devido a já extensa discussão sobre essa cena, podemos passar para outra que se encontra apenas no filme: o levante social. No filme, temos uma diferença essencial da história em quadrinhos: primeiro, a entrega do Alto Chanceler por seu homem de confiança à V, com a promessa que esse se entregaria ao poder, o que não acontece de forma direta. Creedy, chefe dos homens-dedo, sequestra Sutler e monta uma execução para V assistir. Contudo, o golpe não é totalmente executado, porque V acaba por matar todos no metrô, inclusive Creedy, e se arrasta de volta para seu covil, onde Evey o espera e prepara seu funeral explosivo. Finch, o chefe da polícia, ainda tenta impedir, mas Evey aponta que era necessário, pois ele, V, era todos que já lutaram por um mundo melhor.

A chamada de V um ano antes é ouvida e muitas pessoas aparecem em frente ao Parlamento, mesmo com todas as fortificações no local. Mesmo as mortas são representadas como uma forma de mostrar que estavam presentes, foram o motor dessa revolução.

As forças militares esperam uma ordem de um morto e a ordem não vem. O Parlamento é destruído. As máscaras são retiradas. Todos podem ver os fogos. O filme acaba.

Um término dramático para uma persona dramática, mas é isso. O fim. Nenhuma indicação de mudança real, ou de uma transformação da sociedade de fato. As forças políticas ficam mais claras para uma Londres com um povo que, literalmente, serve de plateia para uma pretensa revolução que todo o tempo a colocou nesse mesmo local: de plateia.

No fim, o show de fogos demonstra a real função, tanto da revolução de V quanto do filme: entretenimento. V morre e com ele seus ideais. Ele acaba por se tornar a própria máscara: de um lado, a vacuidade daquele que a usa e, de outro, uma face risonha e cínica frente ao capital. No fim, o filme é um produto com um final feliz, daqueles que só o cinema poderia nos dar.

5 O QUE RESTA DEPOIS DOS FOGOS? CONSIDERAÇÕES FINAIS...

No trabalho apresentado viajamos muito histórica e temporalmente. Fomos da perseguição dos nazistas aos judeus na Alemanha, ocorrida na metade do século XX, à uma Londres distópica e futurística controlada por um governo totalitário. Fomos desde a Europa em guerra, duas vezes na verdade, até uma plantação de trigo que viria a ser um dos maiores, se não o maior em influência, sistema de entretenimento do mundo. Fomos longe e voamos alto.

Fomos a muitos lugares, mas nunca paramos para apreciar o mato verde do sertão quando chove ou a areia branca que o vento leva num domingo de manhã na Praia de Iracema. Não nos detivemos no sol que arde sobre nossas cabeças, que deixa o solo árido, mas que, em tudo que consegue se sobrepor a essa secura, floresce mais colorido, doce, majestoso. Falamos muito pouco sobre nosso chão, e quando falamos foi sob a ótica do colonizador. Colonizador não mais de terras, mas de sujeitos e ideias.

É impossível não deter algo do que foi discutido como algo que nos sirva de alguma forma: hoje, vivemos um momento de profunda divisão política, em que cada lado procura um próprio V para arquitetar sua vingança, sua vendeta. Esperamos que, com as discussões apresentadas, aquelas que não forem consumidas pelos vírus digitais possam qualificar, de certa forma, algumas questões do cotidiano que nos parece tão nebuloso; e que possamos ver que a vendeta é cega e que a máscara torna todos que a usam formas indefinidas de revolta sem conteúdo. Uma raiva totalizante semelhante e mais desorganizada que a apresentada pelo Estado. Por todos os Estados.

Pretendemos que, após o trabalho aqui apresentado, possamos olhar menos para revoluções e pólvora inglesas, e mais para profusão da vida na caatinga; menos para os campos de trigo, e mais para os centros de agricultura familiar; menos para as máscaras de plástico sorridentes, e mais para os trançados das mulheres e homens da renda, porque, no fim, somos isso: Mulheres e homens do sertão ou da praia, cantando histórias, porque cegaram nossos olhos. E o que nos resta é cantar.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Correspondência 1928-1948 Adorno-Benjamin**. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. *In*: ADORNO, Theodor W. *et al.* **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1996. p. 65-108.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014b.

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014a.

ANTUNES, Deborah Christina. **De Frankfurt à Califórnia**: há continuidade nas pesquisas empíricas da Escola de Frankfurt entre 1929 e 1950? *In*: SEMINÁRIO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA DA UFSCAR, 4., 2010, São Carlos. **Anais do Seminário de Pós-Graduação em Filosofia da UFSCar**. São Carlos, SP: PPG-Fil, 2010. p. 22-31.

ANTUNES, Deborah Christina. **Por um Conhecimento Sincero no Mundo Falso**: Teoria Crítica, Pesquisa Social Empírica e The Authoritarian Personality. Jundiaí: Paco editorial, 2014.

ARENDT, Hannah. **Sobre a revolução**. São Paulo: Editora Schwarcz LTDA, 2011.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1995.

EPSTEIN, Edward Jay. **O Grande Filme**: dinheiro e poder em Hollywood. São Paulo: Summus Editorial, 2008.

FREITAG, Barbara. **A Teoria Crítica**: ontem e hoje. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FREUD, Sigmund. **A Interpretação de Sonhos**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

- FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do Eu**. In: S. Freud. Obras completas. Tradução: P. C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 13-113.
- HAN, Byung-Chul. **A sociedade da transparência**. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.
- HAUG, Wolfgang Fritz. **Crítica da estética da mercadoria**. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.
- HORKHEIMER, Max. **A presente situação da filosofia social e as tarefas de um instituto de pesquisas sociais**. São Paulo: HUCITEC, 1999.
- JAY, Martin. **A imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisa Sociais, 1923-1950**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2008.
- KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- KRÜGER, Felipe Radünz. **A construção histórica na graphic novel V for Vendetta: aspectos políticos, sociais e culturais na Inglaterra (1982 - 1988)**. 2014. 147 f. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas-RS, 2014.
- LACAN, Jaques. **Televisão**. Rio de Janeiro, Zahar Editora, 1993.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Rio de Janeiro: Papyrus Editora, 2014.
- MARCUSE, Herbert. **O homem unidimensional: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada**. São Paulo: EDIPRO, 2015.
- MARCUSE, Herbert. **Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- MARCUSE, Herbert. **Technology, War and Fascism**. Londres: Taylor & Francis, 2004.
- ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ROSA, Márcia. Jacques Lacan e a clínica do consumo. **Psicol. Clin.**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 1, p. 157-171, 2010.
- TAYLOR, Chris. **Como Star Wars conquistou o universo: o passado, o presente e o futuro da franquia multibilionária**. São Paulo: Aleph, 2015.
- TURKLE, Sherry. **The second self: computer and the human spirity**. Cambridge/London: MIT Press, 2005.
- VIANA, Silvia. **Rituais de sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2012.
- ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae rerum: ensaios sobre cinema moderno**. São Paulo: Boitempo, 2011.