

As práticas informais pedagogizantes liberais e seus ecos na contemporaneidade: o cinema como produtor da afasia das nossas forças políticas de resistência

Informal pedagogical liberal practices and their echoes in contemporary society: cinema as the producer of the aphasia of our political forces of resistance

Fábio de Godoy del Picchia Zanoni*

Resumo

O objetivo geral do presente artigo consiste em tentar auscultar de que modo, em regimes liberais de governo, o cinema cumpre funções pedagógicas absolutamente fundamentais para o funcionamento da sociedade contemporânea, sobretudo por meio da criação e disseminação de ideais reguladores que, uma vez internalizados pelos espectadores, devem estruturar as relações que os sujeitos estabelecem consigo e com os outros.

Palavras-chave: Educação. Cinema. Liberalismo. Reflexividade. Foucault.

Abstract

The overall goal of this article is to try to auscultate to what extent, in the liberal regimes of government, the films fulfill pedagogical functions absolutely essential to the functioning of contemporary society, especially through the creation and dissemination of regulative ideals that, once internalized by spectators, should structure the relationships that individuals establish with themselves and others.

Keywords: Education. Cinema. Liberalism. Reflexivity. Foucault.

Introdução

Quando do desembarque do primeiro cinematógrafo brasileiro, nos idos de 1985, as práticas cinematográficas apenas integravam o conjunto geral das práticas escolares. Todavia, logo o cinema expandirá tal relação, algo

* Doutorando em História da Educação no Instituto de Educação na Universidade de Lisboa.
E-mail: zanonifabio83@gmail.com

monogâmica, com os afazeres estritamente escolares. Surpreender-se-á, no cinema, uma ferramenta de pedagogização que poderia e deveria estender-se para além do alunado encerrado entre os muros da escola. Qual poderia ser, então, seu novo alvo? Toda a população brasileira.

O primeiro benefício de tal nova ferramenta de governo tinha a ver com a vastidão do território brasileiro. O cinema era um meio, economicamente rentável, de alcançar a galope os mesmos objetivos políticos almejados pela escolarização formal, sem a necessidade de construir os velhos prédios panópticos, ou seja, sem os dispêndios envolvidos na mobilização das tropas escolares. Telas de cinema/quadros negros ubíquos, portanto. Ainda o maior benefício político/econômico que se esperava desta nacionalização do hábito cinematográfico devia-se ao fato do cinema dirigir-se a todos, mesmo aos analfabetos. Ouçamos o que diz Afrânio Peixoto num pequeno artigo que remonta a 1929:

Pelo cinema os homens podem se comunicar, sem que saibam ler... Basta que vejam [...]. Portanto, sem ênfase, o cinema pode e deve ser a pedagogia dos iletrados [...]. Todos os meios de comunicação humana à distância se faziam pelo alfabeto, o que exigia preliminarmente a instrução, a educação literária, ainda que rudimentar (PEIXOTO, 1929, p.5).

Nos primórdios do cinema brasileiro, a fim de que a nova máquina pedagogizante funcionasse a contento e cumprisse sua função de gerar ganhos políticos a um baixo custo para o Estado, não se podia permitir o espraimento desgovernado de narrativas cujos ideais reguladores fossem refratários aos objetivos visados pelo Estado. Era imprescindível que se fizesse cisão entre os *bons* e os *maus filmes*. Não é à toa que a consolidação da Associação Cinematográfica dos Produtores Brasileiros (ACPB), criada em 1932, indissociou-se da implementação do primeiro projeto de censura no cinema nacional.

Ora, hoje, sem dúvida, o gesto de censura costuma causar mais polêmica e indignação do que o próprio filme censurado. O que não implica, porém, que a cisão entre bons e maus filmes tenha deixado de vigorar na contemporaneidade. Ao contrário. Não há jornal ou revista nos quais os comentários sobre os filmes não venha acompanhado por uma estrela ou qualquer outra forma de avaliação. À luz do exposto, não é difícil detectar nesse processo de hierarquização o pressuposto, mesmo quando não explicitado, de que ali onde o poder é flagrado

em funcionamento não poderia haver saber verdadeiro. De sorte que o tipo de cinema contra os quais esses artigos guerreiam é, quase invariavelmente, tomado de maneira negativa. O cinema contra o qual se luta seria um cinema alienante, um cinema que mascararia certo *mainstream* dominante que, imperialista, ignoraria, ocultaria e massacraria miríades de realidades outras.

De nossa perspectiva, o problema será outro. Não se tratará de denunciar a laminação cognitiva supostamente perpetrada pelo cinema dominante em nome de outro cinema que faria pensar (Xavier, 2008) e que, desta feita, restituiria aos sujeitos sua autêntica liberdade de pensamento. O que nos propomos a investigar é como as formas de reflexividade e as dinâmicas de poder andam *pari e passu*, ou, o que dá no mesmo, como o saber não se opõe ao poder, mas, ao contrário, produz o acontecimento reflexivo que nós somos. Em outras palavras, nossa ambição analítica consiste em encontrar de que maneira o cinema fomenta mecanismos de autogoverno. Por isso, nosso problema não consistirá em identificar, de um lado, os filmes que, ao fazerem pensar, libertariam, mas as formas de liberdade que, ao serem produzidas nos filmes em questão, nos governam por meio de mecanismos de reflexão. O que significa dizer que nosso trabalho voltar-se-á menos para as táticas e estratégias constritivas do poder e mais para as formas produtivas de problematização de si que permitiriam e convocariam os sujeitos, num determinado período histórico, a tanto elaborarem-se quanto transformarem-se com vistas a adequarem-se às modalidades de ser socialmente ofertados e valorizados.

Assim, para compreender a emergência do cinema como prática pedagogizante, é preciso situar o problema num quadro que extrapola as fronteiras estéticas do cinema e sondar as ligações entre as formas de autoridade que estruturam as relações de si a si e a governamentalidade liberal. Ao legitimar sua prática como um modo de governo que não tolera o excesso de intervenções do Estado, o liberalismo cria para si o seu maior problema: como não governar demais sem, contudo, deixar de governar? Serão as narrativas apolíticas (dentre elas, as cinematográficas) as responsáveis por garantir o sono dos liberais. Ao se atribuírem caráter não político, os afazeres cinematográficos estabelecem uma distância entre os órgãos formais do poder e os sistemas de regulação do eu, angariando, desse modo, a possibilidade de gerir os sujeitos sem que isso comprometa a suposta autonomia dos cidadãos (FOUCAULT, 2008).

Por isso, se o Estado, o analfabetismo, bem como outras vantagens políticas e econômicas fulcrais na composição do discurso de Afrânio Peixoto,

desapareceram dos protocolos discursivos dos especialistas do cinema na contemporaneidade, este seria o momento de maior perigo, já que sequer desconfiaríamos da persistência qualquer coisa problemática em nosso horizontal cinematográfico/pedagogizante atual. O simples fato de que a necessidade de cisão entre bons e maus filmes continue funcionando a todo vapor deveria, por si só, provocar nosso desassossego quando o assunto em questão é o modo de compreendermos as relações entre o cinema e a pedagogia.

O cinema pedagogizante em funcionamento

O Pão Nosso (1934) de King Vidor e o filme *Milagre em Milão* (1951) de Vittorio de Sica constituem dois marcos centrais no processo de criação e consolidação de um modo de inteligibilização das instituições que, a nosso ver, em alguma medida, ainda vigoraria na contemporaneidade, mesmo em esferas sociais que aparentemente nada teriam em comum com a sétima arte. O primeiro deles surge logo a seguir a Grande Depressão americana; o segundo, logo após o fim da Segunda Guerra Mundial. Vê-se então como a emergência de tal modo de endereçamento às instituições é indissociável de uma profunda desconfiança em relação aos modos de socialização vigentes.

No filme *O Pão Nosso*, de King Vidor, tal desconfiança se materializa numa narrativa empenhada em mostrar o esforço de personagens marginalizadas em criarem comunidades cuja lógica interna divergisse da própria que as pôs de escanteio. Se a sociedade contra a qual as personagens se opõem é apresentada como a encarnação do mal, então, entre uma e outra, não pode haver intercâmbios, empréstimos e trocas. Num primeiro momento, a laminação que visa fundar a linha divisória invencível entre dois modelos de sociedades rivais é relativamente fácil de ser alcançado: basta eliminar do horizonte narrativo toda instituição formal de poder, ou, o que dá no mesmo, basta lançar as personagens a um cenário outro: o enredo de *O Pão Nosso* se passa numa fazenda, sem hospitais, sem escolas, sem prisões.

No entanto, a manutenção desta partilha estanque entre as duas sociedades se torna mais difícil de sustentar à medida que a cidade se converte numa paisagem recuada no tempo da narrativa, à medida que a trama concentra-se no próprio funcionamento dessas micro-sociedades nascentes. Aí então é imprescindível que se estabeleça uma distância não apenas em relação aos órgãos formais de poder (já erradicados da trama), mas, sobretudo, em relação a

todo signo, técnica e procedimento de estruturação da conduta das personagens que eventualmente lançassem os espectadores em direção à sociedade vilanizada pelo filme.

À noite, em volta da fogueira, os membros da nova comunidade organizam o primeiro debate sobre os possíveis modos de governo. Ontem, como hoje, o *menu* dos regimes de governo ofertados ao longo do debate provoca uma sensação de *dejà vu* em qualquer espectador ocidental: capitalismo, socialismo e afins. É quando intervém a personagem ingênua. À moda de Forrest Gump, com trejeitos beirando à idiotia (o ar desinteressado, a falta de conhecimento, o aspecto interiorano), a fala desta personagem é o exemplo de como, a um só tempo, pode-se eleger um modo de socialização sem, por isso, deixar de exorcizar os fantasmas das instituições formais do antigo regime: “Gerald Kenyon: Esperem, deixem-me falar. Não faço ideia do que vocês estão falando. Só sei que temos um bom trabalho aqui e precisamos de um grande chefe. E John Sims é o melhor chefe”.

Esse pequeno discurso público é composto por três momentos. O primeiro deles consiste em constatação e afirmação da própria ignorância. O segundo momento é a contraposição da primeira oração pela introdução de um mínimo de saber. O terceiro é feito a partir da partícula conclusiva “e”. É essa amarração discursiva que articula não-saber/ mínimo de saber/conclusão que permitirá à primeira modalidade da personagem ingênua implementar o seu projeto de governo, uma espécie de monarquia gerida por um rei esclarecido, John Sims, sem que a personagem tenha de lançar mão do velho cardápio de regimes de governo.

A declaração de ignorância que a própria personagem atribui a si não implica que ela seja destituída de todo e qualquer saber. A questão é mais complicada do que uma simples dicotomia entre saber versus não-saber. Por uma espécie de argumentação cartesiana de redução das certezas nas quais se poderia fiar o sujeito, redução aqui não feita pela aplicação metódica da dúvida hiperbólica, mas pela constatação apriorística de uma espécie de ignorância congênita, publicamente alardeada por esse Mr. Magoo interiorano, chega-se ao “só sei que” dito pela personagem ingênua, enunciação que, apesar dos ares de modéstia, constitui a base da criação desse saber mínimo tido como irredutível, fundamental e inquestionável.

O filme *Milagre em Milão* de Vittorio de Sica segue, em larga medida, os passos de seu predecessor americano. Tal como este, o filme do criador do

realismo italiano busca afastar a execução de um modo de vida alternativo almejado pelas personagens marginalizadas das instituições formais de poder. Não temos mais uma fazenda, como era o caso do filme de Vidor. Em compensação, temos um terreno baldio em que a cidade é tão-somente pano de fundo longínquo. Novamente, não há escolas, não há hospitais, não há prisões. Novamente, tal operação de eliminação não é suficiente e os signos associados à natureza são convocados para participarem do enredo, dando calção ao funcionamento do programa supostamente alternativo de sociedade.

Se no filme de Vidor a água é o elemento que garante a sustentação da nova comunidade, no filme italiano o petróleo intervém como sustentáculo desse novo coletivo. Um e outro, água e petróleo, exprimem modalidades de ser cuja existência não dependeria do artifício humano, duas modalidades de ser que, por isso, existiriam à revelia das instituições. A fim de que a esta nova sociedade desponte como uma usina imensamente boa e produtiva que funcione a despeito dos decretos das instituições, é vital que se atribua um sentido neutro ou negativo às intervenções das personagens. Pense-se, por exemplo, na cena em que as personagens encontram petróleo no filme *Milagre em Milão*. Para extrair o petróleo das entranhas da terra, elas se valem de uma espécie de furadeira, uma ferramenta que tem a particularidade de não produzir o petróleo enquanto tal, que apenas abre caminho para o ouro negro pré-existente no ventre da terra. O mesmo esquema sucede com a água que irriga as plantações do filme *O Pão Nosso*, as personagens masculinas apenas direcionam o curso das águas, eles não as fabricam.

Que não haja nenhuma instituição no filme de Vittorio de Sica, como dissemos, só é em parte verdadeiro. É correto dizer que não há escolas, não há hospitais, não há prisões; há um orfanato, porém. Mesmo que esta instituição ocupe uma parcela irrisória do filme, já que ele rapidamente se desloca e se fixa no terreno abandonado pertencente ao gordo proprietário capitalista, sem nunca regressar ao ponto de partida, não se pode negligenciar sua aparição, sobretudo se o orfanato teve relevância na germinação deste pequeno farol de Alexandria dos desvalidos que será o protagonista da história.

Nas cenas iniciais do filme *Milagre em Milão*, nos primeiros passos que dá fora dos muros do orfanato onde foi criada após a morte da sua mãe adotiva (o único instante em que o orfanato surge no filme), a personagem principal já sente na pele: os modos de socialização que imperam na rua nada têm a ver com o convívio artificial do orfanato: reproduzindo a regra da instituição

à risca – cumprimentando todos os transeuntes calorosamente – o recém-saído da instituição recebe em troca do seu caloroso aceno a indiferença e o vitupério de seus concidadãos. Isso demonstra que, ao menos nos primeiros passos do cinema, a crítica aos órgãos formais de poder não dependia ainda da condenação em bloco das instituições; o orfanato tem um papel positivo na construção dessa personagem que, a despeito de sua inadequação social, goza de uma superioridade moral evidente. Demonstra também como, nos primórdios da nossa série temporal, duas modalidades da ingenuidade já estavam em funcionamento: o ingênuo ignorante de Vidor e o ingênuo idealista de Vittorio de Sica.

Esta personagem ingênua, criada pelo diretor italiano, é, pois, constituída de tal modo que os seus gestos e as suas falas são simultaneamente fonte de desqualificação e motivo de superioridade. A desqualificação desta personagem não é fruto do reconhecimento da própria ignorância e da postulação de um saber mínimo que a acompanhasse, tal como o ingênuo ignorante de Vidor. A ingenuidade desta segunda modalidade de ser da personagem decorre de sua incapacidade de ajustar a universalidade das regras memorizadas entre os muros do orfanato aos diferentes casos empíricos que pululam a cada esquina.

Esta segunda personagem ingênua responde às situações de um modo que não corresponde às expectativas de conduta socialmente partilhadas: não apenas cumprimenta todos os desconhecidos que cruzam o seu caminho, mas ajuda um grupo de trabalhadores sem nenhum tipo de contrapartida financeira imediata, dá de bom grado ao assaltante o que ele havia lhe furtado. A falha da personagem ingênua – a razão de ser de sua desqualificação – consiste em concretizar os ideais reguladores apreendidos na instituição ao pé de letra, enquanto os demais, quem está do outro lado dos muros do orfanato, aprendem não apenas as regras éticas de conduta, mas o momento em que se deve desrespeitá-las e a ocasião em que se deve aplicá-las. Não se trata mais de uma falta cognitiva compensada por um mínimo de saber tido como inalienável, mas de um entusiasmo moralista, conseqüência da aplicação excessiva das regras de conduta internalizadas no orfanato. Paradoxalmente, será esse excesso o responsável por transformar a incapacidade desta personagem ingênua num predicativo moral avantajado.

Entre os dois filmes, impõe-se um intervalo de dezessete anos, intervalo que não pode ser negligenciado. Em 1942, Cluzot lança *O Assassino mora no 21*. Do filme do diretor francês, interessa-nos chamar a atenção para uma pequena cena cuja insignificância no interior da própria narrativa é inversamente proporcional

à enormidade da longevidade e repercussão que tal minúsculo trecho terá para os filmes vindouros. O comissário Wens, interpretado por Pierre Fresnay, é a personagem chave responsável por desvendar o mistério de uma sucessão de assassinatos anônimos. O importante, para nós, é que essa personagem central, apesar da inteligência extraordinária, ocupa uma posição inferior na hierarquia da instituição: a assimetria entre a inteligência da personagem e o baixo nível na hierarquia da instituição que ela ocupa será um dos componentes essenciais na composição da crítica que frequentemente será impingida às instituições.

Mais: ao formular a crítica às instituições a partir de um dos seus integrantes, o filme de Cluzot introduz a figura da personagem experiente, uma terceira modalidade de ser da personagem cuja função no interior das narrativas consistirá precisamente em denunciar às instituições a qual pertence. Doravante, a crítica não se incidirá tão-somente na relação entre as duas modalidades de ingenuidade e as instituições, mas também na oposição entre essa personagem experiente, que goza de uma superioridade ética e/ou cognitiva frente aos seus pares institucionalizados, os quais, apesar de pouco habilitados ética e/ou cognitivamente para o pertencimento à instituição, ocupam o topo do poder institucional.

Se o orfanato do filme de Vittorio de Sica representava uma ilha num continente de instituições votadas ao fracasso, depois que a personagem ingênua foi substituída pela personagem experiente, todas as instituições poderão ser alvejadas em bloco, pois a partir do momento em que o paladino experiente, que nunca se dobra às dinâmicas ineficientes ou antiéticas dos órgãos formais de poder, torna-se o fundamento da crítica às instituições, não há mais necessidade de salvar esta ou aquela instituição do dilúvio da crítica: a própria personagem experiente representará a exceção no interior de uma ilha institucional indelevelmente comprometida.

Entramos na década de 1950. Além do já citado *Milagre em Milão*, outros três filmes nos parecem relevantes para o nosso itinerário de investigação. Em 1951, Billy Wilder lança o filme *A montanha dos sete abutres*. O enredo do filme é muito simples. Kirk Douglas, um jornalista experiente e já calejado por anos e anos de trabalho para os principais jornais das grandes cidades, é obrigado a enfrentar uma nova puberdade profissional e aceitar um emprego no pequeno jornal do Novo México, um local pacato e provinciano. De largada, pois, nada indica que o novo emprego venha a saciar a sede de fama do jornalista Charles Tatum. É quando o destino lhe sorri. A caminho da cobertura delegada pelo

novo chefe da caça às serpentes, um dos eventos da cidade sem grande destaque, o jornalista esbarra com a possibilidade de construir uma matéria de sucesso: encontra um homem preso numa mina. Não nos interessam os estratagemas do jornalista para a transformação desse incidente em grande furo jornalístico, mas o pequeno diálogo que ocorre no caminho entre o jornal e a descoberta da grande notícia: Herbie, jornalista imberbe, recém-saído da universidade, após os serões de Kirk Douglas, dispara a pergunta:

- Herbie: De onde tira essas idéias?

- Charles Tatum: Herbie, meu rapaz, durante quanto tempo frequentou aquela escola de jornalismo?

- Herbie: Três anos.

- Charles Tatum: Três anos desperdiçados. Eu não fui a nenhuma universidade, mas sei o que faz uma boa história. Porque antes de começar a trabalhar num jornal, já a tinha vendido nas ruas.

No filme de Cluzot, havia uma oposição entre a inteligência de ponta da personagem experiente e o seu par institucionalizado ineficiente, mas mais poderoso, ao passo que no filme de Billy Wilder, embora a oposição entre a jovialidade cidadina da personagem Charles Tatum e a morosidade provinciana do chefe do jornal esteja presente (presença que se limita ao prólogo e ao desfecho trágico), a oposição fundamental se faz entre a personagem experiente e o ainda ingênuo pretendente à jornalista que acaba de ser capturado pelas teias institucionais.

No filme de Billy Wilder, a personagem ingênua não perde os seus direitos de cidadania. Mas, essa persistência só é viabilizada na medida em que a personagem ingênua já fora submetida a um processo de neutralização dos seus poderes de contestação em relação à ordem institucional. A partir do momento em que a feitura da personagem ingênua deixa de se produzir em oposição às instituições (já que agora ela se faz em oposição à personagem experiente), perde-se a necessidade de criação de comunidades alternativas: o ingênuo, caso não seja banido da narrativa, é transformado numa personagem que, apesar de eticamente correta, tal como o aprendiz Herbie, é impotente do ponto de vista prático. Após realizar diagnóstico pessimista sobre a situação em que se encontra, o ingênuo não partirá mais para uma vida bucólica ou campestre, ele permanecerá no interior da instituição e se esforçará para modificar a lógica dos órgãos formais de poder, adquirindo as habilidades da personagem experiente

sem, contudo, abrir mão dos ideais reguladores nobres ausentes da composição da personagem experiente.

As cortinas do filme francês *O Brinquedo Proibido* (1952) abrem com um bombardeio aéreo, e a segunda cena é já seu resultado: uma menina órfã. Sem os pais, a pequena menina francesa sai pela mata à deriva, até esbarrar com um garoto que a acolhe e a leva para a casa da família, uma fazenda rústica e isolada, onde vivem os parentes deste garoto, um poço de generosidade ainda mais inesgotável que o petróleo do filme de Vittorio De Sica. Depois do filme de Cluzot e de Billy Wilder, parece que a personagem ingênua, aquela que pleiteava novos modos de organização social, só segue sendo possível através de um processo de infantilização.

O que significa que não são mais apenas a cidade e seus processos de socialização que representam um empecilho para o afloramento de novas sociedades (o que poderia ser contornado pelas duas primeiras personagens ingênuas), mas qualquer homem adulto, por já ter sido contaminado pelos processos de socialização corrompidos e corruptores, converteu-se num escolho para o advento de novas formas de vida. À distância espacial exigida para o advento da personagem ingênua soma-se agora a distância temporal: a possibilidade de outros modos de vida tornou-se assunto de criança, matéria inacessível aos homens adultos, mesmo para os camponeses.

Um dos filmes mais aclamados de John Ford, *Rastros de Ódio*, vem fechar nossa série de filmes da década de 1950. Mas, mais que isso, o afamado filme de Ford vem consolidar o fim do sonho de uma comunidade alternativa. Ao tomar conhecimento de que o rancho onde vive foi alvo de ataques indígenas, o sobrinho adotado pela família americana sai em disparada em direção à casa da família, a despeito das advertências do tio experiente, interpretado por John Wayne. Duas ou três cenas a seguir, vemos John Wayne passar a galope pelo sobrinho que, sem cavalo, ficou a pé em pleno deserto, conforme as previsões feitas pelo tio.

A sobrinha do cowboy é poupada da chacina e levada como prisioneira. Tem início o resgate. O tio experiente e o sobrinho adotado saem à cata da tribo sanguinária. Mas para realizar tal empreitada, o maior cowboy de todos os tempos, John Wayne, ao menos de início, conta com a ajuda do xerife local. Apesar de possuir uma superioridade do ponto de vista formal, o representante da lei é imensamente inferior ao cowboy sábio e destemido. Este certamente não conhece as leis que o habilitariam a portar a estrela oficial, mas carrega consigo

o mais fundamental, os saberes que se aprende nas poeiras do deserto, tal como o repórter do filme de Billy Wilder acumulava, no calor do asfalto, saberes sem os quais a teoria jurídica não teria qualquer aplicação ou efeito prático.

Portanto, novamente, a crítica à instituição é estruturada em torno de um mesmo eixo inamovível. O xerife ignorante opõe-se ao cowboy eficiente, o sobrinho ingênuo opõe-se ao cowboy eficiente. O primeiro par de opostos tem a função de esvaziar o poder operatório das instituições. Como vimos, ao atribuir capacidade instrumental maior à personagem experiente do que a que ocupa uma posição mais elevada no interior da instituição, o filme busca argumentar como tal distribuição da hierarquia reflete a ineficácia que governa as dinâmicas diuturnas dos órgãos formais de poder. Dito de outro modo, a assimetria entre poder e saber permite, ao filme, formular uma forma de crítica, mesmo se não explícita, visando a denuncia do modo como a formatação das hierarquias institucionais baseia-se em qualquer outra coisa que não o mérito, advindo do saber das personagens.

Todavia, não é suficiente que a personagem experiente provar sua capacidade técnica inegavelmente superior a da personagem investida de um maior poder formal para que a oposição entre as duas primeiras modalidades de ingenuidade e as instituições desapareça da cartilha de inteligibilização dos órgãos formais de poder. Se isso bastasse, nossa investigação cessaria com Billy Wilder, já que, no filme *A montanha dos sete abutres*, já havíamos apontado a presença de uma modalidade de ser da personagem que se caracterizava pela sua superioridade técnica frente ao seu colega universitário.

O segundo par opositivo terá justamente a função de marcar o pólo da experiência com valores eticamente positivos. Se, no filme *A montanha dos sete abutres*, o verdadeiro saber já era apresentado como aquele construído nas ruas, longe das bibliotecas e das academias, o portador deste saber efetivo padecia de um déficit ético, por assim dizer. O Jornalista era apresentado decerto como extremamente inteligente, sagaz, eficiente, como tecnicamente superior ao jovem formado na universidade, mas tal conjunto de predicados tornava-se irrelevante quando perspectivado pela finalidade a que eles estavam subordinados, a fama, mesmo aos olhos da própria personagem experiente, que, ao fim e ao cabo da narrativa, busca a redenção momentos antes de morrer.

No filme de John Ford, as duas personagens que se opõe partilham do mesmo objetivo ético, por assim dizer, o resgate da sobrinha sequestrada pela tribo indígena. Portanto, não há mais uma distinção entre finalidades

nobres e vis, que, retrospectivamente, poderiam levar à reavaliação dos meios empregados, tal como no filme de Billy Wilder, onde o objetivo do jornalista novato não coincidia com a sede de fama de Charles Tatum. O que distingue tio e sobrinho é a assimetria entre as respectivas capacidades de efetivação do projeto comum a que ambos se dedicam. O jornalista que antes se utilizava do saber advindo de sua experiência para fins nefastos e pessoais, converte-se, aqui, no cowboy eficiente capaz de pôr em ação o projeto comum de resgate que nas mãos do sobrinho bem-intencionado não é senão uma metanarrativa vã que não se sustenta em pé e que se estatela no chão ao menor contato com o calor da realidade.

Não é sem propósito que o discurso do *cowboy* pragmático e eficiente não comporta nenhum tipo de metanarrativa, enquanto o discurso do sobrinho é infestado de grandes promessas éticas. Reiteradas vezes, o tio expressa sua desconfiança em relação à possibilidade da sobrinha continuar viva. Reiteradas vezes, o sobrinho se mostra indiferente à indiferença do tio valentão. É que este deve ser aquele que sabe fazer e o faz, mesmo que não acredite no resultado favorável alardeado pela personagem ingênua, ao passo que esta deve ser a personagem que é impotente para cumprir os atos eticamente positivos que defende, mas que, sozinho, não poderia empreender.

Isso não significa que os atos do *cowboy* sejam destituídos de valor ético. O *cowboy* não pode ser reduzido à figura da eficiência, caso contrário não haveria crítica às instituições, tendo em vista que, no mais das vezes, como nos filmes que virão, os seus pares institucionais detêm as mesmas capacidades técnicas, mas padecem de um déficit ético que os tornam reprováveis e inferiores. Por isso, nos momentos em que o *cowboy* perde de vista o verdadeiro objetivo nobre que dita os seus passos no deserto, o jovem ingênuo e inexperiente terá o dever de recolocá-lo no trilho da virtude.

O problema no horizonte da personagem que lutava por outro mundo jazia na enorme dificuldade em contornar as equivalências inevitáveis entre as técnicas e os procedimentos de regulação social utilizados por ambas as sociedades, o que poderia comprometer o pretensão abismo ético que distinguia um e outro mundo. Já no filme de John Ford, vemos uma equivalência entre os fins e uma disparidade entre os meios, disparidade esta que dá à figura da experiência um lugar na narrativa que será frequentemente reativado pelo filmes vindouros: o atestado de óbito definitivo da personagem ingênua que se opunha às instituições em favor de um mundo porvir é possível de ser registrado

a partir do momento em que a personagem experiente confisca, para seu próprio patrimônio de determinações, não apenas as qualidades técnicas, mas, sobretudo, ao confiscar o estatuto moral nobre que antes fazia exclusivamente parte do repertório da personagem ingênua, tal como no filme *A Montanha dos Sete Abutres*. Nos filmes de Vidor e De Sica, o efeito de retorno da impotência técnica das duas primeiras personagens ingênuas recaía sobre ela. Mesmo quando acontecia de ser constatado o comportamento socialmente desajustado destas duas personagens, tal inaptidão para os assuntos mundanos era vista como o selo de garantia da sua superioridade ética, nunca com a falta de saber prático que pedia pela intervenção de um tecnocrata mais eficiente.

O grande pulo do gato da personagem experiente advém de sua potência em absorver e neutralizar os atributos positivos e disruptivos que antes pertenciam com exclusividade às personagens ingênuas. Nota-se tal dinâmica em funcionamento no filme de Ford. A personagem experiente não apenas toma, de empréstimo, o estatuto moral nobre da personagem ingênua, ela também emprestará para si a posição marginalizada. É o *cowboy* que se arremessa para fora das instituições. É o *cowboy* que vive sozinho (enquanto o sobrinho está noivo), é o *cowboy* que sequer, em certo sentido, é membro permanente da instituição familiar (o cowboy chega à casa do irmão para descansar após um longo período de ausência), instituição em favor da qual o ingênuo enfrenta todas as peripécias e perigos.

Considerações finais

Na curva da década de 1950, o diagnóstico pessimista sobre o estado de coisas em que se encontra a personagem não leva mais a construção de outra sociedade, o que demonstra, entre outras coisas, como, filme a filme, operou-se uma dissociação entre o diagnóstico pessimista e a criação de sociedades outras por via do deslocamento em direção à personagem experiente das características que compunham o rosto das personagens ingênuas. A oposição deixou de ser entre esta sociedade corrompida e outra alegadamente benfazeja e passou a ser entre a personagem eficiente, mas pouco propositiva, e a personagem que, não obstante suas nobres intenções, não dispõe de meios para efetivá-las.

Durante muito tempo, a personagem ingênua teve a finalidade de criticar as instituições e de propor um mundo alternativo em seu lugar. Quando muito, ela, a personagem ingênua, suportava a existência de uma ilha instituição num

arquipélago de instituições tidas como adversárias, tal como o orfanato do filme *Milagre em Milão*. Agora, além de não mais lutar por um suposto novo mundo, ela se tornou o elemento-chave que neutraliza, por meio das declarações nobres inscritas nas disposições intencionais da sua interioridade, a possibilidade de um fora qualquer: a incapacidade de imaginar outros mundos não é o resultado de uma proibição exterior, é o efeito de processos históricos que levam as próprias personagens marginalizadas a demandarem a norma.

É chegado o momento de encerrarmos nosso breve percurso de investigação. Se as narrativas que tomamos como verdadeiras não são nem o resultado do progresso da consciência dos indivíduos, nem a evolução no plano do saber, mas o resultado de lutas históricas, Foucault poderá propor um princípio metodológico que é, ao mesmo tempo, um princípio ético:

Eu gostaria de fazer a genealogia dos problemas, das problematizações. Minha opinião é que nem tudo é ruim, mas tudo é perigoso, o que não significa exatamente o mesmo que ruim. Se tudo é perigoso, então temos sempre algo a fazer (FOUCAULT, 1995, p. 256).

Tendo partilhado a posição de Foucault em relação a seu método de pesquisa, que era ao mesmo tempo um princípio ético, em igual medida, admirável, apropriamo-nos de seu convite a este modo de investigação hiperativo e desassossegado, bem como dedicamos muitas horas não a respostas propositivas, mas ao desdobramento dos perigos que as narrativas cinematográficas que estruturam nossa relação conosco e com os outros carregam em seu bojo.

Referências

O ASSASSINO mora no 21. Direção: Henri-Georges Clouzot. França, 1942. 1 DVD (84min), p&b. Título original: L'Assassin Habite au 21.

O BRINQUEDO Proibido. Direção: René Clément. França, 1952. 1 DVD (102min), p&b. Título original: Jeux Interdits .

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos II: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. São Paulo: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. A governamentalidade. In: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1995. p. 256.

MILAGRE em Milão. Direção: Vittorio de Sica. Italia, 1951. 1 DVD (100min), p&b. Título original: *Miracolo a Milano*.

A MONTANHA dos sete abutres. Billy Wilder. EUA, 1951. 1 DVD (111min), color. Título original: *Ace in the hole*.

O PÃO nosso. Diretor: King Vidor. EUA, 1934. 1 DVD (79min), p&b. Título original: *Our Daily Bread*

PEIXOTO, Afrânio. Um sonho, um belo sonho. *O Jornal*, Rio de Janeiro, p. 5, 14 set. 1929.

RASTROS de ódio. Diretor: John Ford. EUA, 1956. 1 DVD (119min), color. Título original: *The Searchers*.

XAVIER, Ismail. Um cinema que “educa” é um cinema que (nos) faz pensar. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 33, n.1, p. 13-20, 2008.