



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS

DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens

JEFFERSON DOMINGOS DE ASSUNÇÃO

**POR UM CINEMA IMPURO: A VIOLÊNCIA E O TRÁGICO EM *AS VINHAS DA IRA* E
*ONDE OS FRACOS NÃO TÊM VEZ***

Orientador: Prof. Dr. Wagner José Moreira

Belo Horizonte (MG), Junho de 2022

Jefferson Domingos de Assunção

**POR UM CINEMA IMPURO: A VIOLÊNCIA E O TRÁGICO EM *AS VINHAS DA IRA E
ONDE OS FRACOS NÃO TÊM VEZ***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagens.

Área de concentração: Tecnologias e processos discursivos

Linha de pesquisa: Literatura, cultura e tecnologia

Orientador: Prof. Dr. Wagner José Moreira

Belo Horizonte (MG), Junho de 2022

A851p Assunção, Jefferson Domingos de.
Por um cinema impuro : a violência e o trágico em As vinhas da ira e Onde os fracos não tem vez / Jefferson Domingos de Assunção. – 2022.
175 f. : il.

Orientador: Wagner José Moreira

Tese (Doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens, Belo Horizonte, 2022.
Bibliografia.

1. Cinema. 2. Literatura. 3. Filosofia. 4. Capitalismo. I. Moreira, Wagner José. II. Título.

CDD: 809.933

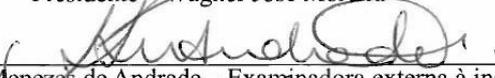
Ficha elaborada pela Biblioteca - Campus I – CEFET-MG
Bibliotecário: Wagner Oliveira Braga CRB6 - 3261

ATA DA SESSÃO PÚBLICA DE APRESENTAÇÃO E DEFESA DE DOUTORADO PARA
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR EM ESTUDOS DE LINGUAGENS.

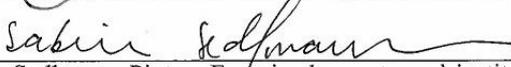
Aos vinte e sete dias do mês de setembro do ano de dois mil e vinte e dois, às 14:30 horas, na sala dos Conselhos Superiores do campus Nova Suíça do CEFET-MG, instalou-se a banca examinadora de defesa do doutorado do aluno Jefferson Domingos de Assunção. A banca examinadora foi composta pelos professores: Presidente – Wagner José Moreira, Ana Lúcia Menezes de Andrade – Examinadora externa à instituição – UFMG, Sabrina Sedlmayer Pinto – Examinadora externa à instituição – UFMG, Cláudia Cristina Maia – Examinadora Interna do CEFET-MG e Mirian Sousa Alves – Examinadora Interna do CEFET-MG. Deu-se início à abertura dos trabalhos, por parte do professor Wagner José Moreira, Presidente da banca examinadora, que após apresentados os demais membros e esclarecer a tramitação da defesa, solicitou ao candidato que iniciasse a apresentação da defesa, intitulada: **Por um Cinema Impuro:** a violência e o trágico em as *Vinhas da Ira* e *Onde os Fracos Não Têm Vez*. Concluída a exposição, o presidente da banca passou a palavra para a professora Sabrina Sedlmayer Pinto – UFMG, para arguir o candidato, em seguida, para a professora Ana Lúcia Menezes de Andrade – UFMG, na sequência para a professora Cláudia Cristina Maia – CEFET-MG, e por fim, para a professora Mirian Sousa Alves – CEFET-MG. Após as arguições, a banca examinadora retirou-se para deliberação. De volta à sala, o Presidente fez suas considerações sobre o trabalho em julgamento e deu conhecimento ao candidato de que sua defesa foi aprovada conforme as normas institucionais vigentes, bem como observou que os exemplares com as devidas modificações sugeridas pela banca examinadora deverão ser entregues no prazo máximo de 60 (sessenta) dias. Nada mais havendo a tratar, o Presidente declarou encerrada a sessão, cujas atividades são registradas nesta ata, a qual assina, juntamente aos demais membros da Banca Examinadora.
Belo Horizonte, 27 de setembro de 2022.



Presidente – Wagner José Moreira



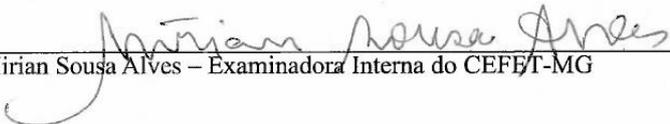
Ana Lúcia Menezes de Andrade – Examinadora externa à instituição – UFMG



Sabrina Sedlmayer Pinto – Examinadora externa à instituição – UFMG



Cláudia Cristina Maia – Examinadora Interna do CEFET-MG



Mirian Sousa Alves – Examinadora Interna do CEFET-MG

Aos amores da minha vida: minha esposa, Daysi; meus “pais-avós”, Elza e Noé; minha tia e madrinha, Sheila; minha sogra, Meire; e meus gatinhos, que, com sua fofura, me ajudaram a descontrair nos momentos de tensão da escrita.

AGRADECIMENTOS

À Daysi, minha esposa e parceira de todos os momentos. Agradeço a ela pelo amor, carinho e apoio diário que me dão forças para continuar.

À minha família pelo amor e carinho: meus avós, Elza e Noé; minhas tias, Grace e Sheila; minha sogra, Meire; minha cunhada, Dávila; e minhas tias “emprestadas”, Cristiane e Kety.

Ao meu orientador, Wagner, sem o qual esta tese não teria sido construída e a quem devo uma imensa e eterna gratidão pelos ensinamentos valiosos, não apenas nos campos da Literatura, da Filosofia e da Política, mas, principalmente, sobre a vida.

À amiga Alba Durães por seus conselhos que me ajudaram em momentos difíceis da pesquisa.

Ao meu primeiro orientador, João, que me ajudou imensamente, durante os dois primeiros anos de doutorado.

Ao CEFET-MG e ao POSLING, por toda a estrutura que me possibilitou cumprir este Doutorado com êxito e mérito.

Aos professores da Pós-graduação em Estudos de Linguagens, que fizeram uma grande diferença em minha vida, especialmente a Cláudia Cristina Maia, o Luiz Carlos Gonçalves Lopes, a Mírian Sousa Alves, a Olga Valeska e o Rogério Barbosa.

Aos meus gatinhos que me ajudaram a descontraír nos momentos de tensão da escrita.

Ao André Bazin e a seus pensamentos que ainda ressoam nas mentes dos mais atentos críticos, teóricos e pesquisadores de cinema, bem como a todos os outros pensadores do cinema e da filosofia que, com suas reflexões, me ajudaram a construir esta tese, com especial menção para Friedrich Nietzsche, Félix Guattari e Gilles Deleuze.

RESUMO

Esta tese tem como objetivo estudar a adaptação criativa dos filmes *As vinhas da ira* (1940), de John Ford, e *Onde os fracos não têm vez* (2007), de Ethan e Joel Coen, respectivamente baseados nos textos *As vinhas da ira* (1939), de John Steinbeck, e *Onde os velhos não têm vez* (2005), de Cormac McCarthy. Isto se dará pelo viés de conceitos como “cinema impuro”, de André Bazin, e “criação”, de Gilles Deleuze, assim como outros conceitos trabalhados pelo filósofo Friedrich Nietzsche, por Deleuze (em sua parceria com Félix Guattari), por Roland Barthes e Umberto Eco. O intuito será pensar essas obras cinematográficas através de um olhar que observe os filmes como criações que se amparam no material literário no qual se inspiraram, mas que se tornam independentes dentro de outra arte, no caso, o cinema. Estes filmes, assim, ganham outras camadas de sentidos em suas significações alegóricas ao pensarem, violentando o pensamento de seu espectador, o mundo violento do capital.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Literatura; Filosofia; Capitalismo.

ABSTRACT

This thesis aims to study the creative adaptation of the films *The grapes of wrath* (1940), by John Ford, and *No country for old men* (2007), by Ethan and Joel Coen, respectively based on the texts *The grapes of wrath* (1939), by John Steinbeck, and *No country for old men* (2005), by Cormac McCarthy. This will be through the bias of concepts such as “impure cinema”, by André Bazin, and “creation”, by Gilles Deleuze, as well as other concepts worked by the philosopher Friedrich Nietzsche, by Deleuze (in his partnership with Félix Guattari), by Roland Barthes and Umberto Eco. The intention will be to think about these cinematographic works through a look that observes the films as creations that are supported by the literary material in which they were inspired, but that become independent within another art, in this case, the cinema. These films, thus, gain other layers of meanings in their allegorical significance when they think, violating the thought of their spectator, the violent world of capital.

KEYWORDS: Cinema; Literature; Philosophy; Capitalism.

LISTA DE FIGURAS

Figura I.....	12
Figura II.....	47
Figura III.....	59
Figura IV.....	62
Figura V.....	62
Figura VI.....	66
Figura VII.....	70, 85
Figura VIII.....	72
Figura IX.....	76, 109
Figura X.....	82, 89
Figura XI.....	90
Figura XII.....	94
Figura XIII.....	94
Figura XIV.....	96
Figura XV.....	103
Figura XVI.....	103
Figura XVII.....	105
Figura XVIII.....	106
Figura XIX.....	108
Figura XX.....	114
Figura XXI.....	125, 164
Figura XXII.....	136
Figura XXIII.....	136
Figura XXIV.....	136
Figura XXV.....	138
Figura XXVI.....	139
Figura XXVII.....	140
Figura XXVIII.....	142
Figura XXIX.....	142
Figura XXX.....	144
Figura XXXI.....	145
Figura XXXII.....	147

Figura XXXIII.....	155
Figura XXXIV.....	156
Figura XXXV.....	158
Figura XXXVI.....	160
Figura XXXVII.....	168

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: ANDRÉ BAZIN E A DEFESA DA ADAPTAÇÃO - POR UM CINEMA IMPURO	12
CAPÍTULO I: SOBRE ALGUNS DOS CONCEITOS TRABALHADOS NESTA TESE	16
I.I: SOBRE A RELAÇÃO CINEMA/LITERATURA	16
I.II: TEXTO, ESCRITURA E OBRA ABERTA.....	21
I.III: IMAGEM-TEMPO.....	31
I.IV: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA.....	32
I.V: TRAGÉDIA, SEGUNDO FRIEDRICH NIETZSCHE	34
I.VI: DO CAOS AO CÉREBRO - ALGUNS CONCEITOS DE FRIEDRICH NIETZSCHE, GILLES DELEUZE E FÉLIX GUATTARI	35
I.VII: SOBRE “UM” REAL E O REALISMO IMPOSSÍVEL E VISADO.....	43
CAPÍTULO II: LITERATURA E CINEMA, UNI-VOS! - O OLHAR MARXISTA DE JOHN STEINBECK SE ESBOÇA NO CINEMA DE JOHN FORD EM <i>AS VINHAS DA IRA</i>	57
II.I: A EXISTÊNCIA AUTÔNOMA, A CRIAÇÃO E O ESCREVER COM A CÂMERA NA TRAVESSIA DAS PÁGINAS LITERÁRIAS DE <i>AS VINHAS DA IRA</i> PARA A TELA GRANDE	57
II.II: <i>AS VINHAS DA IRA</i> E A TRAVESSIA DAS PÁGINAS LITERÁRIAS PARA A TELA GRANDE.....	78
II.III: A POESIA REALISTA DE JOHN FORD EM <i>AS VINHAS DA IRA</i> NA ANÁLISE DE ALGUMAS CENAS	88
CAPÍTULO III: O HOMEM É O ABISMO DO HOMEM - A VIOLÊNCIA EXISTENCIAL (OU O EXISTENCIALISMO VIOLENTADOR) DE CORMAC MCCARTHY SE ESPELHA NO CINEMA DOS IRMÃOS COEN EM <i>ONDE OS FRACOS NÃO TÊM VEZ</i>	111
III.I: A VIOLÊNCIA E O DESEJO EM UM PRIMEIRO OLHAR SOBRE <i>ONDE OS FRACOS NÃO TÊM VEZ</i>	111
III.II: OS IRMÃOS COEN, OS DESCONSTRUTORES DOS GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS, E COMO ISTO SE DÁ EM <i>ONDE OS FRACOS NÃO TÊM VEZ</i> A PARTIR DA ANÁLISE DE ALGUMAS CENAS...	130
III.III: OS CORPOS, AS INTERPRETAÇÕES, AS CONSTRUÇÕES DE PERSONAGENS E A MONSTRUOSIDADE HUMANA, DEMASIADO HUMANA, DE ANTON CHIGURH EM <i>ONDE OS FRACOS NÃO TÊM VEZ</i>	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS: TRAVESSIA DO FIM AO COMEÇO	166
BIBLIOGRAFIA	169

Lembrar um filme é sonhar que estamos sonhando. Escrever sobre um filme é falar ao mesmo tempo de duas imagens superpostas: a efetiva, a que está mesmo no filme, e a afetiva, a que o espectador inventa a partir do filme.

José Carlos Avellar, 1995, p. 17

Todo grande artista faz de três pedaços de pau uma grande obra de arte.

Glauber Rocha, 2004, p. 382

INTRODUÇÃO: ANDRÉ BAZIN E A DEFESA DA ADAPTAÇÃO - POR UM CINEMA IMPURO

O cineasta não é somente o concorrente do pintor e do dramaturgo, mas se iguala enfim ao romancista.

André Bazin, 2014, p. 112

O título desta tese, *Por um cinema impuro*, propositalmente não é uma expressão original do autor do texto que irá se seguir. Trata-se de um empréstimo tomado carinhosamente de um estudioso prestigiado dos estudos sobre cinema, essencialmente do que diz respeito ao chamado “realismo cinematográfico”, questão que será melhor trabalhada no capítulo I.VII da tese. O estudioso referido é o francês André Bazin (1918-1958), que teve uma vida breve, interrompida pela leucemia, mas cujo pensamento reverbera até os dias atuais e continuará reverberando sempre. Mesmo com uma existência curta, Bazin escreveu muito. Um dos criadores da influente e significativa revista *Cahiers du Cinéma* – de onde depois despontaram os rebeldes críticos e cineastas Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer e Claude Chabrol, os denominados “jovens turcos” –, Bazin firmou-se como um dos mais importantes pensadores do cinema. Não é demais dizer que ele foi o principal responsável por mostrar que o cinema poderia ser interpretado não como uma mera arte de massas e menor comparativamente às outras artes (daí, aliás, surgiu o termo “sétima arte”).

Figura I: André Bazin (1918-1958) com seu gatinho, Chaplin



Em primeiro lugar, é preciso dizer que Bazin é uma referência eminente para o autor desta tese há pelo menos 15 anos, quando entrou em contato com os textos do crítico e

pesquisador francês. Desde então, devorar os textos e teorias bazinianos tornou-se uma paixão pessoal.

Segundamente, ao se abordar a ideia de adaptação literária, mas com um viés criativo, como se pretende nesta tese, seria impossível não se ter Bazin como principal baliza pensativa. No texto *A evolução da linguagem cinematográfica*, síntese de três artigos publicados entre 1950 e 1955, Bazin já dava indícios de que via o cinema em pé de igualdade com as outras artes, não inferior a elas. Neste texto, Bazin (2014, p. 112) afirmava, ao final, que “o cineasta não é somente o concorrente do pintor e do dramaturgo, mas se iguala enfim ao romancista”.

Enquanto isso, no artigo *Por um cinema impuro - Defesa da adaptação* – o qual o título desta tese, como apontado antes, alude por diálogo –, publicado em 1952, Bazin (2014, p. 113) afiança que os vários autores adaptados para o cinema ao redor dos tempos “fornecem aos cineastas apenas personagens e aventuras cuja expressão literária é em larga escala independente”.

A adaptação é, de fato, uma criação que tem uma história conjugada ao texto literário e, como um conceito, guardadas as distinções, tem sua história coadunada a outros conceitos, algo ratificado com antecedência por Bazin:

Quanto mais as qualidades literárias da obra são importantes e decisivas, mais a adaptação perturba seu equilíbrio, mais também ela exige um talento criador para reconstruir segundo um novo equilíbrio, de modo algum idêntico, mas equivalente ao antigo. Considerar a adaptação de romances um exercício preguiçoso com o qual o verdadeiro cinema, o “cinema puro”, não teria nada a ganhar é, portanto, um contrassenso crítico desmentido por todas as adaptações de valor. São os que menos se preocupam com a fidelidade em nome de pretensas exigências da tela que traem a um só tempo a literatura e o cinema (BAZIN, 2014, p. 127).

Bazin advoga, assim, por um cinema “impuro”, um cinema gerado da associação com as outras artes e que não tem vergonha das suas relações interartes. O autor considera que o cinema, como uma arte relativamente jovem, buscou seus principais temas na literatura e no teatro, quer seja via adaptação, quer seja através da inspiração em textos de autores diversos. Todavia, como demonstra o autor mais à frente em seu texto, a história da arte é permeada de artistas que se inspiraram em outros, isto é, não existe uma arte “pura”, nascida de geração espontânea. Neste ponto, frisa-se o fato de que, mesmo em suas origens, a literatura toma emprestado narrativas de cunho oral, como demonstram, por exemplo, a *Ilíada* e a *Odisseia*, de Homero.

Notemos, para começar, que a adaptação, considerada mais ou menos como um quebra-galho vergonhoso pela crítica moderna, é uma constante da história da arte. Malraux mostrou o que o Renascimento pictórico devia, em sua origem, à escritura gótica. Giotto pinta em relevo; Michelangelo recusou voluntariamente os recursos da tinta a óleo, porque o afresco era mais conveniente a uma pintura escultural. E, sem dúvida, isso não passou de uma etapa, logo ultrapassada, para a liberação da pintura “pura”. Mas será que se pode dizer que Giotto é inferior a Rembrandt? O que significaria essa hierarquia? (BAZIN, 2014, p. 116).

Tanto não se pode hierarquizar uma arte sobre a outra quanto não se deve classificar o livro frente ao filme adaptado deste. Muitos anos antes das críticas de cinema que buscam exigir uma fidelidade canina dos filmes adaptados de textos literários, Bazin já defendia a impossibilidade de um “cinema puro”.

O cineasta, ator e comediante norte-americano Woody Allen costuma contar uma anedota, que muitos dizem ter se dado após um produtor de cinema ter lhe pedido uma adaptação do caudaloso romance *Guerra e paz*, publicado em 1867 pelo russo Liev Tolstói. Segundo Allen, ele teria feito um curso de leitura dinâmica e lido o livro de Tolstói em 20 minutos, concluindo que ele fala sobre a Rússia. Obviamente que o texto tolstoista é muito mais do que uma narrativa sobre a Rússia – ele relata um panorama ficcional do país no momento histórico das Guerras Napoleônicas (1803-1815) –, mas essa historieta humorística de Allen serve para ilustrar qual é, com efeito, o papel da adaptação literária para o cinema: mesmo com as mudanças necessárias para se adequar uma linguagem a outra, o cerne da narrativa é sempre mantido. No caso de uma adaptação de *Guerra e paz*, ela sempre falará sobre a Rússia.

A influência da literatura sobre o cinema é tão grande que o russo Sergei Eisenstein, no texto *Dickens, Griffith e nós*, publicado em 1944 e presente no livro *A forma do filme*, percebia a presença do formato de narrativa fragmentado do romance natalino *The cricket on the hearth: A fairy tale of home*, escrito pelo inglês Charles Dickens e publicado em 1845, sobre o cinema do precursor David Wark Griffith com sua montagem paralela de sequências. A dita montagem paralela se trata do desenvolvimento de uma cena ao mesmo tempo em que outra decorre, sendo que ambas possuem ligação narrativa. Eisenstein afirma em seu texto:

“A chaleira começou...” Assim Dickens abre seu *The Cricket on the Hearth*. [...] Porém, por mais estranho que pareça, o cinema também estava fervendo naquela chaleira. Disto, de Dickens, do romance vitoriano, brotam os primeiros rebentos da estética do cinema norte-americano, para sempre veiculado ao nome de David Wark Griffith (EISENSTEIN, 2002, p. 176).

Por fim, chega-se à seguinte pergunta: por que a escolha dos objetos em questão, no caso os filmes *As vinhas da ira* (1940), de John Ford, e *Onde os fracos não têm vez* (2007), de Ethan e Joel Coen, respectivamente adaptados dos livros *As vinhas da ira* (1939), de John Steinbeck, e *Onde os velhos não têm vez* (2005), de Cormac McCarthy? Seria uma falsa ilusão criar justificativas alhures, pois não poderia haver melhor argumento do que o afetivo, isto é, a ligação fortemente sentimental que o autor desta tese possui com os objetos da pesquisa em questão. John Ford foi estudado entre 2010 e 2011 na monografia de formação no curso de Comunicação Social com Habilitação em Cinema e Vídeo do Centro Universitário UNA, intitulada *Nos rastros de Ford: A desmistificação do herói nos westerns “Sangue de herói” e “O homem que matou o facínora”*. Para tanto, a filmografia de Ford, até mesmo como paixão pela obra deste diretor, foi esmiuçada, inclusive o filme *As vinhas da ira*, o qual o livro de Steinbeck, que foi o material original desta adaptação, já havia sido lido. Devido a seu olhar sócio-antropológico, aliado a uma visão poética única, Steinbeck, aliás, encontra-se entre os escritores preferidos do autor desta tese, assim como também o é Cormac McCarthy, em razão de seu ímpar ponto de vista existencial de mundo. Já o filme *Onde os fracos não têm vez* sempre foi um objeto de fascínio, sendo revisitado em inúmeras oportunidades, bem como a filmografia dos Irmãos Coen, destrinchada em detalhes graças à atratividade imposta por seu *sui generis* olhar cômico, irônico e desolador da vida humana, conjugado a toques oníricos. Optou-se, portanto, por um filme da Hollywood clássica (*As vinhas da ira*) e outro realizado em tempos contemporâneos, no caso *Onde os fracos não têm vez*.

Sendo assim, afirma-se novamente que o panorama norteador e o baluarte desta tese residirão na concepção baziniana de adaptação literária, que vê o cinema como uma arte “impura”, pois é aberta ao diálogo criativo com as outras artes, particularmente a literatura. O adjetivo “impuro” jamais é um julgamento de valor, uma vez que Bazin atribui ao cinema uma influência dialógica com outras artes, o que é natural dentro do seu desenvolvimento moderno como uma arte de existência autônoma, todavia, ao mesmo tempo, que interage e se completa através da literatura. Adaptar um livro, portanto, é criar outro objeto artístico autossuficiente, mas que não deixa de fazer uma interlocução com suas origens literárias, somando-se a elas, não se excluindo como algo menor em uma suposta hierarquia errônea. Além disso, a adaptação será tratada aqui como uma criação, dentro de um olhar próprio do filósofo Deleuze, estudioso e complementador da obra de Bazin.

CAPÍTULO I: SOBRE ALGUNS DOS CONCEITOS TRABALHADOS NESTA TESE

[...] em arte, tanto o real como o imaginário pertencem apenas ao artista, a carne e o sangue da realidade não são mais fáceis de cair nas malhas da literatura ou do cinema do que as fantasias mais gratuitas da imaginação.

André Bazin, 2014, p. 290

Toda criação é singular, e o conceito como criação propriamente filosófica é sempre uma singularidade.

Gilles Deleuze e Félix Guattari, 2010, p. 13

[...] para escrever não-importa-o-quê o meu material básico é a palavra.

Clarice Lispector, 1979, p. 19

I.I: SOBRE A RELAÇÃO CINEMA/LITERATURA

O cinema, arte surgida no final do século XIX e que teve o desenvolvimento de sua linguagem no início do século XX, sempre flertou com a literatura¹. Isso se dá quer seja devido ao fato de um filme ser realizado a partir de um material literário com descrições de ações, personagens e diálogos, no caso o roteiro, quer seja porque alguns dos pressupostos da gramática cinematográfica possuem elementos retirados da literatura. A própria literatura evoca, outrossim, imagens oníricas construídas no choque com o pensamento, o que faz pensar que a tradição audiovisual, de certa forma, sempre existiu no inconsciente humano através dos sonhos. O cinema, visto assim, encontra-se no meio caminho entre a representação da realidade e o contato com o sonho.

É habitual, dentro do mercado editorial atual, por exemplo, a publicação de roteiros cinematográficos em formato de livro, sem que estes tenham os seus conteúdos alterados. Além do mais, conceitos como “diegese” (a visão da ficção de uma narrativa como uma realidade dentro dela mesma) e “elipse” (a supressão de algo na narrativa que fica, então, subentendido) provêm da literatura e se tornaram costumeiros dentro do campo do cinema. No período primevo do cinema silencioso, antes de 1927, era comum a figura do “comentador” durante as exibições de filmes, ou seja, uma espécie de narrador das imagens vistas na tela à maneira do narrador literário, profissional que, posteriormente, foi substituído pelos letreiros inseridos no meio das imagens e que também possuíam função narrativa

¹ Além de também com a fotografia, uma vez que o cinema é a arte da imagem em movimento, e com o teatro, este último através da questão de interpretação e do espaço cênico.

fortemente ligada à tradição literária. Como aponta José Tavares de Barros em sua tese de doutorado, *A imagem da palavra: Texto literário e texto fílmico*,

é fácil verificar que o cinema dos primeiros tempos, identificado com idéias de modernidade e de progresso tecnológico que a passagem do século assinalava, começa desde logo a afirmar-se como nova instância veiculadora de mensagens narrativas, até então do exclusivo domínio da tradição literária (BARROS, 1990, p. 17).

Ademais, um dos pioneiros do cinema americano, D. W. Griffith, por exemplo, retirou a ideia da montagem paralela da literatura do inglês Charles Dickens, isto ao mesmo tempo em que outros diretores precursores e diretoras pioneiras (como a francesa Alice Guy-Blaché, a americana Lois Weber e o italiano Giovanni Pastrone, por exemplo) também aprimoravam os primeiros experimentos com a montagem cinematográfica.

Em seguida, Sergei Eisenstein, cineasta experimental russo que teve seu auge criativo nos anos de 1920 e 1930, inspirando-se em Griffith, desenvolveu a montagem cinematográfica para além do simples paralelismo entre uma narrativa de uma personagem e outra, procurando criar sentidos a partir desta, o que está registrado em seu texto *Dickens, Griffith e nós*, último capítulo de seu livro *A forma do filme*.

Além disso, nos primórdios do cinema, várias adaptações literárias ocorreram. O citado Dickens, por exemplo, teve textos adaptados já em 1897, com *Death of Nancy Sykes*, e várias outras que se seguiram nos anos decorrentes. Fiódor Dostoievski teve alguns de seus textos mais celebrados, como *Crime e castigo* e *O idiota*, adaptados para o cinema em 1909 e 1910, respectivamente. Outros escritores notáveis também tiveram textos adaptados para o cinema, entre o final do século XIX e o início do XX, como Bram Stoker, F. Scott Fitzgerald, James Fenimore Cooper, Johann Wolfgang von Goethe, Liev Tolstói, Lewis Carroll, Mary Shelley, Miguel de Cervantes, Robert Louis Stevenson, William Shakespeare, entre outros.

Alguns escritores americanos, também, escreveram roteiros para o cinema, como Ernest Hemingway, F. Scott Fitzgerald, John Steinbeck e William Faulkner, isto ainda sem se contar os movimentos cinematográficos do cinema moderno que flertaram com a literatura, como a *Nouvelle Vague* francesa, surgida quase que paralelamente à renovação literária proposta pelo movimento intitulado *Nouveau Roman* – de onde despontaram como diretores e roteiristas alguns romancistas, como Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras e Pierre Kast –, e pelo Cinema Novo brasileiro, que buscou inspiração (inclusive, com adaptações diretas de textos) nas três gerações do Modernismo, a de 1922, a de 1930 e a de 1945. Na *Nouvelle Vague*, por exemplo, o cineasta Jean-Luc Godard começou a traçar os primeiros caminhos de

seu cinema multireflexivo, em que citações a escritores e pensadores diversos da literatura universal e das ciências humanas pululam na tela em diálogos e via narrativa de forma metalinguística e, na maioria das vezes, sem uma referenciação a estes. Trata-se de um estilo análogo ao do brasileiro Glauber Rocha, estilo este que o escritor e cineasta francês Alexandre Astruc, em seu manifesto ensaístico *Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo* (publicado na revista *L'Écran français* em 1948), nomeava como “escrever com a câmera”. Segundo Astruc, “o diretor/autor escreverá com a câmera como um escritor escreve com sua caneta” (ASTRUC, 1948, p. 22 *apud* COUTINHO, 2010, p. 15). Mário Alves Coutinho, na conclusão do livro *Escrever com a câmera: A literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard*, reforça essa ideia:

uma quantidade significativa de escritores importantes, em geral romancistas [...] foram capazes [...] de passar para a realização de filmes. De uma certa maneira, transformaram a palavra em imagem, sem nunca deixar a palavra de lado, pois o cinema desses escritores procurou, sempre, integrar palavras e imagens (COUTINHO, 2010, p. 228).

No Brasil, a primeira adaptação – que veio não de um livro, mas da peça *A quadrilha da morte*, de Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimentel – ocorreu em 1908 com aquele que é considerado o primeiro filme de ficção (ao lado do curta *Nhô Anastácio chegou de viagem*, de Julio Ferrez): *Os estranguladores*, de Francisco Marzullo. O primeiro escritor brasileiro que trabalhou com roteiros de cinema, já em 1910, foi José Carlos do Patrocínio Filho, que escreveu *Paz e amor* e *Logo cedo*, ambos filmes dirigidos pelo pioneiro Alberto Botelho. Machado de Assis, por exemplo, só foi adaptado para o cinema em 1939 (ano de seu centenário) pelo mineiro Humberto Mauro, no curta-metragem *Um apólogo*, baseado em um conto homônimo do escritor, filme entre vários realizados por Mauro no INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), órgão então vinculado ao Ministério da Educação e Saúde Pública do governo de Getúlio Vargas.

Apresentadas essas considerações, pretende-se com esta tese de doutorado estudar algumas adaptações de textos para o cinema. São elas: *As vinhas da ira* (1940), de John Ford, e *Onde os fracos não têm vez* (2007), de Ethan e Joel Coen², respectivamente adaptados dos textos *As vinhas da ira* (1939), de John Steinbeck, e *Onde os velhos não têm vez* (2005), de Cormac McCarthy. Esses filmes serão analisados em sua multiplicidade de elementos cinematográficos, tentando-se perceber como as palavras dos autores foram traduzidas para a imagem fílmica em si através dos elementos cinematográficos, como em sons, diálogos, trilha

² Doravante denominados como Irmãos Coen ou simplesmente “os Coen”.

sonora musical, cenografia, *mise en scène*, cores e enquadramentos da fotografia, montagem etc., enfim, todo o processo e os recursos de edição.

Não se pleiteia estudar na pesquisa pura e simplesmente os roteiros dos filmes elencados, que, por si só, são traduções dos universos de Steinbeck e McCarthy para outro tipo de texto literário que, em sua natureza, permite apenas a descrição de ações, personagens e diálogos, mas não a poesia e a abstração, características estas resguardadas ao processo de direção do filme. Buscar-se-á, no entanto, como tais roteiros foram retraduzidos, pelos respectivos diretores e diretoras dos filmes estudados, para a imagem visual cinética e como foram captados pelo olhar das câmeras e transpostos para a tela grande.

Da mesma maneira, não se ficará preso nesta tese somente ao comparativismo entre os filmes e os textos de Steinbeck e McCarthy ou em julgamentos de valores que criem dicotomias ou maniqueísmos que separam uma chamada “fiel” ou “boa” adaptação de uma adaptação “ruim”, uma vez que este tipo de análise é o que geralmente baliza a crítica literária e/ou cinematográfica, sem que, com isto, esteja se pretendendo desprezar ou depreciar o trabalho dos profissionais desta área, porém procurar-se-á escolher aqui outro caminho de escrita que transite por certa intensidade filosófica. Como sugere Jacques Rancière, no capítulo *A imagem intolerável*, do livro *O espectador emancipado*, a respeito de uma suposta oposição hierárquica entre palavra e imagem, não qualquer tipo de imagem, mas imagens de conteúdo sócio-político que levam à provocação do desagrado e forçam o pensamento,

o problema não é opor as palavras às imagens visíveis. É subverter a lógica que faz do visual o quinhão das multidões e do verbal o privilégio de alguns. As palavras não estão no lugar das imagens. São imagens, ou seja, formas de redistribuição dos elementos da representação. São figuras que subsistem uma imagem por outra, formas visuais por palavras, ou palavras por formas visuais (RANCIÈRE, 2014, p. 95).

Correlativamente, Ismail Xavier assinala, no capítulo *Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema*, presente no livro *Literatura, cinema e televisão*, organizado por Tânia Pellegrini, que

livro e filme estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar, que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro (XAVIER, 2003, p. 62).

Pleiteia-se forçar a pensar as imagens e os elementos cinematográficos dos filmes em estudo a partir de teorias filosófico-literárias e da emoção social que eles suscitam sobre a

travessia das personagens pelo mundo em confronto com a instância esmagadora da técnica do processo civilizatório, sem que, com isto, se perca o caminho da travessia principal, embreada nos filmes e na poesia evocada por seus componentes estéticos, pois, como pontua Gilles Deleuze (2006, p. 88-89) no capítulo *Série e grupo*, do livro *Proust e os signos*, “sem algo que force a pensar, sem algo que violento o pensamento, este nada significa. Mais importante do que o pensamento é o que ‘dá a pensar’”.

Logo, a proposta da tese tem sua importância acadêmica ao procurar trazer uma nova visão sobre a questão da adaptação literária para o cinema, buscando-se o encontro ctônico entre ambas as artes que produzem o filme, isto sem apenas o olhar dogmático da comparação com o texto literário. Além disso, pretende-se pensar as inúmeras camadas dos significantes de um filme, vendo-o, desta forma, como outra mídia que traduz intersemioticamente as palavras literárias, tendo-se em vista que elas evocam imagens e sons mentalmente oníricos. Sabe-se, assim, que o cinema por si só é a conjuração de uma poética do olhar que leva o espectador a universos igualmente oníricos, porém previamente construídos sonoro-imageticamente em uma tradução operada pela direção a partir de sua interpretação da literatura a qual buscou adaptar. Ambos, cinema e literatura, são poéticos, cada um à sua maneira, cada um com arquiteturas de significantes e signos distintos para edificar suas respectivas *poiesis*, pois, para Christian Metz, no texto *Cinema: Língua ou linguagem?*, presente no livro *A significação no cinema*, “o cinema é uma linguagem; o cinema é infinitamente diferente da linguagem verbal” (1972, p. 60), uma vez que “o filme é uma mensagem para que não se lhe tenha imaginado um código” (1972, p. 56).

Destarte, o estudo em questão tenciona enveredar por outras estradas, adentrando a filosofia, a análise fílmica e os estudos literários, trazendo conceitos destes campos do saber para se interpretar e criar inferências na análise dos filmes elencados – penetrando-se, principalmente, nos “afectos” e “perfectos” (as sensações) das personagens, conceitos estes citados por Deleuze e Félix Guattari, no livro *O que é a filosofia?*. No capítulo *O que é um conceito?*, Deleuze e Guattari (2010, p. 32) esclarecem que “a filosofia procede por frases, mas não são sempre proposições que se extraem das frases em geral”. Deste modo, os dois filósofos conjecturam que

das frases ou de um equivalente, a filosofia tira *conceitos* (que não se confundem com idéias gerais ou abstratas), enquanto que a ciência tira *prospectos* (proposições que não se confundem com juízos), e a arte tira *perceptos e afectos* (que também não se confundem com percepções ou sentimentos). Em cada caso, a linguagem é submetida a provas e usos incomparáveis, mas que não definem a diferença entre as

disciplinas sem constituir também seus cruzamentos perpétuos (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 32-33).

Enquanto isso, no capítulo *Os personagens conceituais*, Deleuze e Guattari apontam que

As grandes figuras estéticas do pensamento e do romance, mas também da pintura, da escultura e da música, produzem afectos que transbordam as afecções e percepções ordinárias, do mesmo modo os conceitos transbordam as opiniões correntes. [...] A arte e a filosofia recortam o caos, e o enfrentam, mas não é o mesmo plano de corte, não é a mesma maneira de povoá-lo; aqui constelação de universo ou afectos e perceptos, lá complexões de imanência ou conceitos. A arte não pensa menos que a filosofia, mas pensa por afectos e perceptos. Isto não impede que as duas entidades passem freqüentemente uma pela outra, num devir que as leva a ambas, numa intensidade que as codetermina (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 80-81).

Ambiciona-se, assim, levar o leitor desta tese a compreender sua proposta em relação às adaptações escolhidas para investigação – no caso, os livros *As vinhas da ira* e *Onde os velhos não têm vez*, adaptados, respectivamente, para os filmes *As vinhas da ira* e *Onde os fracos não têm vez* –, ou seja, com quais conceitos irá se perfazer a pesquisa. Para tanto, propõe-se trabalhar com alguns conceitos-chave que irão orientar os caminhos pelos quais a tese irá percorrer, conceitos estes que serão definidos a seguir.

I.II: TEXTO, ESCRITURA E OBRA ABERTA

Um dos conceitos é o de “texto”, outro de “escritura”. Ambos estão correlacionados e foram cunhados por Roland Barthes. Segundo Barthes (2003, p. 201), no capítulo *O mito, hoje*, do livro *Mitologias*, o texto é “toda unidade ou toda síntese significativa, quer seja verbal, quer visual”. Ainda de acordo com o pensador (2012, p. 66, grifo do autor), no capítulo *Da obra ao texto*, do livro *O rumor da língua*, “diante da obra – noção tradicional, concebida durante muito tempo, e ainda hoje, de maneira por assim dizer newtoniana –, produz-se a exigência de um objeto novo, obtido por deslizamento ou inversão das categorias anteriores. Esse objeto é o *Texto*”.

Apreende-se, com isso, que existe uma distinção entre obra e texto, pois “a obra é clássica, o texto é de vanguarda” (BARTHES, 2012, p. 67). A obra tem um caráter estático, acabado, enquanto o texto se encontra em eterno movimento, nunca está de fato finalizado, pois “o seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras)” (BARTHES, 2012, p. 67). Entrementes, João Batista Santiago Sobrinho (2011,

p. 18), na introdução do livro *Mundanos fabulistas: Guimarães Rosa e Nietzsche*, afirma que o texto apresenta “movimento paradoxal, descentralizado, subversivo, sem fechamento”. Desta maneira, o texto abrange inúmeras interpretações, está ligado ao signo e ao significante e não ao significado, pois “o Texto tenta colocar-se exatamente *atrás* do limite da *dóxa* [...]; tomando-se a palavra ao pé da letra, poder-se-ia dizer que o Texto é sempre *paradoxal* [...] aborda-se, prova-se com relação ao signo” (BARTHES, 2012, p. 68). O texto, por conseguinte, “não é coexistência de sentidos, mas passagem, travessia; não pode, pois, depender de uma interpretação, ainda que liberal, mas de uma explosão, de uma disseminação” (BARTHES, 2012, p. 70). Para Haroldo de Campos (2006, p. 125), no capítulo *Sobre Roland Barthes*, do livro *Metalinguagem & outras metas*, o texto é “regido por lógica não-monovalente, não linear, mas de ruptura”. Assim, o texto, por sua característica paradoxal por natureza é e não é várias coisas ao mesmo tempo, possui inúmeras interpretações e significantes, além de ser contestatório dos discursos de poder vigentes na sociedade.

No capítulo *O que é a escritura?*, do livro *O grau zero da escritura*, Barthes (1971, p. 25) define esta como uma “realidade ambígua: de um lado, nasce incontestavelmente de uma confrontação do escritor com a sociedade; de outro lado [...], ela remete o escritor, dessa finalidade social, para as fontes instrumentais de sua criação”. A escritura se liga às questões sociais, históricas e políticas, além de possuir relação com o significante, uma vez que “língua e estilo são objetos; a escritura é uma função: é a relação entre a criação e a sociedade, é a linguagem literária transformada por sua destinação social, é a forma apreendida na sua intenção humana e ligada assim às grandes crises da História” (BARTHES, 1971, p. 23). Analogamente, Leyla Perrone-Moisés (2005, p. 31-32) aponta, no capítulo *Crítica e escritura*, do livro *Texto, crítica, escritura*, que “a escritura está igualmente amarrada a dois objetivos contraditórios: dizer a história (voltar-se para o mundo) e dizer a literatura (voltar-se para ela mesma)”.

Por conseguinte, os filmes analisados nesta tese serão compreendidos, dentro de uma complexidade de leituras interpretativas plausíveis, como escrituras e textos. Interpretar o cinema como escritura e texto na perspectiva barthesiana – para além de se observar o primeiro caráter óbvio de sua linguagem visual conjugada à verbal – se liga a examinar as imagens fílmicas como se lê um romance (ou outro tipo de texto literário), isto é, indo na direção não do que simplesmente é dito pela imagem, mas também do que não é dito, do que fica nas entrelinhas, nas lacunas, em suma, no “entrecorpo” do filme em si, o que na literatura o escritor estadunidense Ernest Hemingway chamava de “teoria do *iceberg*” ou “teoria da omissão”, ou seja, aquilo que fica propositalmente implícito na narrativa. Se, como coloca

Barthes, o texto, ao contrário da obra, está em constante travessia de significações e de interpretações infinitas, logo, o cinema pode ser visto, então, como texto, pois as especificidades especulativas de leitura facultadas ao espectador criam inúmeras interpretações que não anulam umas às outras, mas se somam consigo mesmas, demonstrando a riqueza catártica e frutiva do cinema como arte. O filme enquanto escritura, portanto, constrói-se em sua função criativa e, ao mesmo tempo, sócio-histórica, como aponta Barthes.

Com isso se cria uma espécie de “espectador emancipado”, tal como conceito trabalhado por Rancière, em seu livro homônimo, isto é, de um espectador que entra em contato com a obra de arte e suas inúmeras lacunas e cria, através de sua bagagem cultural, interpretações várias para esta obra. O filósofo, no capítulo *A imagem pensativa*, trabalha um conceito de mesmo nome, que pode ser pensado, também, em relação ao cinema:

Não se supõe que uma imagem pense. Supõe-se que ela é apenas objeto de pensamento. Imagem pensativa, então, é uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este ligue a um objeto determinado (RANCIÈRE, 2014, p. 103).

Observar os filmes analisados nesta tese (*As vinhas da ira* e *Onde os fracos não têm vez*) como escrituras e textos se dá porque as obras cinematográficas pesquisadas são paradoxais, apresentam inúmeras vozes referenciais e citações indiretas em suas estruturas narrativas e estéticas, vindas dos objetos literários dos quais foram adaptados. De mais a mais, esses filmes são conotativos, líricos, poéticos, metafóricos, têm amplos sentidos e significantes, são paradigmáticos, refletem a história e a sociedade. As imagens de tais filmes se voltam também para si mesmas, isto é, são autoreflexivas sobre seus dispositivos em si, ao buscarem um realismo que afrente um cinema monolítico, homogêneo e rútilo. Essas imagens se revertem para um cinema hermético da imagem-tempo³, uma vez que os discursos estético-narrativos dos três filmes são contestatórios dos discursos de poder e não se fecham em si mesmos, pois estão em constante travessia interpretativa.

De um lado, tem-se *As vinhas da ira*, criado por John Ford, na era do cinema clássico hollywoodiano e que imprime no celulóide uma visão crua e dura de mundo, seca como o solo da terra natal de suas personagens, no Oklahoma, ficcionalizando, com isso, “um” real próximo da realidade pela qual os EUA passavam nos anos 1930, tudo isso vindo da criação de Steinbeck traduzida para o cinema. De outra ponta, há *Onde os fracos não têm vez*, em que

³ Conceito que será explicado no capítulo I.III.

o desalento frente à violência mundana e a debilidade diante do acontecimento e do acaso são postas em imagens horrendas e brutais na tradução do universo abstrato de McCarthy.

Além disso, os filmes analisados nesta tese serão entendidos também como “obras abertas”, conceito este provindo dos estudos de Umberto Eco. Segundo Eco, no capítulo *A poética da obra aberta*, do livro *Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, referindo-se à música moderna (porém, em uma leitura que permite a mesma conceituação para outras formas de arte), as obras de arte modernas não consistem

numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas, como obras “abertas”, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente. [...] Tem-se discutido, de fato, em estética, sobre a “definitude” e a “abertura” de uma obra de arte: e esses dois termos referem-se a uma situação frutiva que todos nós experimentamos e que freqüentemente somos levados a definir: isto é, uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender [...] a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. [...] Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original (ECO, 1991, p. 39-40)

Segundo Eco, a obra de arte é, assim, ao mesmo tempo fechada – isto quando o artista a “finaliza”, entretanto, deixando lacunas em seu interior a serem preenchidas pelo público – e aberta, o que se dá quando esta entra em contato com o intérprete, ou seja, o espectador, que transmite camadas de significantes vindas de sua bagagem de fruição artística e transmitida para sua interpretação da obra de arte em questão, interpretação esta sempre aberta a novas reinterpretações e ressignificações. Todavia, não se deve confundir esse processo incessante de fruição reinterpretação e ressignificativa com o ato de reconhecimento, uma vez que a arte força o espectador a pensar não através do reconhecimento, mas sim do estranhamento e do choque, pois, como aponta Deleuze, no capítulo *A imagem do pensamento*, do livro *Diferença e repetição*,

não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de elevar e instalar a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar (DELEUZE, 2006, p. 203).

Depreende-se que o pensamento não evoca, ou não deveria evocar, o reconhecimento ou a reconhecimento, mas o estranhamento, a criação, o acontecimento, pois ele propaga e produz a diferença. No capítulo *O pensamento como ultrapassamento da representação clássica*, do livro *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*, Regina Shöpke (2012, p. 32) expõe que, segundo Deleuze, “em momento algum o *pensamento* tem uma função cognitiva”. Tem-se em vista, com isso, que a “reconhecimento está no centro da filosofia platônica. É preciso lembrar que conhecer, para Platão, é ‘relembrar’, é ‘reconhecer’” (SHÖPKE, 2012, p. 33). O pensamento deleuziano, portanto o pensamento que se pede um ato de violentação mental, é anti-platônico, pois ele não é mimético: é criação.

A literatura, o cinema e a obra de arte em si estão em constante movimento, em um devir da diferença, uma vez que, de acordo com Deleuze, no início do capítulo *A literatura e a vida*, do livro *Crítica e clínica*,

escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento [...]. Escrever é um caso de devir, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria visível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de vida que atravessa o visível e o vivido (DELEUZE, 1997, p. 11).

A fotografia, base primeva do cinema como captação de imagens, teria o poder, segundo Barthes, no livro *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*, de trazer de volta o passado, de trazer à vida mecanicamente o que se encontra morto fisicamente:

O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o *corpus* de que tenho necessidade ao corpo que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o Tal (tal foto, e não a Foto), em suma a *Tique*, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável (BARTHES, 2017, p. 12, grifos do autor).

Se a fotografia pode ser vista como essa espécie de portal para o passado, como afirma Barthes, o cinema (que capta a imagem em movimento e, por isto, é ainda mais realista), vai mais à frente nesse retorno. No que se liga a essa sensação de movimento captada pelo olho humano (bastião do cinema), ela muitas vezes é atribuída à teoria da persistência retiniana, que consiste basicamente no fato da retina reter durante um segundo um número superior a

dez quadros seguidos, em que, entre um e outro, há uma pequena mudança que causaria a percepção de movimento e a continuidade, o que explica o porquê dos primeiros filmes serem registrados inicialmente em dezesseis quadros por segundo, depois em vinte e quadro (o que se tornou convenção universal a partir dos anos 1920) e, mais recentemente em trinta, padrão do cinema digital. Como afirma Deleuze (2018a, p. 18, grifo do autor), no capítulo *Teses sobre o movimento (primeiro comentário a Bergson)*, do livro *Cinema 1 - A imagem-movimento*, o “cinema é o sistema que reproduz o movimento em função do instante qualquer, isto é, em função de momentos equidistantes, escolhidos de modo a dar a impressão de continuidade”. Entretanto, Jacques Aumont, no capítulo *Do visível ao visual*, do livro *A imagem*, renega essa teoria da persistência retiniana e prefere ver de outra maneira o modo como o olho humano consegue enxergar a simulação do movimento:

Há várias teorias que visam explicar a percepção de movimento; hoje a mais adotada é a que atribui essa percepção a dois fenômenos: o primeiro é a presença no sistema visual de detectores de movimento capazes de codificar os sinais que afetam pontos vizinhos na retina; o segundo é uma informação sobre nossos próprios movimentos, que permite não atribuir aos objetos percebidos um movimento aparente, decorrente de nossos deslocamentos ou de nossos movimentos oculares (AUMONT, 1993, p. 47).

No caso da percepção do movimento no campo do cinema, afirma Aumont:

O cinema utiliza imagens imóveis, projetadas em uma tela com certa cadência regular, e separadas por faixas pretas resultantes da oscilação da objetiva de um projetor por uma paleta rotativa, quando da passagem da película de um fotograma ao seguinte. Ou seja, ao espectador de cinema é proposto um estímulo luminoso descontínuo, que dá [...] uma impressão de continuidade, e além disso uma impressão de movimento interno à imagem por meio de movimento aparente (AUMONT, 1993, p. 51).

Nesta tese, se a teoria da persistência retiniana está correta ou não, fica-se com a noção de imagem cinematográfica de Deleuze citada antes a respeito do cinema como uma reprodução do movimento em “função do instante qualquer”, ponto de vista este que Aumont acima se aproxima ao ver o cinema como uma “impressão de continuidade” e o movimento da imagem cinética como “aparente”.

Dessa maneira, a imagem cinematográfica ou fílmica é definida por Bazin, em *A evolução da linguagem cinematográfica*, artigo presente no livro *O que é o cinema?:*

Por “imagem”, entendo de modo bem amplo, tudo aquilo que a *representação* na tela pode acrescentar à coisa representada. Essa contribuição é complexa, mas podemos reduzi-la essencialmente a dois grupos de fatos: a plástica da imagem e os

recursos da montagem (que não é outra coisa senão a organização das imagens no tempo) (BAZIN, 2014, p. 96, grifo do autor).

Quando fala da plástica da imagem, Bazin se refere, nesse trecho, à estética, ou seja, à técnica adotada para se trabalhar a imagem, no que se inclui o enquadramento, os movimentos de câmera, a iluminação etc. No que diz respeito à montagem, Bazin acima apenas afirma sua primeira função, ou seja, a organização temporal das imagens para se construir uma narrativa. Aumont e Marie, no *Dicionário teórico e crítico de cinema*, definem o conceito de imagem fílmica da seguinte maneira:

A imagem cinematográfica é plana, enquadrada, o que a assemelha às imagens da pintura e da fotografia. Como essas imagens, ela possui uma “dupla realidade perceptiva”: é percebida, a um só tempo, como bidimensional e tridimensional. Pode-se até mesmo sustentar, sem a percepção da realidade bidimensional – a da superfície da imagem – seria difícil, e até mesmo impossível, perceber corretamente a “realidade” tridimensional (a profundidade representada), e isso foi verificado, experimentalmente, em laboratório (Pirenne). No cinema, isso implica que a imagem de filme seja percebida, a um só tempo, como plana e “profunda” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 161).

Por mais que se adote nesta tese uma visão deleuziana do cinema como criação, bem como da adaptação literária como a criação de algo novo em cima de um material textual, Bazin fala, em citação anterior, na imagem cinematográfica como “representação”. Isto talvez levaria à ideia de semelhança, tão combatida por Deleuze em sua filosofia da diferença. Se, em uma primeira leitura, os olhares deleuziano e baziniano parecem excludentes, na verdade eles são complementares. Nos livros *Cinema 1 - A imagem-movimento* e *Cinema 2 - A imagem-tempo* (publicados, respectivamente, em 1983 e 1985) Deleuze dialoga com a teoria realista de Bazin sobre o Neorrealismo italiano e a leva bem mais à frente, isto até pelo fato do primeiro ter escrito sua teoria filosófica a respeito do cinema em um momento histórico posterior ao do segundo. Deleuze contou com mais distanciamento crítico do que Bazin, que morreu muito jovem, em 1958, alguns anos após o fim do Neorrealismo italiano como movimento cinematográfico. Por isso se diz que, quando Deleuze faz uma leitura filosófica do cinema em suas duas obras citadas, acaba por ser complementar a Bazin. De qualquer forma, como afirmado antes, nesta tese usa-se o conceito deleuziano de criação, mas Bazin é citado por sua importância como pensador crítico e teórico do cinema, mesmo que com as ressalvas apresentadas.

Dessa maneira, o cinema, além de trazer influências da literatura – na estrutura narrativa do roteiro e nos diálogos – e do teatro (nas atuações e na *mise en scène*⁴), possui também uma forte ligação com a pintura e com a fotografia. O enquadramento cinematográfico leva o olhar do espectador para além das bordas, para o fora-de-campo, e o quadro pictórico conduz o espectador ao centro, pois, como afirma Bazin (2014, p. 206, grifo do autor), em *Pintura e cinema*, texto que se encontra no livro *O que é o cinema?*, “os limites da tela não são, como vocabulário técnico daria por vezes a entender, a moldura da imagem, mas a *máscara* que só pode desmascarar uma parte da realidade”.

Para além das questões subjetivas de construção de interpretações, tal como colocado por Deleuze acima (na citação do capítulo *A literatura e a vida*, do livro *Crítica e clínica*), segundo Aumont (2011, p. 111), no capítulo *De um quadro a outro: A borda e a distância*, do livro *O olho interminável (cinema e pintura)*, “o quadro fílmico, por si só, é *centrífugo*: ele leva a olhar para longe do centro, para além de suas bordas; ele pede, inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não-visto”. Ou seja, o quadro fílmico bordeja provocativamente seu espectador, ao mesmo tempo em que transborda para fora da tela e caminha em direção ao mundo, misturando-se a este no entrechoque criativo de violento pensamento onde o espectador é conclamado a ter sensações com seus afectos e perceptos.

Esse entrechoque passa ao largo da reconhecimento, indo em direção ao estranhamento, o que, na filosofia, se encontra apenas no domínio da *dóxa*, uma vez que, de acordo com Deleuze (2006, p. 15), no capítulo *Signo e verdade*, do livro *Proust e os signos*, “a filosofia atinge apenas verdades abstratas que não comprometem, nem perturbam”. Seria preciso, assim, o encontro, que causa o choque e o estranhamento, pois, para Deleuze (2006, p. 15), “o acaso do encontro é que garante a necessidade daquilo que é pensado”. Esse encontro seria possível, para Deleuze, mormente na literatura e na arte, que podem ir além dos limites da *dóxa*, pois, como ele afirma, no capítulo *Série e grupo* de *Proust e os signos*, “sem algo que force a pensar, sem algo que violente o pensamento, este nada significa. Mais importante do que o pensamento é o que ‘dá a pensar’; mais importante que o filósofo, é o poeta” (2006, p. 88-89). Como afirma Friedrich Nietzsche (2007, p. 171), no aforismo trezentos e trinta e três de *A gaia ciência*, “o pensamento consciente, sobretudo o do filósofo, é o menos violento de todos e, por conseqüência, o mais suave e tranqüilo: em função disso o filósofo é precisamente o mais exposto a enganar-se quanto à natureza do conhecimento”. Não que o

⁴ De acordo com Massaud Moisés (2004, p. 298), no *Dicionário de termos literários*, a *mise en scène* se liga ao “cenário, vestimenta, mobiliário, colocação e movimentação dos atores, etc., de uma peça teatral”. Devido às influências que o cinema sofreu do teatro, o primeiro tomou emprestado do último este conceito.

filósofo não tenha qualquer tipo de importância, mas a arte, para além de criar o pensamento, também o violenta, ela leva a pensar pela força, sem contar que ela é mais acessível ao público de massas em geral.

Caio Augusto Teixeira Souto (2010, p. 40), no artigo *Deleuze, a imagem do pensamento e a literatura*, publicado na revista *Trilhas filosóficas*, reafirma o que discute Deleuze, ao dizer que “somente por encontros violentos é que pode brotar um verdadeiro ato de pensamento, o que teria sido plenamente atingido, não pela filosofia, mas pela literatura”. O autor ainda corrobora o que é apontado por Deleuze, em *Proust e os signos*:

[...] é a memória involuntária que nos impele à busca pelo tempo perdido, que nos mergulha no inesgotável universo das reminiscências e dos inúmeros envoltórios possíveis entre sensações, lugares, gostos, aromas que constituem nossa vida e nosso ser. Enfim encontrada está na literatura a verdadeira força criadora, o verdadeiro ato de pensar proveniente do encontro essencial suscitado pelo *signo*, pois é a arte quem comporta os signos essenciais. E isso não pode ocorrer senão de maneira violenta, inesperada (SOUTO, 2010, p. 43, grifo do autor).

Benjamin, em dois momentos distintos, resume as questões antes citadas do quadro fílmico como centrífugo e construtor de uma violência no pensamento. Primeiro no livro *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*, onde, no capítulo *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin (1989, p. 125) assevera que, no cinema, “a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme”. Depois, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*:

Compara-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mal o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro, nem como algo de real. A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo* (BENJAMIN, 2012, p. 207).

O cinema, como se vê nos apontamentos de Benjamin, acima relacionados à “cultura de massas”, estudada arduamente pelo autor e seus outros colegas da Escola de Frankfurt, possui uma potência de confecção intersubjetiva de se chegar ao inconsciente e ao subconsciente humanos a partir de seus recursos expressivos. Estes manipulam e arquitetam uma realidade ficcionalizada modelada pela direção de cinema através da montagem de

imagens, da decupagem de cenas e, mais precisamente, do direcionamento do olhar do espectador para um determinado espaço, objeto, rosto etc., de modo a conduzir este olhar rumo a algo que fará a audiência erigir um pensamento sobre alguma coisa. Dessa maneira, complementando a fala de Benjamin, no artigo *Modernidade - Mundo de sonho, experiência do choque*, Milena Travassos aponta que

a obra de arte tradicional (clássica) é marcada por uma relação de recolhimento individualizado que suga a quem a observa, ela se dispõe à contemplação do observador pelo tempo que ele deseje. Já no cinema, as imagens impõem uma visibilidade “autoritária” e fragmentada, mas são elas que mergulham no fluxo disperso do espectador. Ante a sucessão de imagens do filme, o espectador precisa estar totalmente presente e disponível, de outra forma, os choques das imagens não poderiam ser absorvidos. É essa condição de percepção da arte que o cinema instaura (TRAVASSOS, 2009, p. 43-44).

Retomando o que se citou previamente sobre a experiência do choque e da violentação do pensamento do espectador no cinema, que o leva a pensar sobre a sua própria existência no mundo, Taisa Helena Pascale Palhares (2006, p. 66), no livro *Aura: A crise da arte em Walter Benjamin*, itera que o “espectador fica submetido a choques ininterruptos, cuja repetição rigorosa os transforma com o passar do tempo em hábito. Ocorre que esses choques são semelhantes àqueles sentidos por cada indivíduo nas grandes cidades”.

Nesse sentido, Miriam Hansen (2012, p. 251), refletindo sobre o texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em seu artigo *Benjamin, cinema e experiência: A flor azul na terra da tecnologia*, presente no livro *Benjamin e a obra de arte: Técnica, imagem, percepção*, organizado por Tadeu Capistrano, afirma que o autor “ênfatiza o efeito fragmentador, destrutivo e alegorizador dos recursos cinematográficos, sua tendência a cortar o tecido da realidade como um instrumento cirúrgico”. Hansen (2012, p. 251) ainda ratifica que “assim como Freud alterou nossa consciência da linguagem, diz Benjamin, as técnicas cinematográficas, como o *close-up*, o intervalo temporal e a fotografia em câmera lenta, e acima de tudo a montagem, modificaram nossa percepção do mundo visual”.

O ato de adaptação de um texto literário, que já apresenta suas próprias lacunas, é *per se* um processo de criação. Logo, quando John Ford e os Irmãos Coen adaptam os textos de, respectivamente, John Steinbeck e Cormac McCarthy, eles o fazem criando outras escrituras independentes, que apresentam outras lacunas e atravessam o tempo com outras camadas de significações. Assim sendo, quando o espectador, em sua forma emancipada, como disposto por Rancière antes, concebe inumeráveis interpretações destes filmes, vistos, então, numa perspectiva de obra aberta, texto e escritura, este espectador também está criando outros

mundos através de sua leitura pessoal vinda de seu repertório sociocultural, participando de outro ato de criação. Depreende-se, portanto, que este ato de criação se dá não pelas mãos dos diretores e das diretoras de cinema, mas também via a interpretação do público, sendo, com isto, ininterrupta.

I.III: IMAGEM-TEMPO

Os filmes baseados nas literaturas de John Steinbeck e Cormac McCarthy serão analisados também como imagens pensantes descoladas da pura e simples comparação com os textos dos quais foram adaptados, mas sim conectadas com o cerne filosófico que tais textos e filmes conclamam. Por esta razão, os filmes serão compreendidos nesta tese como “imagens-tempo”, conceito formulado por Deleuze no livro *Cinema 2 - A imagem-tempo* e que se refere, sem se adentrar aqui nos pormenores desta definição, como o cinema moderno, ou seja, um tipo de cinema vindo no período pós-Segunda Guerra Mundial e em um momento de desencantamento do ser humano com o mundo e com as políticas nazifascistas – que prometiam a criação de um novo homem racionalmente tecnicista (tudo isso sem se desgarrar do fato aporético de que o cinema, como arte por si só, é uma arte técnica). A imagem-tempo trata-se de um cinema que não mais visava a mera encenação frente à câmera e a representação ou simples reprodução da realidade na tela, pois “o real não era mais representado ou reproduzido, mas ‘visado’” (DELEUZE, 2018b, p. 11). Roberto Machado, no artigo *Deleuze e a crise do cinema clássico*, presente no livro *Do abismo às montanhas*, organizado por Fernando Pessoa e Ronaldo Barbosa, afirma que

o cinema é constituído, primeiro, por imagens-movimento, imagens em que o movimento subordina o tempo. Depois, quando deixa de subordinar o tempo ao movimento e faz o movimento dependente do tempo, a imagem cinematográfica se torna imagem-tempo (MACHADO, 2010, p. 201).

Essa imagem-tempo, além de dependente do tempo e testemunha do contexto e do período histórico com o qual se reconcilia, é centrífuga, isto é, aponta para longe do centro, chocando-se com o espectador e evocando seu pensamento sobre o que ele vê na tela através de suas próprias subjetividades, ou “uma máquina que produz subjetivações” (AGAMBEN, 2009, p. 46), tal como rememora Giorgio Agamben, no capítulo *O que é um dispositivo?*, do livro *O que é um contemporâneo? e outros ensaios*. Como aponta Aumont (2011, p. 111), no capítulo *De um quadro a outro: A borda e a distância*, do livro *O olho interminável (cinema e*

pintura), “o quadro fílmico, por si só, é *centrífugo*: ele leva a olhar para longe do centro, para além de suas bordas; ele pede, inelutavelmente, o fora-de-campo, a ficcionalização do não-visto”.

O conceito de imagem-tempo se une fortemente à ideia de realismo, principalmente a uma espécie de realismo moderno que questiona suas próprias origens como criação ficcionalizada reflexiva sobre o mundo. Estreitamente relacionado aos dois objetos desta tese, os filmes *As vinhas da ira* e *Onde os fracos não têm vez*, responsáveis cada um à sua maneira por apresentar formas de captação de “um” realismo, o conceito de imagem-tempo será, por conseguinte, melhor explorado no capítulo I.VII desta tese e, posteriormente, junto aos capítulos de análises destes filmes.

I.IV: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA

Outro conceito preponderante na pesquisa é o de tradução intersemiótica. De acordo com Barros (1990, p. 56), discutindo a teoria de Emilio Garroni, apresentada no livro *Proyecto de semiótica*, “as formas visuais, mesmo em sua dimensão puramente figurativa, já estariam contaminadas por siglas lingüísticas explícitas”. Isto se dá porque “a leitura de uma imagem, como reprodução fotográfica do real, não é tão imediata quanto pode parecer, pois os elementos que a compõem (ambiente, pessoas, objetos, movimentos) quase sempre conotam significados menos aparentes” (BARROS, 1990, p. 56). Segundo Garroni, citato por Barros, a “dimensão verbal [...] não é estranha à imagem, mas interna em relação a ela, como uma das condições de sua estrutura e da sua legibilidade” (GARRONI, 1973, p. 360 *apud* BARROS, 1990, p. 56).

Para Julio Plaza (2001, p. 39), a respeito da tradução de um texto de uma língua para outra, no capítulo *Invenção*, do livro *Tradução intersemiótica*, “fazer tradução toca no que há de mais profundo na criação. Traduzir é pôr a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso”. De acordo com Haroldo de Campos, em *Da tradução como criação e como crítica*, artigo presente no livro *Metalinguagem & outras metas: Ensaios de teoria e crítica literária*,

tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...]. O significado, o parâmetro semântico,

será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 2006, p. 35).

Ressalta-se, todavia, que a ideia de tradução intersemiótica, apresentada por Plaza e Campos, refere-se à tradução de um texto literário de sua língua original para outra, dentro da acepção do que Campos chama de “recriação” ou que poderia ser também nomeado como “transcrição”. Entretanto, tais definições podem ser estendidas para a compreensão da adaptação literária para o cinema como uma tradução de uma mídia (ou de uma forma de arte) para outra, principalmente se se pensar que ambas estas mídias são linguagens inseridas no panorama da língua, pois, como bem lembra Metz, no texto *Cinema: Língua ou linguagem?*, o cinema é uma linguagem, caso se perceba o filme como uma mensagem. Ao falar de uma “possibilidade aberta de recriação” e que “não se traduz apenas o significado, *traduz-se o próprio signo*”, Campos – quando se procura inserir suas afirmações no território da adaptação literária como tradução – leva a pensar novamente tanto no conceito de obra aberta de Eco quanto na questão da transformação do signo literário em signo fílmico. Ou seja, há uma tradução das imagens evocadas pelas palavras do texto literário para imagens audiovisuais de fato (conjugadas a outros elementos estéticos) que estarão presentes no texto cinematográfico. Para além disto, Claus Clüver, no texto *Intermedialidade*, publicado na revista *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, aponta este novo termo do título de seu artigo como uma possibilidade de interação e correlação entre as mais diversas e distintas mídias e manifestações artístico-culturais que se influenciam e criam algo novo junto ao diálogo intertextual.

“Intermedialidade” é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de “arte”. Como conceito, “intermedialidade” implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias (CLÜVER, 2012, p. 9).

Logo, como será mostrado nos capítulos II e III desta tese, respectivos sobre os objetos de estudo, no caso os filmes *As vinhas da ira* e *Onde os fracos não têm vez*, perceber-se-á que os diretores deles conseguem, cada um a seu modo, tal como cita Campos, virar do avesso o objeto traduzido e os abrir para várias possibilidades de recriação que modificam os textos originais adaptados, além de, como expõe Clüver, “cruzar as fronteiras que separam as mídias”. Isto se dá pelo simples fato primário de o cinema ser uma mídia que possibilita criar imagens a partir das imagens sugeridas pelas palavras literárias. O diretor ou diretora de

cinema criam, assim, uma interpretação própria do material que adaptam vertida em imagem cinematográfica. Em um segundo momento, modifica-se o que é necessário de se mudar para se conseguir adequar a literatura ao cinema, uma vez que ambas são veículos comunicacionais e criativos distintos. Novas lacunas interpretativas são acrescentadas nesse processo e o espectador acaba por trazer, com sua bagagem sociocultural, outras possibilidades de leitura, o que faz do filme uma obra aberta, tal como concepção de Eco apresentada antes. Em suma, ao analisar-se os objetos desta tese mais à frente, ver-se-á que eles, no ato de adaptação criativa, passam por esse movimento de constante travessia.

I.V: TRAGÉDIA, SEGUNDO FRIEDRICH NIETZSCHE

Faz-se importante salientar que as dimensões metafísicas da escritura de Steinbeck e McCarthy e dos filmes analisados serão compreendidas dentro do universo da linguagem e do simbolismo, isto é, como adereço e verossimilhança. Muitas vezes, salienta-se, sobremaneira, em estudos em geral, uma suposta metafísica do judaísmo-cristão nesses autores – questão, deveras, indissociável inconscientemente, tendo-se em vista que os ocidentais vêm de uma tradição judaico-cristã secular –, o que, nesta lógica purista, reducionista e simplificadora, se converteria para os filmes adaptados de seus textos. Consequentemente, a tese também partirá e se transfigurará em uma reflexão sobre o trágico da existência frente aos dispositivos da técnica e do processo civilizatório. Desta maneira, se vinculará ao conceito de tragédia grega, compreendido por Friedrich Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, em que o filósofo perscruta a relação desta com os deuses Apolo e Dioniso relacionados nas características da beleza e da embriaguez, respectivamente, e no modo como estes deuses, ao lado de outros, conjuntamente às tragédias, são modos de resistir ao peso da vida e de suplementar o vazio da existência. Nietzsche vê nestas narrativas um esforço dos gregos de sobrelevarem o peso de suas existências por intermédio da invenção e da plasticidade.

Para poder viver, os gregos, impelidos pela mais imperiosa necessidade, tiveram de criar esses deuses; devemos imaginar isso, sem dúvida, como um processo em que esse instinto apolíneo de beleza foi desenvolvido em lentas transições, a partir daquela primitiva ordem divina titânica do horror, a ordem divina da alegria: da mesma maneira que as rosas brotam de um arbusto espinhento. Como esse povo de emoções tão delicadas, de desejos tão impetuosos, esse povo tão excepcionalmente capacitado para o *sofrimento*, teria podido suportar a existência, se não a tivesse contemplado em seus deuses, circundada de uma glória radiante? (NIETZSCHE, 2013a, p. 61).

Sobre os citados aspectos da tragédia, ainda reflete Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*:

[...] devemos entender a tragédia grega como o coro dionisíaco, que sempre se descarrega num mundo apolíneo de imagens. Aquelas partes de coro, com as quais a tragédia é entrelaçada, são assim, até certo ponto, o seio materno de todo pretensão diálogo, isto é, de todo o mundo da cena, do verdadeiro drama. Em diversas descargas sucessivas dessa espécie irradia esse fundamento primitivo da tragédia, essa visão do drama, que é em sua totalidade uma aparição percebida no sonho e, enquanto tal, de natureza épica, mas que, por outro lado, como objetivação de um estado dionisíaco, representa não a liberdade apolínea na aparência, mas, pelo contrário, a destruição do indivíduo e sua identificação com o ser primordial. Assim o drama é a materialização apolínea de noções e de influências dionisíacas e isso, como um abismo insondável, o separa da epopéia. O *coro* da tragédia grega, o símbolo de toda a multidão exaltada pela embriaguez dionisíaca, encontra então sua explicação total (NIETZSCHE, 2013a, p. 101).

Assim, as imagens da ficção em geral, podem, por encadeamento inconscientemente relacional e referencial, serem observadas, fruídas e estudadas como símbolos oníricos que representam “um” real e que levam aspectos próprios do apolíneo e do dionisíaco, o que se dá, fundamentalmente, em sua conexão com o coro das tragédias, espécie de comentário sobre o que é encenado, analogamente ao discurso indireto livre da literatura, o qual é trabalhado por Steinbeck e McCarthy, concomitantemente aos outros citados elementos da tragédia, e traduzido em recursos cinematográficos pelos diretores dos filmes que adaptaram seus textos.

I.VI: DO CAOS AO CÉREBRO - ALGUNS CONCEITOS DE FRIEDRICH NIETZSCHE, GILLES DELEUZE E FÉLIX GUATTARI

Neste momento serão apresentados alguns conceitos de Friedrich Nietzsche e de Gilles Deleuze junto a Félix Guattari preponderantes na escrita da tese que se segue.

No que diz respeito a uma visão de mundo transcendente, com causa inicial e final, Friedrich Nietzsche (2008, p. 310), no capítulo *A vontade de poder como conhecimento*, do livro *A vontade de poder*, expõe que “‘fim e meio’, ‘causa e efeito’, ‘sujeito e objeto’, ‘fazer e sofrer’, ‘coisa em si e manifestação’ como interpretações (*não* como fato) e em que medida talvez como interpretações *necessárias*? (como ‘interpretações que conservam’)” encontram-se “todas no sentido de uma vontade de poder” (NIETZSCHE, 2008, p. 310). A verdade ou a representação desta, portanto, não existe, uma vez que só há a interpretação dos fatos como tal. Esse ponto de vista transcendente encontra-se presente nas religiões, principalmente as de matriz judaico-cristã. Ressalta-se, porém, que esse olhar judaico-cristão presente nas

escrituras estudadas nesta tese aparece como artifício de verossimilhança e adereço por parte dos autores. Mais à frente, no capítulo *O eterno retorno*, Nietzsche assevera:

Se o mundo tivesse um fim, ele haveria de já ter sido alcançado. Se houvesse para ele um estado final não intencional, então este haveria de já ter sido, do mesmo modo, alcançado. Se ele fosse capaz, em geral, de um persistir, de um tornar-se petrificado, de um “ser”, tivesse ele, em todo o seu devir, somente por um momento, essa capacidade do “ser”, então ele teria chegado, mais uma vez, há muito tempo, ao fim do devir, também ao fim do pensar, ao fim do “espírito”. O fato do “espírito” *como um devir* prova que o mundo não tem nenhum fim, nenhum estado final e é incapaz de ser (NIETZSCHE, 2008, p. 509).

O primeiro dos conceitos importantes de Deleuze e Guattari nesta tese é o de “plano técnico”. No capítulo *Percepto, afecto e conceito*, do livro *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari afirmam ser o plano técnico, englobante dos afectos e perceptos, parte de um “plano de composição”:

o plano técnico, com efeito, é necessariamente recoberto ou absorvido pelo plano de composição estética. É sob esta condição que a matéria se torna expressiva: o composto de sensações se realiza no material, ou o material entra no composto, mas sempre de modo a se situar sobre um plano de composição propriamente estético (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 231).

Em *Autopsicografia*, o eu lírico de Fernando Pessoa (2011, p. 28) diz que “O poeta é um fingidor / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente”. O artista, na figura da personagem conceitual, é um fingidor: contaminado de “afectos” e “perceptos”, ele impõe um encontro entre a arte e a reflexão, entre as dissonâncias e as consonâncias. No capítulo *Percepto, afecto e conceito*, os dois autores vão mais à frente em sua explanação do conceito de afecto e percepto, ao apontarem ser a arte

independente do criador, pela autoposição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é *um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos*. Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 193-194).

Deleuze conceitua a “sensação” presente na escritura. Em *Francis Bacon: Lógica da sensação*, ao se referir ao trabalho do artista plástico Paul Cézanne, Deleuze afirma:

A sensação é o contrário do fácil ou do já feito, do clichê, mas também o contrário do “sensacional”, do espontâneo... etc. A sensação tem uma face voltada para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o “instinto”, o “temperamento”, todo um vocabulário comum ao naturalista e a Cézanne), e a outra face voltada para o objeto (o “fato”, o lugar, o acontecimento). Ela pode também não ter face nenhuma, ser as duas coisas indissolúvelmente, ser o estar-no-mundo como dizem os fenomenologistas: por sua vez eu me torno na sensação e alguma coisa me acontece pela sensação, um pelo outro, um no outro (DELEUZE, 2007, p. 42).

Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari (2010, p. 196) indicam que “as sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios”. Ou seja, as sensações não produzem a semelhança, mas sim a diferença, a singularidade. O que se repete em alto grau na obra de arte é a diferença e não a equivalência. O filme como obra de arte encontra-se em um eterno retorno da diferença, em um constante devir. A obra de arte nunca está de fato finalizada, sempre se encontra em um entrechoque explosivo do pensamento criador do artista que busca violentar o pensamento do espectador.

O conceito de eterno retorno foi pensado pelo filósofo pré-socrático Heráclito de Éfeso. Ele afirma em um aforismo que “tu não podes descer duas vezes no mesmo rio, porque novas águas correm sempre sobre ti” (ÉFESO *apud* PESSANHA, 1996, p. 25). Sua definição foi interpretada pela via da criação de outra maneira por Nietzsche, na segunda metade do século XIX, em livros como *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*⁵, *Assim falava Zaratustra*⁶ e *Ecce homo: como se chega a ser o que se é*⁷. O eterno retorno relaciona-se a algo que retorna incessantemente na vida, libertando a vontade de potência criadora do ser humano. O conceito foi melhor esboçado por Nietzsche no aforismo 341, do livro quarto de *A gaia ciência*:

E se um dia ou uma noite, um demônio se introduzisse na tua suprema solitária solidão e te dissesse: “Esta existência, tal como a levas e a levaste até aqui, vai-te ser necessário recomeçá-la sem cessar, sem nada de novo, ao contrário, a menor dor, o menor prazer, o menor pensamento, o menor suspiro, tudo o que pertence à vida voltará ainda a repetir-se, tudo o que nela há de indizivelmente grande ou pequeno, tudo voltará a acontecer, e voltará a verificar-se na mesma ordem, seguindo a mesma impiedosa sucessão, esta aranha também voltará a aparecer, este lugar entre as árvores, e este instante, e eu também! A eterna ampulheta da vida será invertida sem descanso, e tu com ela, ínfima poeira das poeiras!” (NIETZSCHE, 2007, p. 179).

⁵ Neste livro, Nietzsche (2012, p. 69) cita, no aforismo 56 da terceira parte, a expressão “*circulus vitiosus deus*”, que significa “círculo vicioso”.

⁶ Nietzsche (2013, p. 450) afirma, no *Canto da embriaguez*, da quarta parte: “tudo de novo, tudo eternamente, tudo encadeado, tudo enlaçado, tudo ligado, assim é que amastes o mundo. Vós, os eternos, vós amais o eterno e para sempre e dizeis também à dor: ‘Vai embora, mas volta! Porque toda a alegria quer eternidade!’”.

⁷ No capítulo *Por que escrevo livros tão bons*, Nietzsche (2009, p. 68) aponta ser a doutrina do eterno retorno “um ciclo incondicionado e infinito de todas as coisas”.

Para Deleuze, o eterno retorno se vale daquilo que retorna diferente do que foi. No capítulo *A diferença em si mesma*, do livro *Diferença e repetição*, Deleuze afirma:

O eterno retorno não pode significar o retorno do Idêntico, pois ele supõe, ao contrário, um mundo (o da vontade de potência) em que todas as identidades prévias são abolidas e dissolvidas. Retornar é o ser, mas somente o ser do devir. O eterno retorno não faz “o mesmo” retornar, mas o retornar constitui o único Mesmo do que devêm. Retornar é o devir idêntico do próprio devir. Retornar é, pois, a única identidade, mas a identidade como potência segunda, a identidade da diferença, o idêntico que se diz do diferente, que gira em torno do diferente... O caráter seletivo do eterno retorno aparece nitidamente na idéia de Nietzsche: o que retorna não é o Todo, o Mesmo ou a identidade prévia em geral. Tal identidade, produzida pela diferença, é determinada como “repetição”. Do mesmo modo, a repetição do eterno retorno consiste em pensar o mesmo a partir do diferente. Mas este pensamento já não é de modo algum uma representação teórica: ele opera praticamente uma seleção das diferenças segundo sua capacidade de produzir, isto é, de retornar ou de suportar a prova do eterno retorno. O caráter seletivo do eterno retorno aparece nitidamente na idéia de Nietzsche: o que retorna não é o Todo, o Mesmo ou a identidade prévia em geral. Não é nem mesmo o pequeno ou o grande como partes do todo ou como elementos do mesmo. Só as formas extremas retornam – aquelas que, pequenas ou grandes, se desenrolam no limite e vão até o extremo da potência, transformando-se e passando umas nas outras. Só retorna o que é extremo, excessivo, o que passa no outro e se torna idêntico (DELEUZE, 2006, p. 73-74).

Assim, o eterno retorno pressupõe a diferença no devir do que retorna, em razão de o estar do ser humano no mundo ser rizomático e se tornar, quer se queira, quer não, diferença. Isso inclui, entre outras coisas, os acontecimentos não previstos, as idiossincrasias de um ser para outro e as percepções que cada um adquire singularmente em suas experiências pessoais formadoras de um ser como distinto dos outros.

Quanto à citada “vontade de potência”, ou “vontade de poder”, esta é definida por Nietzsche, no prefácio do livro *A vontade de poder*:

“*A vontade de poder*. Tentativa de uma transvaloração de todos os valores” – com essa fórmula expresso um *contramovimento*, no que toca ao princípio e à tarefa: um movimento que substituirá em algum futuro aquele nihilismo consumado; mas que, todavia, o pressupõe, lógica e psicologicamente, que tão somente pode vir *sobre ele e a partir dele* [*auf ihn und aus ihm*]. Por que o advento do nihilismo é doravante *necessário*? Porque nossos valores até agora são aqueles mesmos que o acarretam como a sua última consequência; porque o nihilismo é a lógica de nossos grandes valores e ideais pensada até o fim, – porque nós primeiro tivemos que vivenciar o nihilismo para descobrir, ver por trás o que era propriamente o *valor* desses “valores”... Teremos necessidade, algum dia, de novos valores (NIETZSCHE, 2008, p. 23-24).

Na apresentação do livro, o filósofo Gilvan Fogel esclarece que a

vontade fala da espontaneidade do irromper da vida, de seu livre movimento de *autoexposição* ou *aparição*. Espontaneamente, gratuitamente, vida é acontecimento

de vir à luz, fazer-se visível e, assim, crescer, isto é, agravar-se, intensificar-se. E isso mesmo é *poder*, à medida que é realização e, então, assim, impõe-se, impera, vige e vale. É força – *esta* força – concretizada. Vida é vontade de poder, quer dizer, desde nada, a partir de nada, movimento livre (gratuito, sem porquê, sem causa) *de, para [zur] aparição* e, então, assim, imposição, vigência – poder. Vida, enquanto e como vontade de poder, é a fala do extraordinário, do *milagre* que o grego experimentou como o elementar de ser-aparecer (FOGEL, 2008, p. 11).

Já a filósofa Scarlett Marton (1990, p. 33), no capítulo *A constituição cosmológica: Vontade de potência, vida e forças*, do livro *Nietzsche: Das forças cósmicas aos valores humanos*, elucida que a “vontade é livre, não porque pode escolher, mas porque implica um sentimento de superioridade”. Ainda segundo a autora, “não existe nenhum objetivo a atingir, nenhuma meta a alcançar; a vontade de potência é desprovida de qualquer caráter teleológico – assim como a luta que se desencadeia pelo fato de ela exercer-se” (MARTON, 1990, p. 39). No capítulo *Ativo e reativo*, do livro *Nietzsche e a filosofia*, Deleuze afiança o pensamento de Nietzsche:

A vontade de poder é, então, o elemento genealógico da força, ao mesmo tempo diferencial e genético. A vontade de poder é o elemento do qual decorrem, ao mesmo tempo, a diferença de quantidade das forças postas em relação e a qualidade que, nessa relação, cabe a cada força. A vontade de poder revela aqui sua natureza: ela é princípio para a síntese das forças. É nesta síntese, que se relaciona com o tempo, que as forças repassam pelas mesmas diferenças ou que o diverso se reproduz. A síntese é a das forças, de sua diferença e de sua reprodução; o eterno retorno é a síntese da qual a vontade de poder é o princípio (DELEUZE, 1976, p. 40-41).

Assim, a vontade de poder não é fundamentada por forças deíficas manifestadas em um suposto bem e mal, mas sim catapultada e siderada pelo caos do universo em seu constante devir, sendo orgânica e constituinte de cada ser. Desse modo, o mundo suprassensível de Platão e o paraíso judaico-cristão não encontram legitimidade. Como assinala Roberto Machado (2009, p. 34), no capítulo *A geografia do pensamento*, do livro *Deleuze, a arte e a filosofia*, “a filosofia de Nietzsche é, como ele próprio a denominou, um ‘platonismo invertido’ (*umgedrehter Platonismus*)”.

Outra definição importante no pensamento de Deleuze e Guattari é a de “máquina despótica”. No capítulo *Selvagens, bárbaros, civilizados*, de *O anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia I*, os dois autores compreendem a máquina despótica da seguinte maneira:

É a máquina social que mudou profundamente: em vez da máquina territorial, há a “megamáquina” de Estado, pirâmide funcional que tem o déspota no cume como motor imóvel, que tem o aparelho burocrático como superfície lateral e órgão de transmissão, que tem os aldeões na base e como peças trabalhadoras (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 258).

A máquina despótica engloba uma “máquina de guerra”. Ambas podem conviver paradoxal e simbioticamente, ou a máquina despótica pode ter sido em algum instante uma máquina de guerra que se reterritorializou. No capítulo *Tratado de nomadologia: A máquina de guerra*, do volume 5 de *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari (2012, p. 13) afirmam ser a máquina de guerra “efetivamente irreduzível ao aparelho de Estado, exterior a sua soberania, anterior a seu direito: ela vem de outra parte”. Os autores ainda afirmam que, “sob todos os aspectos, a máquina de guerra é de uma outra espécie, de uma outra natureza, de uma outra origem que o aparelho de Estado” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 13).

Enquanto isso, há também o conceito de “acontecimento”. No capítulo *Segunda série de paradoxos: Dos efeitos e da superfície*, do livro *Lógica do sentido*, Deleuze (1974, p. 9) aponta que “o acontecimento é coextensivo ao devir e o devir, por sua vez, é coextensivo à linguagem; o paradoxo é, pois, essencialmente ‘sorite’ isto é, série de proposições interrogativas procedendo segundo o devir por adições e subtrações sucessivas”. O vocábulo “sorite”, citado por Deleuze, se refere, segundo o *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0*, a um “polissilogismo no qual o atributo da primeira proposição se torna sujeito da segunda, o atributo da segunda, sujeito da terceira, e assim sucessivamente, e no qual a conclusão une o sujeito da primeira e o atributo da última” (HOUAISS, 2009). O sorite é, em suma, o caos de um mundo de incertezas. Ainda de acordo com Deleuze:

O devir-ilimitado torna-se o próprio acontecimento, ideal, incorporal, com todas as reviravoltas que lhe são próprias, do futuro e do passado, do ativo e do passivo, da causa e do efeito. O futuro e o passado, o mais e o menos, o muito e o pouco, o demasiado e o insuficiente *ainda*, o já e o *não*: pois o acontecimento, infinitamente divisível, é sempre *os dois ao mesmo tempo*, eternamente o que acaba de se passar e o que vai se passar, mas nunca o que se passa (cortar demasiado profundo mas não o bastante) (DELEUZE, 1974, p. 9).

A respeito da ideia de acontecimento, em *O vocabulário de Deleuze*, François Zourabichvili elucida o que pontua o filósofo:

Ora, a distinção por meio da qual Deleuze pretende remediar essa dupla desnaturação *passa ao mesmo tempo pela linguagem e pelo mundo*: o paradoxo do acontecimento é tal que, puramente “expressível”, nem por isso deixa de ser “atributo” do mundo e de seus estados de coisas, de modo que o dualismo da proposição e do estado de coisas correspondente não se acha no plano do acontecimento, que só subsiste na linguagem ao pertencer ao mundo. O acontecimento está portanto dos dois lados ao mesmo tempo, como aquilo que, na linguagem, distingue-se da proposição, e aquilo que, no mundo, distingue-se dos

estados de coisas. Melhor: de um lado, ele é o duplo diferenciante das significações; de outro, das coisas (ZOURABICHVILI, 2004, p. 16-17).

Um conceito que está profundamente ligado ao de acontecimento é o de “agenciamento”. De acordo com Deleuze e Guattari (2017, p. 147) no capítulo *O que é um agenciamento?*, do livro *Kafka: Por uma literatura menor*, o agenciamento “tem duas faces: é agenciamento coletivo de enunciação, é agenciamento maquínico de desejo”. Ainda segundo os autores, “o agenciamento maquínico de desejo é também agenciamento coletivo de enunciação” (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p. 148). No capítulo *Introdução à esquizoanálise*, de *O anti-Édipo* (lançado três anos antes de *Kafka: Por uma literatura menor*), Deleuze e Guattari (2011, p. 390) afirmam que “o desejo é máquina, síntese de máquinas, agenciamento maquínico – máquinas desejantes. O desejo é da ordem da produção; toda produção é ao mesmo tempo desejante e social”. A respeito do agenciamento, Zourabichvili, em *O vocabulário de Deleuze*, faz dois apontamentos preponderantes para se apreender o conceito. No primeiro, ele afirma:

Esse conceito pode parecer à primeira vista de uso amplo e indeterminado: remete, segundo o caso, a instituições muito fortemente territorializadas (agenciamento judiciário, conjugal, familiar etc), a formações íntimas desterritorializantes (devir-animal etc), enfim ao campo de experiência em que se elaboram essas formações (ZOURABICHVILI, 2004, p. 20).

Depois, o autor reitera que “o conceito de agenciamento substitui, a partir do *Kafka*, o de ‘máquinas desejantes’” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 21). As máquinas desejantes, que podem atuar tanto como máquinas despóticas do capital quanto máquinas de guerra da esquizofrenia em um sistema de corte-fluxo, são, conforme Deleuze e Guattari, no capítulo *As máquinas desejantes*, do livro *O anti-Édipo*,

máquinas binárias, com regra binária ou regime associativo; sempre uma máquina acoplada a outra. A síntese produtiva, a produção de produção, tem uma forma conectiva: “e”, “e depois”... É que há sempre uma máquina produtora de um fluxo, e uma outra que lhe está conectada, operando um corte, uma extração de fluxo (o seio – a boca). É como a primeira, por sua vez, está conectada a uma outra relativamente à qual se comporta como corte ou extração, a série binária é linear em todas as direções. O desejo não para de efetuar o acoplamento de fluxos contínuos e de objetos parciais essencialmente fragmentários e fragmentados. O desejo faz correr, flui e corta (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 16).

Já o “desejo”, segundo Deleuze e Guattari, no capítulo *Introdução à esquizoanálise* de *O anti-Édipo*, é

um exílio, o desejo é um deserto que atravessa o corpo sem órgãos, e nos faz passar de uma das suas faces à outra. Ele nunca é um exílio individual, ele nunca é um deserto pessoal, mas um exílio e um deserto coletivos. É muito evidente que a sorte da revolução está unicamente ligada ao interesse das massas exploradas e dominadas. Mas o problema está na natureza desse liame: como liame causal determinado ou como ligação de um outro tipo. Trata-se de saber como se realiza um potencial revolucionário em sua própria relação com as massas exploradas ou com os “elos mais frágeis” de um dado sistema (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 500).

O desejo seria, com isso, uma potência de um agenciamento coletivo em uma transvaloração de valores. O que os autores chamam de “corpo sem órgãos” é, de acordo com eles próprios, no capítulo *As máquinas desejanças*,

o improdutivo; no entanto, é produzido em seu lugar próprio, a seu tempo, na sua síntese conectiva, como a identidade do produzir e do produto (a mesa esquizofrênica é um corpo sem órgãos). O corpo sem órgãos não é o testemunho de um nada original, nem o resto de uma totalidade perdida. E, sobretudo, ele não é uma projeção: nada tem a ver com o corpo próprio ou com uma imagem do corpo. É o corpo sem imagem. Ele, o improdutivo, existe aí onde é produzido, no terceiro tempo da série binário-linear. Ele é perpetuamente re-injetado na produção (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 20-21).

Grosso modo, o “corpo sem órgãos” é a fuga das estruturas em busca de um paradigma aniquilador dos modelos pré-concebidos.

Outro conceito importante no pensamento deleuze-guattariano é o de rizoma. Originário da biologia (que designa o rizoma como um caule subterrâneo que cresce horizontalmente), este conceito, cunhado por Deleuze e Guattari, refere-se à multiplicidade como construção da realidade e do conhecimento em oposição à segmentaridade e ao positivismo, sendo ele um paradoxo. O rizoma é algo que, de acordo com Deleuze e Guattari (1995, p. 18), no capítulo *Introdução: Rizoma*, do volume 1 de *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, “compreende linhas de segmentaridade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar”.

Entretantes, os conceitos de Deleuze e Guattari vistos até aqui se ligam a singularidades, que são uma produção vinda de um “*socius*”. No capítulo *As máquinas desejanças*, do livro *O anti-Édipo*, Deleuze e Guattari definem o *socius* como podendo

ser o corpo da terra, ou o corpo despótico ou, então, o capital. É dele que Marx diz: não é o produto do trabalho, mas aparece como seu pressuposto natural ou divino. Ele não se contenta, com efeito, em se opor às forças produtivas em si mesmas. Ele se assenta sobre toda a produção, constitui uma superfície na qual se distribuem as forças e os agentes de produção, de modo que se apropria do sobreproduto e atribui

a si próprio o conjunto e as partes do processo, que, então, parecem emanar dele como de uma quase-causa (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 22).

Apresentados estes conceitos, que serão trabalhados dentro das respectivas análises dos filmes e livros nos capítulos II, III e IV desta tese, segue-se agora para uma discussão também preponderante a respeito da ideia de realismo *versus* real.

I.VII: SOBRE “UM” REAL E O REALISMO IMPOSSÍVEL E VISADO

Esta parte tem como perspectiva um experimento investigativo a partir da adaptação criativa e artífice dos livros *As vinhas da ira* e *Onde os velhos não têm vez* para o cinema, que inspiraram, respectivamente, a produção do filme homônimo de John Ford e do filme *Onde os fracos não têm vez*, de Ethan e Joel Coen. Pensar-se-á aqui, principalmente, o que envolve o conceito de máquina despótica: as imagens da violência, do Estado, do sistema financeiro, dos dispositivos, em suma, das organizações de poder em si, principais responsáveis pelas crises econômicas, do eterno estado de instabilidades que retroalimentam o próprio capital e pela desigualdade social afligida apenas das populações menos favorecidas em geral. Essas imagens violentas são vivenciadas pelas personagens ficcionais das obras abertas estudadas.

Os livros e filmes serão tratados aqui, conforme conceitos trabalhados anteriormente em outra parte da introdução desta tese, como escrituras produzidas por sensações em um ininterrupto movimento sígnico. Essas escrituras são produtoras, também, de outras sensações, porque se instauram, como obras de arte, em uma imorredoura travessia, sendo, assim, violentadoras do pensamento e antirrecognitivas. Logo, estão sempre abertas a novas construções, criações e interpretações por parte de seu espectador. Enquanto isso, o filme *per se*, como uma criação autônoma ao livro, encontra-se em um eterno retorno da diferença, em um constante devir, pois leva-se em conta o fato de que a obra de arte nunca está de fato finalizada. Ela sempre se encontra em um entrechoque explosivo da arte criada pelo artista – mais especificamente o diretor ou a diretora de cinema, que escreve com sua câmera à maneira citada por Alexandre Astruc em *Naissance d'une nouvelle avant-garde: La caméra-stylo*, ou seja, “como um escritor escreve com sua caneta” (ASTRUC, 1948, p. 22 *apud* COUTINHO, 2010, p. 15). Este diretor ou esta diretora, enquanto um signo vivo, violenta o espectador com suas imagens.

John Ford, diretor de *As vinhas da ira*, e Ethan e Joel Coen, os irmãos diretores de *Onde os fracos não têm vez*, compreendem isso bem e, na busca por um realismo em parte

impossível – uma vez que as virtualidades cinematográficas, principalmente de um cinema como o de Hollywood, representam ou reproduzem, em um constructo, um suposto real – vão na direção da afirmação de André Bazin (2016, p. 182), em *A propósito do realismo*, de que “o cinema não pode evadir-se de sua essência. Ele não pode chegar ao eterno senão aceitando sem reserva procurá-lo na exatidão do instante”.

O cinema é, conforme pontua Agamben (2009, p. 46), a respeito do conceito de “dispositivo”, no capítulo *O que é um dispositivo?*, do livro *O que é um contemporâneo? E outros ensaios*, “uma máquina que produz subjetivações”. Como afirma José Carlos Avellar (1995, p. 16-17), no livro *Deus e o diabo na terra do sol: A linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem*, “cinema não é apenas o que se dá no instante da projeção, nem se limita ao que efetivamente se encontra registrado na película. É um provocador de imagens. O cinema é um provocador onírico”. As subjetividades provocativas inerentes à criação cinematográfica encontram-se em um intercurso de dialéticas imensuráveis, rizomáticas. Quando as imagens cinematográficas criativas provêm de uma adaptação de um texto, buscando-se inventar algo novo – porém, uma espécie de eterno retorno da diferença em outro campo artístico –, há um choque ctônico que leva o espectador a pensar violentando-se seu pensamento. Ou seja, para além de criar um pensamento, há também a violentação do pensamento, no sentido de que se leva a pensar pela força. A imagem cinematográfica vai de encontro ao olhar do espectador e o coage a pensar sobre o que vê na tela, como se fosse uma catarse coletiva ou purgação onírica da qual não há escapatória. A reflexão proposta por um cinema que violenta o pensamento do espectador se dá porque muitas vezes não se busca confortar o olhar deste espectador somente com imagens que causem identificação, mas sim o estranhamento, tal como ocorre, muitas vezes, no universo dos sonhos que traduzem os emaranhados do inconsciente e do subconsciente o qual o ser humano não acessa no dia-a-dia da labuta diária da vida capitalista. Nietzsche, em *A visão dionisíaca de mundo*, expõe essa questão:

[...] não são somente as imagens agradáveis e amistosas que procuramos em nós com aquela inteligibilidade universal: também o grave, o triste, o baço, o sombrio são contemplados (*angesehen*) com o mesmo prazer, com a ressalva de que também aqui o véu da aparência precisa estar em movimento flutuante e não pode recobrir completamente as formas fundamentais do real. Enquanto, portanto, o sonho é o jogo do homem individual com o real, a arte do escultor (em sentido lato) é o *jogo com o sonho*. A estátua como bloco de mármore é deveras real. Todavia, o real da estátua como *figura de sonho* é a pessoa viva do deus. Enquanto a estátua continuar pairando como imagem de fantasia diante dos olhos do artista, ele se manterá como o real. No momento em que traduz a imagem para o mármore, ele joga com o sonho (NIETZSCHE, 2005, p. 6, grifos do autor).

Não que a obra de arte, como obra aberta (sempre disposta a novas interpretações), deva ter um papel comunicacional, pois, afinal, como afirma Deleuze (1999, p. 4-5), na palestra *O ato de criação*, proferida em 1987 e transcrita e publicada no jornal *Folha de São Paulo*, “a obra de arte não é um instrumento de comunicação. [...] A obra de arte não contém, estritamente, a mínima informação. Em compensação, existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e a resistência”. A obra de arte, ao contrário, provoca e leva a um universo onírico que não tem, necessariamente, compromisso com o real, mesmo que ele seja visado, pois, conforme coloca Deleuze (2018b, p. 11), ao discutir o Neorealismo italiano do pós-Segunda Guerra Mundial, no capítulo *Para além da imagem-movimento*, do livro *Cinema 2 - A imagem-tempo*, sob seu ponto de vista, neste movimento “o real não era mais representado ou reproduzido, mas ‘visado’”.

Para que fique mais deslindado, quando se afirma que as imagens cinematográficas criativas levam “o espectador a pensar violentando-se seu pensamento” está sendo dito que há em tais imagens fílmicas uma reflexão obtida à força, no sentido de que se pede um pensamento por parte do espectador sobre aquilo a que ele está assistindo. Não há ali um entretenimento ou uma alienação puros e simples. Não que esses aspectos sejam ruins. Muito pelo contrário! Muitas vezes, o entretenimento e a alienação são necessários para se sobreviver ao peso do viver. Apesar disso, o ato de pensar também é matéria essencial ao existir para se ruminar sobre o ser/estar no mundo e sobre as relações humanas, sociais, de poder etc., tudo isso em prol de se tentar de alguma forma desterritorializar-se.

Reiteram-se todas as questões ditas previamente pelo fato de, por exemplo, o filme *As vinhas da ira* ter sido lançado exatamente em 1940, um ano depois de obras clássicas que redefiniram Hollywood em sua Era de Ouro dos grandes estúdios ao se partir para pontos de vista mais complexos sobre o mundo, ainda que, paradoxalmente, com um olhar deveras inocente de certa maneira atado aos filmes de anos anteriores, algo que mudaria no decorrer dos anos 1940. Das obras antes de 1940, mais precisamente de 1939, ano prolífico para o cinema hollywoodiano, cita-se *Adeus, Mr. Chips*, de Sam Wood; *A lei da fronteira*, de Allan Dwan; *Aliança de aço*, de Cecil B. DeMille; *A mocidade de Lincoln*, *Ao rufar dos tambores* e *No tempo das diligências*, os três de John Ford; *A mulher faz o homem*, de Frank Capra; *Atire a primeira pedra*, de George Marshall; *Carícia fatal* (adaptação do romance *Ratos e homens*, de 1937, de John Steinbeck), de Lewis Milestone; *...E o vento levou* e *O mágico de Oz*, ambos de Victor Fleming; *Gunga Din*, de George Stevens; *Heróis esquecidos*, de Raoul Walsh; *Jesse James*, de Henry King; *Ninotchka*, de Ernst Lubitsch; *O morro dos ventos uivantes*, de William Wyler; *Paraíso infernal*, de Howard Hawks; *Vitória amarga*, de Edmund Goulding.

Os referidos filmes de Ford (*A mocidade de Lincoln*, *Ao rufar dos tambores* e *No tempo das diligências*) encontravam-se em uma revolução constante e desterritorializadora estético-narrativa nesse período, o que fica patente em sua criação de *As vinhas da ira* a partir do texto de Steinbeck, mais próxima de um realismo do que outra aludida adaptação do autor, *Carícia fatal*, a qual o livro adaptado (*Ratos e homens*⁸) já continha muito da observação lírica e documental sobre os efeitos da Grande Depressão nos EUA. O próprio Steinbeck ratifica as diferenças entre os filmes *Carícia fatal* e *As vinhas da ira*, mas deixando claro que gostou de ambas as adaptações, em uma carta destinada à sua irmã Elizabeth, descrevendo uma viagem com sua esposa Carol, em dezembro de 1939, publicada no livro *John Steinbeck: Uma biografia*, de Jay Parini:

Saímos à tarde e naquela noite assistimos a *As vinhas* na Twentieth-Century. Zanuck⁹ mais que manteve a palavra. Fez um filme duro, direto, em que os atores submergem tão complementemente que a impressão é de um documentário, e certamente tem uma aura dura, autêntica. Não tiraram nada – na verdade, com a eliminação do material descritivo, ficou uma coisa mais áspera que o livro, muito mais. Parece inacreditável, mas é verdade. Na tarde seguinte, fomos ver *Ratos*, e é um belo serviço. Aqui, Milestone fez algo lírico, é curioso. É coeso e interpretado de maneira discreta (STEINBECK, 1939 *apud* PARINI, 1998, p. 274).

John Ford inaugura sua filmografia nos anos 1940 com *As vinhas da ira* e, depois, com *A longa viagem de volta*, *Caminho áspero* e *Como era verde o meu vale* (os dois últimos de 1941) com um olhar mais denso, maduro e melancólico sobre o mundo, mesmo que ainda transite pela verve cristã, purista e nostálgica das origens de seu cinema. Posteriormente, Ford filmou *in loco* documentários sobre a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), como *A batalha de Midway* (1942), *Torpedo Squadron* (1942), *December 7th* (1943) e *How to operate behind enemy lines* (1943), o que lhe custou um olho, devido ao fato de filmar de muito perto os ataques e explosões, tendo de usar um tapa-olho para o resto de sua vida, e, ironicamente, uma mudança em sua visão de mundo ao ver cenas monstruosas produzidas pela guerra.

Portanto, nesta tese, os filmes examinados, *As vinhas da ira* e *Onde os fracos não têm vez*, serão tratados, cada um a seu modo, como imagens-tempo testemunhas de seu tempo e no limiar para um cinema mais maduro e moderno. Isso se dá em razão do caráter centrífugo das imagens desses filmes, à sua capacidade de se desterritorializar para além do território da tela de cinema, de visar o real, de conciliar o movimento e o tempo e de violentar o pensamento de seu espectador para pensar a respeito dos caminhos da violência na vida moderna. Quando

⁸ Livro que teve outra adaptação para o cinema em 1992 sob o título *Ratos e homens* e foi dirigida pelo ator Gary Sinise.

⁹ Produtor de *As vinhas da ira*.

se fala em um “caráter centrífugo das imagens desses filmes” compreende-se, principalmente, as particularidades e a força de suas imagens que saem das bordas limitadoras da tela de cinema em direção ao olhar do espectador e em um módulo reflexivo que força o espectador – a partir do concatenamento dessas imagens via a montagem cinematográfica – a pensar sobre a condição social em que se insere na instância da comunidade humana na qual vive. Essa força se faz principalmente por meio dos *close-ups* dos rostos dos atores dentro de um mecanismo de emoção social que, como afirmou antes Miriam Hansen (2012, p. 251), corta “o tecido da realidade como um instrumento cirúrgico”, como se vê, por exemplo, na figura II abaixo. Por isso, sanciona-se o fato dessas imagens se desterritorializarem para além do território da tela de cinema.

Figura II:
Exemplo de duas imagens centrífugas em *As vinhas da ira* |
Dois *close-ups* |
Minutagem: 2:00:06



A técnica e o dispositivo cinematográficos por eles mesmos, bem como os efeitos ideológicos produzidos por ambos, passaram a ser questionados mais diretamente com o Neorrealismo ao filmar as ruas destroçadas da Itália no pós-guerra, mas o que é configurado como um cinema moderno rompedor, como o do início dos anos 1940 em Hollywood, já realizava em si essa tarefa. Com isso, a ação e a emoção fechadas em si só passaram a ser refutadas, pois tendem a ser vistas como elementos criadores de certa alienação e ilusão, bem como de imagens que não refletiam propriamente sobre o mundo. Deleuze (2018b, p. 13) vê o Neorrealismo italiano como “um cinema de vidente, não mais de ação. O que define o neorrealismo é essa ascensão de situações puramente óticas [...], que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo”. Dessa forma, a imagem-ação no cinema moderno dá lugar, então, à imagem-fato, testemunha de seu próprio tempo, que Bazin define, ao analisar o filme *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini, em *O realismo cinematográfico e a escola italiana da liberação*, texto encontrado no livro *O que é o cinema?*:

A unidade da narrativa cinematográfica em *Paisà* não é o “plano”, ponto de vista abstrato sobre a realidade que se analisa, mas o “fato”. Fragmento de realidade bruta, por si só múltiplo, e equívoco, cujo “sentido” sobressai somente *a posteriori*, graças a outros “fatos” entre os quais a mente estabelece relações. [...] Mas a natureza da “imagem-fato” não é apenas entreter com outras “imagens-fatos” as relações inventadas pela mente. Estas são, de certo modo, propriedades centrífugas da imagem, as que permitem constituir a narrativa. Considerada por si só, cada imagem sendo apenas um fragmento de realidade anterior ao sentido, toda a superfície da tela deve apresentar uma mesma densidade concreta (BAZIN, 2014, p. 303).

A imagem-ação é o cerne do cinema clássico, um realismo mais pueril, pois, como aponta Deleuze (2018a, p. 193), no capítulo *Do afeto à ação: A imagem-pulsão*, do livro *Cinema 1 - A imagem-movimento*, entra-se no campo da imagem-ação “quando as qualidades e potências são apreendidas já atualizadas em estados de coisas em meios geográfica e historicamente determináveis”. Dessa maneira, a imagem-ação é o principal elemento do cinema clássico e a crise deste último, vinda com o cinema moderno e depois com o Neorrealismo, se deu exatamente a partir da imagem-ação, pois, de acordo com Roberto Machado, no artigo *Deleuze e a crise do cinema clássico*,

essa crise significa que não se acredita mais que uma situação dê lugar a uma ação capaz de modificá-la, nem que uma ação possa forçar uma situação a se revelar mesmo parcialmente. Quer dizer, essa crise leva ao questionamento dos liames sensório-motores constitutivos da imagem-ação, dando nascimento a um cinema que exige cada vez mais pensamento (MACHADO, 2010, p. 203-204).

Com isso, compreende-se que, como afirmam Bazin e Deleuze acima, a imagem-fato (que perpassará todo o cinema moderno vindo pouco antes do Neorrealismo italiano) explora, pela primeira vez, a natureza centrífuga da imagem cinematográfica, ao levar o olhar do espectador para além de suas bordas, em direção ao mundo, para, assim, questionar o dispositivo e a técnica, bem como a própria realidade em si, ou seja, seu papel não é mais apenas o da visão e o da imersão na ilusão, mas o da reflexão e da subordinação ao tempo, como resume Deleuze abaixo, no capítulo *Para além da imagem-movimento*, do livro *Cinema 2 - A imagem-tempo*:

O tempo é o pleno, quer dizer, a forma inalterável preenchida pela mudança. O tempo é a “reserva visual dos acontecimentos em sua justeza”. [...] Na banalidade cotidiana, a imagem-ação e até mesmo a imagem-movimento tendem a desaparecer em prol de situações ópticas puras, mas estas descobrem ligações de um novo tipo, que não são mais sensório-motoras, e põem os sentidos liberados em conexão direta com o tempo, com o pensamento (DELEUZE, 2018b, p. 34-35).

Machado corrobora a visão de Deleuze, ao afirmar que o cinema moderno questionará os clichês (repetições estereotípicas) do mundo:

[...] o neorealismo realiza a substituição do cinema de ação por um cinema de *voyance*, de vidência. Trata-se de um cinema visionário, que substitui a simples visão, a visão empírica, por uma visão pura ou superior, por um “uso superior” da faculdade de ver, um “exercício transcendental” da faculdade de sentir. [...] Esse cinema moderno se dá conta de que os esquemas sensório-motores não permitiam ver o mundo, se dá conta de que eles reproduziam clichês, davam respostas prontas. E, ao mesmo tempo, ele é capaz de escapar dos clichês criando uma verdadeira imagem. Pois, para Deleuze, não vivemos propriamente num mundo de imagens, mas num mundo de clichês (MACHADO, 2010, p. 206).

Esse devir da câmera de cinema que “visa o real” e conjuga o movimento e o tempo trata-se de uma imagem real-virtual, pois, como discutido, “o” real (com artigo definido) não pode ser assimilado nem captado, mas pode-se apenas apreender-se “um” real (com artigo indefinido) reimaginado e reinventado. Por conseguinte, mesmo John Ford e os Irmãos Coen visando o real pelo ponto de vista do realismo, este não pode ser atingido, uma vez que o real é um acontecimento. Este jamais pode ser confundido com a realidade em si, pois, como proclama Nietzsche, em *Sämtliche werke, kritische studienausgabe*, escrito entre 1886 e 1887, citado por Scarlett Marton, em *Nietzsche: Das forças cósmicas aos valores humanos*, “não há fatos, apenas interpretações” (NIETZSCHE *apud* MARTON, 1990, p. 218). Em *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*, texto presente na compilação *Antologia de textos filosóficos*, organizada por Jairo Marçal, Nietzsche (2009, p. 535) alega que a verdade é um “batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas”. Depois de um largo uso, essas verdades, ainda segundo o filósofo,

parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua efígie e agora só entram em consideração como metal, não mais como moedas (NIETZSCHE, 2009, p. 535).

No capítulo *Paixão pelo real e montagem do semblante*, do livro *O século*, Alain Badiou aponta que o realismo é uma construção:

o real, tal como concebido em sua absolutidade contingente, nunca é bastante real para não se suspeitar que seja semblante. A paixão pelo real é também necessariamente a suspeita. Nada pode atestar que o real é real, nada senão o sistema de ficção no qual ele virá desempenhar o papel de real (BADIOU, 2007, p. 88-89).

Essa reflexão leva a pensar que o cinema pode ser visto como o ato de esquartejar a realidade através do enquadramento fílmico, uma imposição do olhar da direção sobre o que se filma ao se partir para um emolduramento através das bordas opressivas da imagem, de modo a reconstruir o real e, paradoxalmente, lançar a visão do espectador para além das bordas, de modo centrífugo, em direção ao pensamento sobre o real e sobre o mundo. Como sugere Bazin, em *Por uma estética realista*, presente no livro *O realismo impossível*,

na nossa civilização mecanizada, onde o homem é devorado pela tecnicidade do seu trabalho, normalizado pelas constrições políticas e sociais, o cinema, antes de qualquer inquietação artística, existe para responder às imprescritíveis necessidades psíquicas coletivas reprimidas. [...] A estética cinematográfica será social ou o cinema não terá uma estética (BAZIN, 2016, p. 179-180).

Tem-se em vista o fato de o que é registrado no filme é, conforme afirma Deleuze (2018b, p. 123-124), no capítulo *Os cristais de tempo*, do livro *Cinema 2 - A imagem-tempo*, “a imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva”. A travessia conjunta entre o presente e o passado desse realismo criado no filme pela direção de cinema pertence a um tempo que desacredita a cronologia e concebe o que Deleuze chama de “imagem-cristal”, “cristal de tempo” ou “cristal de inconsciente”. Todos estes termos referem-se a uma imagem em estado permanente de eterno devir e de constante travessia, nos quais o que se conserva é o caminho, não as chegadas e saídas:

O que constitui a imagem-cristal é a operação mais fundamental do tempo: já que o passado não se constitui depois do presente que ele foi, mas ao mesmo tempo, é preciso que o tempo se desdobre a cada instante em presente e passado, que por natureza diferem um do outro, ou, o que dá no mesmo, desdobre o presente em duas direções heterogêneas, uma se lançando em direção do futuro e a outra caindo no passado. É preciso que o tempo se cinda ao mesmo tempo que se afirma ou desenrola: ele se cinda em dois jatos dissimétricos, um fazendo passar todo o presente, e o outro conservando todo o passado. O tempo consiste nessa cisão, e é ela, é ele que *se vê no cristal*. A imagem-cristal não era o tempo, mas vemos o tempo no cristal. Vemos a perpétua fundação do tempo, o tempo não cronológico dentro do cristal, Cronos e não Chronos. É a poderosa Vida não orgânica que encerra o mundo (DELEUZE, 2018b, p. 123).

Mesmo tendo-se consciência que, devido ao período histórico no qual foi produzido, *As vinhas da ira* muitas vezes é apontado como clássico (por consequência imagem-movimento), ele será problematizado aqui como um filme moderno, como uma imagem-tempo observante e relacionável sensorialmente à fatídica crise financeira atravessada pelos EUA entre 1929 e meados dos anos 1940. O filme é tratado como moderno porque ele se localiza em um momento de transição narrativa dentro de Hollywood, quando os diretores

passaram a discutir, a partir de estéticas pretensamente realistas, temas mais intensos e complexos que estavam na ordem do dia, como a desigualdade social e a não distribuição de renda, por exemplo. Compreende-se, assim, que uma certa “pureza”, “inocência” ou mesmo um “primitivismo” ligam-se muito mais a um primeiro cinema anterior ao período entre guerras mundiais, uma vez que os conflitos bélicos produziram imagens e memórias trágicas que levaram a feridas incuráveis despertadoras do mundo para um horror trágico perpetrado pela máquina despótica. Quanto ao outro filme, *Onde os fracos não têm vez*, devido ao momento histórico em que foi produzido (os anos 2000) não se tem a menor dúvida de que ele se encaixa claramente na categoria de cinema moderno, isto é, imagem-tempo.

A questão de se encaixar o cinema de Ford do início dos anos 1940 como imagem-tempo se liga principalmente a uma curta parceria com o diretor de fotografia Gregg Toland, responsável por modernizar o cinema americano com o uso mais preciso da profundidade de campo e do plano-sequência em uma estética visadora do real, na linha do trabalho plástico realizado pelos estrangeiros Billy Wilder, Elia Kazan e William Wyler em Hollywood, pelo diretor francês, do movimento do Realismo Poético, Jean Renoir – principalmente no filme pioneiro *A regra do jogo* (1939) – e por Humberto Mauro no Brasil. Quanto a Toland, ele seria responsável em seguida pela fotografia de *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, filme que reconfigurou o uso da profundidade de campo e a estética realista no cinema dentro de uma obra com roteiro que constrói inúmeros pontos de vista (a partir de *flashbacks*) da personagem principal do título. Trabalhar a profundidade de campo em cinema liga-se, sobretudo, à supressão da imagem com bordas desfocadas, substituindo-a por todos os elementos do quadro fílmico em destaque e em foco. Já o plano-sequência, de acordo com Aumont e Marie (2006, p. 231), no *Dicionário teórico e crítico de cinema*, “trata-se de um plano bastante longo e articulado para representar o equivalente de uma seqüência”, ou seja, é uma tomada equivalente entre o início e o fim de um rolo de película, sem cortes. No entanto, têm-se em vista que o olhar da câmera é um recorte virtual do mundo estabelecido pela direção de cinema junto da direção de fotografia. Portanto, por mais artifícios realistas utilizados em um filme, ele não chega a ser de fato o real. Bazin, em *A evolução da linguagem cinematográfica*, fala sobre o efeito de recursos expressivos, como a profundidade de campo, nos filmes do francês Jean Renoir nos anos 1930, que contribuíram com o uso de novas técnicas no cinema americano posterior ao dizer que

graças à profundidade de campo, cenas inteiras são tratadas numa única tomada, a câmera ficando até mesmo imóvel. Os efeitos dramáticos, que anteriormente se exigia da montagem, surgem aqui do deslocamento dos atores dentro do

enquadramento escolhido de uma vez por todas. [...] Jean Renoir já a tinha perfeitamente compreendido quando escreveu em 1938, ou seja, depois de *A besta humana* [*La Bête humaine*, 1938] e *A grande ilusão* [*La Grande Illusion*, 1937] e antes de *A regra do jogo* [*La Règle du jeu*, 1939]: “Quanto mais avanço em minha profissão, mais me sinto inclinado a fazer a *mise-en-scène* em profundidade em relação à tela; quanto mais isso funciona, mais evito criar o confronto entre dois atores colocados obedientemente diante da câmera como no fotógrafo”. [...] Em Renoir, a busca da composição em profundidade da imagem corresponde efetivamente a uma supressão parcial da montagem, substituída por frequentes panorâmicas e entradas no quadro. Ela supõe o respeito à continuidade do espaço dramático e, naturalmente, de sua duração (BAZIN, 2014, p. 105-106).

Sobre esses mecanismos estéticos, que ganharão ainda mais força no Neorrealismo italiano e depois nos cinemas novos de vários países do mundo¹⁰, mas já presentes no início dos anos 1940 em outras cinematografias, como a do americano John Ford, ratifica Deleuze, em *Para além da imagem-movimento*, do livro *Cinema 2 - A imagem-tempo*:

Contra aqueles que definiam o neorrealismo italiano por seu conteúdo social, Bazin invocava a necessidade de critérios formais estéticos. [...] Em vez de representar um real já decifrado, o neorrealismo visava um real, sempre ambíguo, a ser decifrado; por isso o plano-sequência tendia a substituir a montagem das representações (DELEUZE, 2018b, p. 11).

A montagem de representações ou de atrações, segundo Bazin (2014, p. 97), em *A evolução da linguagem cinematográfica*, “poderia ser definida [...] como o reforço do sentido de uma imagem pela aproximação com outra imagem que não pertence necessariamente ao mesmo acontecimento”. Ela nasce do conflito entre planos, que, de acordo com o cineasta e teórico do cinema político soviético dos anos 1920, Sergei Eisenstein (2002, p. 43), no capítulo *Fora de quadro*, do livro *A forma do filme*, “é montagem em potencial, que, no desenvolvimento de sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode seu conflito em impulsos de montagem *entre* os trechos da montagem”. Apesar da montagem desse cinema socialista soviético também ter procurado criar um senso crítico em seu público, amparado na dialética de choque de imagens de conteúdos distintos, de uma maneira ou de outra, ela vinha junto de um discurso que induzia as pessoas a reagirem dessa ou daquela maneira.

Quando se pontua a questão do realismo em outras filmografias anteriores ou simultâneas ao Neorrealismo italiano – como a de John Ford, a de Billy Wilder, a de Elia Kazan, a de William Wyler, a do francês Jean Renoir, ou a do brasileiro Humberto Mauro (ou

¹⁰ Como o brasileiro, do qual Nelson Pereira dos Santos é considerado o pai do movimento Cinema Novo, com filmes pioneiros como *Rio, 40 graus* (1955), *Rio, zona norte* (1957), *Mandacaru vermelho* (1961) e *Vidas secas* (1963).

mesmo a dos japoneses Kenji Mizoguchi, Sadao Yamanaka e Yasujiro Ozu) –, ancora-se no fato de que o registro em locação (isto é, fora de um estúdio que maquia e falseia uma realidade), de uma outra realidade vivenciada, já era operada previamente a esse movimento cinematográfico da Itália com completa consciência disso por parte dos diretores. John Ford, por exemplo, filmou em locação vários *westerns* anteriores aos anos 1930 e, de *No tempos das diligências* em diante, passou a utilizar em seus faroestes a paisagem desértica e montanhosa do Monument Valley, localizada na reserva dos indígenas Navajos no estado do Arizona. Billy Wilder, Elia Kazan e William Wyler também filmaram em locações reais. Em relação a Wilder, Ana Lúcia Andrade, no livro *Entretenimento inteligente: O cinema de Billy Wilder* aponta que

para dar maior veracidade à uma história, Wilder gostava, quando possível, de filmar em locações que serviam de “palco” para suas representações da realidade, procurando fazer com que o público se identificasse mais com a trama e seus personagens. Estes poderiam parecer mais humanos, em “cenários” reais. Por este motivo, Wilder filmou a cidade de Los Angeles em *Pacto de sangue* (1944) e *Crepúsculo dos deuses* (1950); Nova York, em *Farrapo humano* (1945) e *O pecado mora ao lado* (1955) e *Se me apartamento falasse*. Para *A mundana* (1948), utilizou imagens reais da Alemanha destruída do pós-guerra (ANDRADE, 2004, p. 227)

No caso da filmagem em locação anterior ao Neorrealismo italiano, isto é atestado em uma fala de Humberto Mauro, em uma entrevista de 1964 para a revista *Manchete* e reproduzida por Sheila Schvarzman, no livro *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*:

Em 1938, fui a primeira pessoa a representar o Brasil num Festival Internacional¹¹ [...] Dei entrevista na Itália explicando que, enquanto nós fazíamos *Favela dos Meus Amores*¹², eles mostravam elefantes em *Cipião, o africano*¹³, ou filmavam *Os últimos dias de Pompéia*¹⁴. Nós queríamos conhecer a vida da Itália como ela é. Muito tempo depois é que veio o neo-realismo (MAURO, 1964 *apud* SCHVARZMAN, 2004, p. 218).

Ao se analisar a fala de Mauro, diretor inserido em uma cinematografia que, por sua independência e baixos recursos financeiros, se fazia *in loco*, pode-se afirmar que ele fazia um cinema neorrealista antes do Neorrealismo italiano surgir e ser assim nomeado, isso durante os anos 1920 na cidade de Cataguases, interior de Minas Gerais, e, posteriormente, no Rio de Janeiro da década de 1930 em diante. Pode-se estender tal provocação de Mauro para o

¹¹ Mauro representou o Brasil no Festival de Veneza de 1938 com o longa *O descobrimento do Brasil* (1937) e os curtas *Victória régia* (1937) e *O céu do Brasil* (1937).

¹² O diretor subiu ao morro carioca para filmá-lo em 1935, em *Favela dos meus amores*, filme hoje perdido.

¹³ Filme de Carmine Gallone.

¹⁴ Mauro possivelmente se refere ao filme de 1935, de Ernest B. Schoedsack e Merian C. Cooper.

terreno do próprio cinema hollywoodiano também, estritamente John Ford, que, desde os seus primeiros filmes, no final da década de 1910, quase sempre filmou em locação, com cenários reais, esquivando-se dos estúdios.

De qualquer maneira, sabe-se que o cinema, mesmo encenado, já nasceu realista: seus potenciais inventores, os franceses Auguste e Louis Lumière (criadores do cinematógrafo, protótipo das primeiras câmeras e dos projetores) filmaram a saída dos empregados de sua fábrica de películas fotográficas, registraram a chegada de um trem na estação de La Ciotat etc. Os cientistas americanos Thomas Edison e William Kennedy Laurie Dickson (chefe-engenheiro da *Edison Manufacturing Company*, companhia fundada por Edison em 1889), que inventaram em 1891 o cinetoscópio – aparelho anterior ao cinematógrafo dos Lumière, que permitia também captar e reproduzir imagens em movimento, mas apenas com uma projeção individual das imagens – filmaram, já em 1894, o show itinerante de Buffalo Bill Cody (o *Wild West Show* ou *Buffalo Bill's Wild West*), caubói até então conhecido como um batedor de cavalarias e caçador de búfalos, que fora alçado a celebridade pelo jornalista Ned Buntline, responsável por narrar de forma exagerada suas aventuras em uma série de reportagens. Eles filmaram também uma dança dos indígenas da tribo dos Sioux no mesmo ano de 1894. As imagens de Dickson e Edison podem ser consideradas como o primeiro registro documental do Oeste americano na história do cinema, realizado mais como curiosidade científica e histórica. Por sua importância histórica, essas imagens estão preservadas na Biblioteca do Congresso americano.

No entanto, ao se dizer, no início do parágrafo anterior, que “o cinema, mesmo encenado, já nasceu realista” tem-se consciência que a busca por um realismo enquanto estética ligada à política e à reflexão social com o mínimo de intervenção possível na imagem – uma vez que a simples escolha de um enquadramento como recorte do mundo retratado já se configura como uma intervenção – só irá ganhar corpo dos anos 1930 em diante, principalmente a partir do Neorealismo italiano, devido, essencialmente, às chagas trazidas pela turbulência da destruição perpetrada pelo Nazi-Fascismo e pela Segunda Guerra Mundial. Esse olhar realista presente tanto no cinema de John Ford da década de 1930, quanto em filmes de outros diretores (como os já citados Billy Wilder, Elia Kazan, William Wyler, Jean Renoir, Humberto Mauro, Kenji Mizoguchi, Sadao Yamanaka e Yasujiro Ozu), é posterior, por exemplo, ao Impressionismo francês ou ao Realismo socialista e construtivista soviético, ambos movimentos da década de 1920 que apresentavam espécies de realismos mais pueris e com certo intervencionismo estético por parte dos diretores de cinema. Independente de se buscar atribuir uma paternidade ou um nascedouro para esse “neo” ou

novo realismo, a fala do brasileiro Humberto Mauro citada serve para caracterizar que muitas das características marcantes atribuídas ao Neorealismo italiano, e aos movimentos que sofreram influência direta dele, já se encontravam presentes em cinematografias alhures, como a de John Ford, entre o final dos anos 1930 e o início dos 1940, por exemplo. Esse cinema que pensa a sociedade, se desterritorializa para além do território da tela de cinema, tenta não manipular as sensações do espectador através da montagem de atrações, visa o real (com filmagens em locação e não em estúdios, uso de pouca ou nenhuma maquiagem), concilia o movimento e o tempo e violenta o pensamento de seu espectador são a tônica dominante desse período na carreira de Ford.

Sabe-se, abrindo parênteses, que outras cinematografias das décadas de 1950 em diante, posteriores ao Neorealismo italiano, extrapolaram todos os limites de uma busca por “um” real. Estão nesse grupo de cinematografias o Cinema Novo brasileiro, as *Nouvelles Vagues* francesa e tcheca, a Nova Hollywood norte-americana, o *Free Cinema* britânico, o Novo Cinema alemão, entre outros. Citam-se também os desdobramentos pós-modernos das teorias da Kino-Pravda do documentarista soviético Dziga Vertov¹⁵, como o *Cinéma Vérité* do francês Jean Rouch (em seus documentários sobre o continente africano que trabalhavam uma espécie de “cine-transe”) em parceria com o filósofo, sociólogo e antropólogo Edgar Morin, o coletivo Grupo Dziga Vertov, formado, entre outros, por Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin (que mesclava documentário e ficção), ou mesmo o Cinema Direto norte-americano dos documentaristas Albert e David Maysles, D. A. Pennebaker e Robert Drew. Todas estas cinematografias, é bom ressaltar, sofreram larga influência do brasileiro cosmopolita Alberto Cavalcanti, autor de vários documentários na Inglaterra na década de 1930. Quaisquer um desses citados buscava questionar o poder da encenação, mesmo no cinema documentário (que apresenta também certa encenação), através da quebra da quarta parede e radicalizavam as questões da procura por “um” real a partir da fabricação de uma realidade diante da câmera. Se o cinema anterior ao Neorealismo italiano chegou ao limiar de “um” real ou de um realismo impossível, tudo o que foi feito em matéria de cinema independente e fora do controle industrial entre o final dos anos 1950 e os 1970, chegou aos extremos da experimentação artística e criativa. O cinema é arte fugaz que lança sobre o mundo um olhar fabricado pelo enquadramento cinematográfico e este olhar se perpetua no que é filmado e montado. Como lembra Bazin (2016, p. 182), em *A propósito do realismo*, texto presente no

¹⁵ Contemporâneo de Eisenstein, que acreditava em um cinema que procuraria ir com sua câmera além do alcançado pelo olhar humano.

livro *O realismo impossível*, “o cinema não pode evadir-se de sua essência. Ele não pode chegar ao eterno senão aceitando sem reserva procurá-lo na exatidão do instante”.

É interessante notar, ademais, a título de reflexão, que, na literatura, a chamada “Geração de 1930” – a qual pertencem Graciliano Ramos (autor de *Vidas secas*, de 1938, romance adaptado por Nelson Pereira dos Santos em 1963), Jorge Amado (que teve vários livros adaptados para o cinema), José Lins do Rêgo (que escreveu *Menino de engenho*, de 1932, texto adaptado por Walter Lima Jr. em 1965), Rachel de Queiroz, entre outros –, tida como a segunda fase do Modernismo brasileiro, é muitas vezes chamada também de Neorealismo. Isso se dá porque os escritores desse período buscaram influências diretas da escola literária do Realismo, localizada na segunda metade do século XIX. Enquanto esta escola literária se voltava para a realidade brasileira dos subúrbios, principalmente do Rio de Janeiro, os autores da Geração de 1930 reinventaram essa forma de fazer realismo na literatura. Os escritores de prosa dessa fase do Modernismo eram em sua maioria nascidos no Nordeste e voltaram-se para a realidade da desigualdade social nordestina frente aos estados centrais do Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais). Logo, eles fizeram um “neo” ou novo realismo ainda mais cru e visceral em comparação com o anterior Realismo do século XIX.

Após todas as discussões empíricas sobre os conceitos que permearão esta tese e sobre a questão do realismo no cinema, parte-se agora para a análise dos filmes (conjuntamente aos livros) em si.

CAPÍTULO II: LITERATURA E CINEMA, UNI-VOS! - O OLHAR MARXISTA DE JOHN STEINBECK SE ESBOÇA NO CINEMA DE JOHN FORD EM *AS VINHAS DA IRA*

[...] a liberdade depende da quantia que uma pessoa pode pagar por ela.

John Steinbeck, 1972, p. 160

E nos olhos dos homens reflete-se o fracasso. E nos olhos dos esfaimados cresce a ira. Na alma do povo, as vinhas da ira diluem-se e espraiam-se com ímpeto, crescem com ímpeto para a vingança.

John Steinbeck, 1972, p. 480

Eles não podem acabar conosco. Não podem nos vencer. Nós viveremos para sempre [...] porque nós somos o povo.

As vinhas da ira, 1940

II.I: A EXISTÊNCIA AUTÔNOMA, A CRIAÇÃO E O ESCREVER COM A CÂMERA NA TRAVESSIA DAS PÁGINAS LITERÁRIAS DE *AS VINHAS DA IRA* PARA A TELA GRANDE

Publicado em 1939 e com mais ou menos dez anos de reflexões sobre os efeitos da Grande Depressão pós-Crise de 1929 em cima das anotações recolhidas por Steinbeck em várias andanças por Oklahoma e pelas fazendas da Califórnia, *As vinhas da ira* registra, de forma poética e, ao mesmo tempo, realista, a trajetória da família Joad. Primeiro, sua procura por sobrevivência frente à violência capitalista ao ser expulsa de sua pequena casa, localizada na capital do estado de Oklahoma, no meio-oeste dos EUA, por um banco, que cobra o não pagamento da hipoteca. Soma-se a isso a terra seca do local que, despojada de umidade, causou um desastre natural, conhecido como *dust bowl* (ou cinturão de poeira), onde o solo era erguido pelo vento forte e criava nuvens de poeira que tapavam o sol por dias a fio. Os familiares, então, se unem ao filho Tom, recém-libertado, em condicional, da prisão por um crime de assassinato, e ao ex-reverendo Jim Casy. Juntos, eles rumam à terra de falsas esperanças da Califórnia, onde buscarão subempregos nas grandes fazendas e serão mais uma vez explorados pelo mesmo sistema que os tirou de sua cidade. Estarão, dessa vez, sob o jugo dos latifundiários até não terem mais forças para lutar e verem a família se desestruturar aos poucos.

O texto escritural de John Steinbeck possui algumas particularidades “transcritas” ou traduzidas intersemioticamente em imagens por John Ford para o seu filme, lançado em 1940, e alicerçado pelo roteiro de Nunnally Johnson. No romance, há uma alternância entre extensos

capítulos, narrativamente descritivos e dialogais, e sucintos capítulos de observações poéticas – em que os diálogos se misturam ao texto em si, sem o uso de travessões – sobre a natureza e a vida no campo frente a uma crise econômica que assola os mais pobres e os faz terem de abandonar suas casas e, conseqüentemente, as afetividades sociais que nelas percutiam.

O olhar de Steinbeck, que assume um narrador em terceira pessoa e onisciente, é semidocumental, buscando registrar as agruras sociais que se abatem sobre a população das margens, tendo em vista a violência do Estado, mas sem perder a ternura do lirismo jamais. Todos esses capítulos criam, assim, uma espécie de sensação alusiva aos agenciamentos produzidos pela Grande Depressão e captada por Steinbeck em suas viagens e anotações produzidas nos locais onde eventualmente ocorreram os acontecimentos narrados pelo escritor.

Os capítulos de natureza mais voltada à prosa poética soam como uma fabulação da “tragédia humana”, num sentido mais genérico de tragédia, um “poematizar” por parte das personagens para suportarem o peso da existência, de certa forma à maneira como a mitologia funcionava para os antigos gregos. Como aponta Nietzsche (2013a, p. 224), em *O nascimento da tragédia*, “sem o mito, porém, toda cultura fica desprovida de sua força natural, sadia e criadora; somente um horizonte constelado de mitos outorga a unidade de uma época inteira de cultura”.

Um exemplo de momento mais poético da escrita de Steinbeck dá-se no capítulo três, no qual o escritor narra a trajetória de uma pequena tartaruga pelas estradas áridas do Oklahoma tentando vencer o forte vento seco, isso pouco antes de se encontrar com Tom Joad, que retornava da prisão para encontrar-se com sua família:

O sol brilhava sobre a grama e esquentava-a, e na sombra sob a grama os insetos moviam-se e caíam nas armadilhas dos bichos maiores, e gafanhotos e louva-a-deus saltavam no ar transparente sacudindo por um instante as asas amarelas e escaravelhos arrastavam-se lentos entre as raízes das hastes. E, transposto o tapete de grama, rente à margem da estrada, uma tartaruguinha avançava indolente, rumo ao nada, esbarrando de encontro a gravetos, refletindo no casco, em parte encoberto de barba de cevada, os raios dourados do sol. Sua bôca córnea estava parcialmente aberta e os olhos furiosos e ao mesmo tempo humorísticos, debaixo das sobancelhas em forma de tachas, olhavam fixos para a frente. Torceu agora a direção para penetrar no tapete de grama, deixando atrás de si um sulco na poeira e estacando indecisa ante a pequena saliência de terra endurecida, uma espécie de barranco que constituía a linha divisória entre a estrada e o tapete verde das culturas. Moveu a cabecinha comprida, inquieta, para a esquerda e a direita, os olhinhos a piscarem muito, e foi avançando com a mesma lentidão decidida, contornando as saliências mais elevadas com resignação filosófica. [...] Joad foi andando, arrastando atrás de si as nuvens de poeira. Não tardou a avistar o casco da tartaruguinha a arrastar-se, devagar, sob o sol escaldante, os pezinhos trabalhando com afinco na poeira. Joad parou a fim de olhá-la e sua sombra projetou-se sobre o bichinho. Imediatamente, cabeça e pés foram encolhidos e a curta e dura cauda uniu-se ao

casco. Joad levantou-a e virou-a. O casco da tartaruguinha era marrom-acinzentado, qual a poeira, mas o ventre era amarelo-claro, muito limpo e liso e polido. Joad empurrou o volume do casaco e botinas mais para cima do braço, e premiu o ventre amarelo da tartaruguinha com o polegar direito. Era bem mais mole que o casco. A cabeça velha e dura do bichinho surgiu assustada e procurou enxergar o dedo que o machucava, e os pêzinhos pularam aflitos. A tartaruguinha urinou na mão do homem e lutou inútilmente para se libertar. Joad fê-la voltar de nôvo à posição normal e meteu-a no bôlso do casaco, onde a sentia mexer-se e arranhar para sair, depois apressou os passos (STEINBECK, 1972, p. 26-29).

Por mais que Ford suprima essas observações dos capítulos mais poéticos de *As vinhas da ira*, no filme, elas estão lá de outra maneira. Por intermédio da câmara escrevente de olhar realista, Ford observa, e transfere esse olhar ao seu espectador, os acontecimentos e as sensações aferidas pelas sequelas da enfermidade social do capitalismo no decorrer da Grande Depressão. Tudo isso se dá em uma pujança de imagens cruas, poéticas e semidocumentais, como, por exemplo, no seguimento de abertura do filme, no qual Tom Joad¹⁶ é libertado sob condicional da prisão e ruma um caminho aparentemente incerto até conseguir chegar a sua casa e rever, depois de muitos anos, seus familiares (que já fazem planos para saírem de Oklahoma), isso comparativamente à imagem final de Tom após partir, aí sim, para um trajeto incerto, mas de certeza de lutas futuras por justiça social. Abaixo, na figura III, demonstra-se essa comparação das duas imagens:

Figura III:
Os destinos inicial e final de Tom Joad em *As vinhas da ira* |
Minutagem: 0:09:14 e 2:04:36, respectivamente



No texto *Os pés do herói*¹⁷, Jacques Rancière reflete sobre essas duas imagens:

No início de *As vinhas da ira* [...], vemos de longe uma silhueta de um homem que avança na estrada seguindo sua sombra, à qual se misturam as sombras dos postes de eletricidade. Tirando alguns discretos cantos de pássaros, a banda sonora só nos

¹⁶ Interpretado por Henry Fonda, Tom Joad é um papel extremamente complexo e cheio de nuances sobre um rapaz explorado pelo sistema e, conseqüentemente, revoltado com este, ao contrário de outras personagens anteriores do ator, que se enquadravam mais em uma espécie de “bom mocismo”.

¹⁷ Escrito originalmente em 2005 para a revista *Trafic* e republicado em português no catálogo da mostra John Ford, realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, em 2010. O catálogo foi organizado por Ruy Gardnier, Leonardo Levis e Raphael Mesquita.

permite ouvir os ruídos dos passos que se aproximam de nós. Ao fim do filme [...] vemos uma minúscula silhueta que se locomove lateralmente, no costado de uma colina, em contraluz na claridade da manhã, enquanto a chega ao fim a melodia de “Red River Valley”, que acompanhava a cena de despedida de Tom Joad à sua mãe. Esta entrada e esta saída do herói encarnado por Henry Fonda poderiam simbolizar a relação ambígua do cinema de John Ford com as duas forças cuja conjunção fez o sucesso do filme: a cinematografia hollywoodiana e a cultura da América progressista da era Roosevelt. O problema, antes de tudo, é que este “fim”, que difere daquele do livro de Steinbeck, também não é aquele do filme que vemos. No final do livro, a irmã de Tom, Rosa de Saron, após ter perdido seu filho, dá o peito a um homem faminto. Esta cena, sem dúvida inspirada pelo tema iconográfico da caridade romana, faz com que as duas linhas narrativas entrecruzadas pelo romance se encontrem: a história individual da família Joad e a história coletiva do povo que atravessa o deserto em direção a uma terra prometida, ainda no horizonte para os imigrantes à mercê dos proprietários, de seus capatazes e da polícia. Esta história coletiva une, por sua vez, a referência bíblica ao povo do Êxodo à referência da grande alma coletiva [...]. [...] A ambiguidade do filme, a ambiguidade da imagem do cinema de John Ford que esta sequência imortalizou, pode ser resumida aí. Ao mesmo tempo em que coloca de lado a complexidade narrativa, o estilo coral dos episódios coletivos e o peso da referência bíblica e da filosofia transcendentalista que marcam o romance de Steinbeck, o filme fixa uma imagem sintética da América da qual ele é testemunha: a América da luta de classes sem trégua, cujo enfraquecimento da referência bíblica reforça ainda mais a crueza; a América militante dos artistas da Farm Security Administration e da esquerda antifascista hollywoodiana (RANCIÈRE, 2010, p. 67-68).

Essa imagem final de Tom Joad, centrífuga e que conduz o olhar do espectador para além das bordas da imagem, busca um realismo ao não se conduzir em uma aproximação do rosto da personagem que causaria comoção no público. De grandeza narrativa pujante, a imagem da solidão de Joad diante do horizonte, tal como exposto por Rancière, é ambígua quando vista em retrospecto dentro do cinema de Ford, diretor sempre afeito às tramas coletivas, à visão comunitária de mundo. É ambígua porque, apesar da solidão de Joad, poucos minutos antes, ele houvera afirmado à sua mãe que estaria em qualquer lugar onde alguém estivesse sendo maltratado ou explorado. Apesar da natureza ubíqua e de verniz cristão dessa fala, de fato Joad – que se torna alguém com maior consciência de classe ao redor da narrativa – assume-se como uma espécie de símbolo coletivista dos trabalhadores e trabalhadoras que lutam por melhores condições de vida. Em vista disso, a imagem final de Tom Joad é ambígua porque fisicamente ela mostra a individualidade, mas alegoricamente ela transmite a ideia de coletividade contida nos homens e mulheres que lutam pela igualdade de direitos dentro da sociedade.

A canção citada por Rancière, *Red River Valley*, inspirou a trilha sonora de *As vinhas da ira*, composta por Alfred Newman. Música de tradição *folk*, que remete aos *westerns* pelos quais John Ford é mais lembrado na história do cinema, não se sabe ao certo sua origem nem sua autoria, porém especula-se que ela remonta à Expedição Wolseley, na qual tropas governamentais do Canadá, em 1870, se movimentaram para a recém-criada província de

Manitoba, para prender Louis Riel, líder dos Métis (grupo de povos nativos do país) e da Rebelião de Red River. A canção fala sobre o desalento de uma mulher local (presumivelmente uma Métis), enquanto seu amante soldado se prepara para retornar ao leste do Canadá, compreendendo que possivelmente não mais o voltará a ver. Executada nos créditos iniciais de *As vinhas ira*, e repetida quando cantada por Tom Joad enquanto baila com sua mãe pouco antes de ir embora do acampamento onde eles se encontravam, a letra de *Red River Valley* diz: “From this valley they say you are going. / We will miss your bright eyes and sweet smile, / For they say you are taking the sunshine / That has brightened our pathway a while. / So come sit by my side if you love me. / Do not hasten to bid me adieu. / Just remember the Red River Valley, / And the cowboy that has loved you so true” ([18--])¹⁸.

A antes citada fabulação por parte tanto do narrador (a escrita em si, no caso do livro, e a imagem verbal, no que diz respeito ao filme) quanto das personagens de *As vinhas da ira*, é um instrumento complexo e potencializador do falso de uma ficção criada que, ao contrário do que se pensa no senso comum, não se opõe ao real em um maniqueísmo. No capítulo *As potências do falso*, do livro *Cinema 2 - A imagem-tempo*, Deleuze tenta esclarecer essa questão da fabulação como recurso da narrativa por parte do autor como criador e como instrumento utilizado pelas personagens ficcionais como sobrevivência de seus pesares, ambos os aspectos agentes impulsionadores do falso como um devir próprio da existência. Sustenta Deleuze abaixo:

O que se opõe à ficção não é o real, não é a verdade que é sempre a dos senhores ou dos colonizadores, é a função fabuladora dos pobres, na medida em que dá ao falso a potência que faz deste uma memória, uma lenda, um monstro. [...] O que o cinema deve apreender não é a identidade de uma personagem, real ou ficcional, através de seus aspectos objetivos e subjetivos. É o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional”, quando entra “em flagrante delito de criar lendas”, e assim contribui para a invenção de seu povo. A personagem não é separável de um antes e de um depois, mas que ela reúne na passagem de um estado a outro. Ela própria torna-se outro, quando se põe a fabular sem nunca ser fictícia. E, por seu lado, o cineasta torna-se outro quando assim “se intercede” personagens reais que substituem em bloco suas próprias ficções pelas fabulações próprias deles (DELEUZE, 2018b, p. 218).

Logo, essa fabulação é diferente das ideias de imagem do pensamento platônica ou de reconhecimento, pois é uma forma de desterritorialização que, posteriormente, tornar-se-á

¹⁸ “Deste vale dizem que você vai. / Sentiremos falta de seus olhos brilhantes e sorriso doce, / Pois eles dizem que você está tomando sol / Isso iluminou nosso caminho por um tempo. / Então venha sentar ao meu lado se você me ama. / Não se apresse em me despedir. / Basta lembrar o Vale do Rio Vermelho, / E o cowboy que te amou de verdade” ([18--], tradução do autor desta tese).

reterritorialização quando as personagens ficcionais passam por novos modos de exploração por parte das máquinas despóticas.

Enquanto isso, o realismo de John Ford parece saído das fotografias em preto-e-branco registradas dos trabalhadores braçais nas fazendas da Califórnia durante o período da Grande Depressão, principalmente no que diz respeito ao trabalho de Dorothea Lange, que, durante os anos 1930, sob incumbência da *Farm Security Administration* – programa social criado em 1937, no decurso da administração do presidente Franklin Delano Roosevelt, com o objetivo de desenvolver as áreas agrícolas –, percorreu vinte e dois estados do sudoeste americano para registrar, em imagens memoriais, a impactante tragicidade da Grande Depressão no dia-a-dia dos camponeses. Uma dessas imagens parece ter influenciado em larga escala a personagem da mãe de *As vinhas da ira*: a fotografia *Migrant mother*, de 1936, na qual Lange retrata a camponesa Florence Owens Thompson.

Figura IV:
Fotografia *Migrant mother*,
de Dorothea Lange



Figura V:
A personagem da mãe, interpretada pela
atriz Jane Darwell, em *As vinhas da ira* |
Minutagem: 1:36:24



Em *Migrant mother*, a imagem de Florence Owens Thompson, com a mão no rosto, próxima ao queixo, parece posada, isto é, como se ela estivesse encenando para a câmera de Dorothea Lange. Mesmo isso sendo uma mera especulação a qual não pode ser provada por fatos concretos, ela passa pela inferência de que a maioria das pessoas diante de uma câmera se sentem impelidas a agir, consciente ou inconscientemente, com modos afetados não condizentes com seu comportamento rotineiro. A postura de seus filhos de certa maneira evidencia isso, pois eles escondem seus rostos da câmera, como se estivessem com vergonha de aparecer na fotografia. Encenada ou não, a expressão facial de Florence é de desolação, melancólica. Quer se queira, quer não, ela possui uma carga sentimental que direciona o olhar do espectador para o centro da imagem, ou seja, os olhos perdidos de Florence a observarem o nada. A imagem é, portanto, centrípeta. Enquanto isso, a imagem da mãe, em *As vinhas da ira*, assim como outras imagens da personagem que se sucederão nas páginas seguintes deste capítulo da presente tese, evocam o fora de campo, pois seu olhar se direciona para fora, no

sentido do olhar do espectador, conquanto seu olhar seja desolador e melancólico tal como Florence, em *Migrant mother*. Sobre a procura de Ford por um olhar realista em seu filme se aproximando das imagens históricas de Dorothea Lange, Scott Eyman e Paul Duncan (2005, p. 109), em *John Ford: A filmografia completa*, destacam que em *As vinhas da ira* os “actores não tinham maquiagem, nem filtros na câmara. Toland filmava o filme de forma severa, dura e fria, para se assemelhar às fotografias que Dorothea Lange e outros fotógrafos haviam tirado dos trabalhadores rurais”.

Tem-se em vista que mesmo o real ou a realidade não sendo concretos ou palpáveis – são construções humanas abstratas e subjetivas do ponto de vista de quem observa o mundo –, sabe-se que a fotografia estática e o cinema são o mais próximo que se pode chegar de um real ou de uma realidade, apesar de serem fabricados pelo olhar de um artista criador, quer seja via reprodução ou quer seja por meio de um real “visado”, como dantes apontou Deleuze.

Quanto ao livro *As vinhas da ira* em si, por mais que a pátria e a Igreja Católica sejam dispositivos de poder e máquinas despóticas, Steinbeck, que era católico e nacionalista como a maioria dos americanos – e, adequando-se ou não a esses dispositivos, compreende-se que eles são aspectos formadores da cultura e da sociedade dos EUA –, faz uma menção no título de sua obra, *As vinhas da ira* (*The grapes of wrath*, no original em inglês) à música *The battle hymn of the republic* (ou *O hino de guerra da república*). Escrita pela poeta e abolicionista Julia Ward Howe em 1861, ela foi uma canção de cunho patriótico muito popular durante a Guerra Civil dos EUA (1861-1865). Nessa música, os versos do eu lírico de Howe dizem: “Mine eyes have seen the glory of the coming of the Lord; / He is trampling out the vintage where **the grapes of wrath** are stored; / He hath loosed the fateful lightning of His terrible swift sword: / His truth is marching on” (1861, grifo do autor desta tese)¹⁹. A presença desta referência à música de Howe não é mero acaso. No livro *John Steinbeck: Uma biografia*, Jay Parini aponta que, na primeira edição do livro, a pedido do autor “‘O Hino de Guerra da República’ [...] fora impresso como apêndice” (1998, p. 256).

A expressão “vinhas da ira” é aludida no final do capítulo vinte e quatro do livro: “E nos olhos dos homens reflete-se o fracasso. E nos olhos dos esfaimados cresce a ira. Na alma do povo, as **vinhas da ira** diluem-se e espriam-se com ímpeto, crescem com ímpeto para a vindima” (STEINBECK, 1972, p. 480, grifo do autor desta tese). O excerto citado de *The battle hymn of the republic*, apoiado na visão judaico-cristã de um mundo livre da opressão e

¹⁹ “Os meus olhos viram a glória da vinda do Senhor; / Ele está pisoteando a colheita onde **as vinhas da ira** estão armazenadas; / Ele libertou o relâmpago fatídico da Sua terrível espada repentina: / A Sua verdade está marchando” (HOWE, 1861, grifo e tradução do autor desta tese).

com justiça social após a morte, faz referência a um fragmento do livro bíblico do *Apocalipse de João do Novo Testamento*, capítulo 14, versículo 19: “O Anjo lançou a foice afiada na terra e colheu as uvas da videira da terra. Depois despejou as uvas no grande lagar do furor de Deus” (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 1605).

Há nesse trecho do *Apocalipse de João* toda uma carga de visão judaico-cristã de mundo de, mesmo diante de todas as adversidades possíveis, buscar-se ter paciência, fé e esperança em dias melhores. Há também o temor a Deus, esta instância criada pelos seres humanos e vista por eles como capaz de amar e culpabilizar as pessoas para que estas vivam uma vida inteira purgando os pecados para arrependem-se após a morte e padecerem em um imaginário “paraíso”, tudo isso de maneira sempre humilde, sem reclamar, procurar melhores condições de vida ou se revoltar. A ira, ressalta-se também, é um dos sete pecados capitais contidos na Bíblia. Na mesma proporção, há subjetivamente, na passagem transcrita de *The battle hymn of the republic*, um amor à pátria acima de qualquer coisa, acima, inclusive, de um orgulho próprio ou de uma criação de uma consciência política que leva o ser humano a se rebelar contra as agressões do Estado. Mesmo que, como dito, Steinbeck (assim como Ford) tenha sido um católico nacionalista e suas personagens assim o sejam também, como adereço e verossimilhança, há em suas respectivas criações uma crítica aos dispositivos de poder que oprimem e exploram os seres humanos.

Em *As vinhas da ira* (livro e filme), ainda há, similarmente, uma tentativa de fabulação da tragédia humana. Esta funciona como uma “força plástica” dentro das narrativas de Steinbeck e de Ford, em que as personagens, como singularidades dentro de ambas as narrativas, buscam criar diante do trágico de modo a suportá-lo. A força plástica é um conceito trabalhado por Nietzsche (2003, p. 10), em *Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*, texto no qual o filósofo diz que pensa “esta força crescendo singularmente a partir de si mesma, transformando e incorporando o que é estranho e passado, curando feridas, reconstituindo por si mesma as formas partidas”. Publicado quatro anos após a *Segunda consideração intempestiva*, que data de 1874, *Humano, demasiado humano: Um livro para espíritos livres*, em seu primeiro volume, traz um pensamento muito próximo do anterior. Segundo Nietzsche (2005, p. 8), “a vida não é excogitação da moral: ela quer ilusão, vive da ilusão”. Sobre a cura das feridas existenciais como ornamento para a dureza do viver, ainda no campo da força plástica, Nietzsche afirma, no segundo volume de *Humano, demasiado humano*:

A arte deve, sobretudo e principalmente, embelezar a vida, ou seja, tornar a nós mesmos suportáveis, e se possível, agradáveis para os outros: com essa tarefa diante de si, ela nos modera e nos contém, cria formas de trato, vincula os não educados a arte do decoro, limpeza, cortesia, do falar e calar no momento certo. Depois a arte deve ocultar ou reinterpretar tudo o que é feio, o que é doloroso, horroroso, nojento, que, apesar de todos os esforços, sempre torna a irromper, em conformidade com a origem da natureza humana: deve assim proceder, em particular no tocante as paixões e angústias e dores psíquicas, e no que é inevitavelmente ou insuperavelmente feio deve fazer com que transpareça o significativo (NIETZSCHE, 2017, p. 67-68).

Por mais que o lirismo do texto steinbeckiano e das imagens-tempo fordianas tenham sido tratados como realismo, do ponto de vista imanente, ambos são sensações. Quando se diz isso, fala-se não em um sentido pejorativo, isto é, em que a estética se sobrepõe ao todo da obra de arte, banalizando a tragicidade da existência de suas personagens dentro de algo tolo e sem aura. Fala-se, sim, em uma lógica de criação de um real em um constructo ficcional arquitetado entre os autores e o espectador em uma violência do pensamento que projeta uma realidade. Quando se fala em “aura”, usa-se aqui o conceito de Walter Benjamin, exposto em *Pequena história da fotografia* e em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, em que, no último, ele afirma ser a aura uma estrutura *sui generis* constituída de “elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (BENJAMIN, 2012, p. 184).

Porém, reafirma-se: a arte também tem o papel de violentar o pensamento do espectador. Este, suscetível às máquinas capitalistas que o fazem se reterritorializar como parte da máquina despótica sedenta de vontade de poder, muitas vezes passa por um devir de pensamentos revolucionários e desterritorializantes quando em contato com a arte. Susan Sontag, afirma, a respeito do citado trabalho da fotógrafa Dorothea Lange (o que se poderia estender para a arte em geral), no capítulo *Evangelhos fotográficos*:

Na visão fotográfica, mostrar algo, seja o que for, é mostrar que isso está oculto. Mas, para os fotógrafos, não é necessário enfatizar o mistério com temas exóticos ou extraordinariamente chocantes. Quando Dorothea Lange exorta seus colegas a concentrar-se no “familiar”, é com o entendimento de que o familiar, interpretado por um emprego sensível da câmera, se tornará, desse modo, misterioso. O compromisso da fotografia com o realismo não a restringe a determinados temas, tidos como mais reais do que outros, mas antes ilustra o entendimento formalista do que se passa em toda obra de arte: a realidade é, nos termos de Viktor Chklóvski, desfamiliarizada (SONTAG, 2004, p. 137).

A realidade, em Steinbeck e Ford, é, como indica Sontag, desfamiliarizada. Tanto um quanto outro utilizam-se de certo formalismo artístico: as divagações poéticas do primeiro e a fotografia do filme dirigido pelo segundo, que em muitos momentos flerta com um claro-escuro expressionista²⁰, mesmo visando um real, por isto tratando-se de um realismo impossível, como se observa na figura VI abaixo:

Figura VI:
O “realista” claro-escuro expressionista de *As vinhas da ira* |
Minutagem: 0:09:14 (primeira imagem), 0:11:49 (segunda imagem)
e 0:12:49 (terceira e quarta imagens)



O claro-escuro reflete em muito uma suposta dualidade humana entre um bem e um mal que se conjectura estarem em batalha interna na formação do caráter humano e é uma dimensão estético-narrativa muito presente no cinema em geral até meados dos anos 1950, quando as personagens como esferas humanas passam a ser criadas nos filmes de forma mais multidimensional e com maiores nuances psicológicas e sociais. Afinal de contas, o ser humano não pende unicamente para o lado do bem ou do mal: há, para além disso, uma complexidade cheia de muitos matizes psicossociais na existência.

A “realidade desfamiliarizada”, como referido por Sontag, no nível da ficção, não se dá sem que as visões criativas expostas nas narrativas das escrituras de Steinbeck e de Ford deixem de conter a tragédia humana. Ela se dá, ao contrário, em função intradieética, ou seja, dentro do universo ficcional. Isso é perceptível no modo como as personagens, diante do trágico, fabulam sobre a sua existência de maneira a resistir ao peso da vida, sem que, com

²⁰ Fotografia que, aliás, tem grandes semelhanças com filmes anteriores e posteriores de Ford, como *Peregrinação* (1934), *O delator* (1935), *Como era verde o meu vale* (1941) e *O homem que matou o facínora* (1962). O movimento denominado Expressionismo Alemão foi um estilo no qual se destacavam a fotografia em claro-escuro e as formas tortuosas do cenário. O estilo do Expressionismo Alemão – combinado às estéticas do Romantismo alemão, do Expressionismo das artes plásticas do início do século XX e da *Staatliches Bauhaus* ou simplesmente *Bauhaus*, escola de arte vanguardista fundada pelo arquiteto germânico Walter Gropius, em 1919 – até hoje, influencia gerações de cineastas, artistas e movimentos artísticos em geral, o que pode ser visto nos filmes do estadunidense Tim Burton, no movimento musical Pós-punk e na subcultura gótica, estes dois últimos com auge entre o final dos anos 1970 e início dos 1980.

isto, deixem de ter consciência da semiescravidão que sofrem nas mãos do capital. Ao contrário: com essa fabulação, as personagens criam expectativas em dias vindouros, o que lhes dá força para continuar diante das adversidades, em que pese o espectro da utopia, perdendo contornos imanentes.

Por exemplo, a sonhadora e travessa personagem do avô afirma, em certo momento, pouco antes da viagem dos Joad para a Califórnia: “Deus do céu, as uvas ali chegam a debruçar-se sobre as estradas. Tem cada cacho! Sabe o que é que eu vou fazer? Vou encher um balde de uva e vou me sentar no balde e me esfregar, deixando o suco escorrer pelas calças” (STEINBECK, 1972, p. 123). Em outra passagem, ele diz algo parecido: “Quando a gente chegar na Califórnia, vou ter o tempo todo cachos de uva nas mãos, pra comer quando quiser, sim senhor” (STEINBECK, 1972, p. 138).

Há nas falas do avô um olhar paradisíaco: os cachos de uvas não chegam a ser dionisíacos. Estão movidos antes por uma crença e menos pelo que, de fato, deverá se converter a sua estada na Califórnia, tendo em vista os agenciamentos de poder. O avô, assim como outras personagens no momento anterior à viagem, lança mão de uma causa, no caso o Deus judaico-cristão, este sumo representante mítico das organizações de poder e das máquinas despóticas. Imbuídas nessa ilusão, as personagens tornam-se mais facilmente subservientes e, dentro das razões sociais que as afligem, se submeterão ao trabalho ladino do capital até que percebam, à sua maneira, toda a exploração pela qual passam. Assim, elas se transformam em máquinas de guerra que se desterritorializarão para se reterritorializar novamente.

Já a mãe é mais cautelosa, possui uma racionalidade terriginosa, com os pés no chão, embora não deixe de devanear sobre dias melhores na Califórnia, fantasiando uma vida satisfatória para a sua família, o que é perceptível em um diálogo entre ela e Tom (que se mostra incrédulo com a esperança de um futuro melhor), diálogo este que não pertence ao filme, cujo momento anterior à viagem é bem mais sucinto²¹:

– Tom – disse ela, afinal –, eu espero que as coisas lá na Califórnia sejam boas.

Tom voltou-se e encarou-a.

– Por que a senhora suspeita que não sejam? – inquiriu.

– Bem, por nada. É que parece tudo bom demais. Eu vi no impresso que eles procuram gente pra colher uvas e laranjas e pêssegos. Isso seria um belo trabalho. Tom, eu gosto de apanhar pêssegos. Mesmo que eles não deixem a gente comer nenhum, sempre dá pra engolir um ou outro. E seria bom ficar debaixo das árvores, trabalhando na sombra. Mas tudo isso ‘tá bonito demais, Tom. Tenho medo. Não tenho fé nisso.

²¹ Pede-se a compreensão do leitor ao se citar um trecho tão longo do livro, uma vez que ele é necessário à análise em questão.

– Não force a fé até à altura do vô dos pássaros e não rastejará como os vermes – disse Tom.

– Sim, eu sei que é assim. Tá na Escritura, não?

– Acho que sim – falou Tom. – Sempre confundo as Escritura com um livro chamado *A Vitória de Bárbara Worth*.

[...]

Olha, mãe, a senhora não se preocupe, ouviu? Faça como eu, como todos que ‘tão na cadeia. A gente não deve pensar em quando vai ser sôlto. Acabava maluco. A gente pensa no dia de hoje, depois no dia de amanhã, depois no jôgo de futebol de domingo, e assim por diante. É o que a senhora deve fazer. Os antigos fazem assim. Só os novatos encostam a cabeça nas grades da cela e ficam cismando, pensando quanto tempo ainda vai durar aquêlê inferno. A senhora faça como os presos antigos, só pense no dia de hoje.

– É um bom meio, êsse – falou a mãe, e encheu o balde de água que estivera esquentando sôbre o fogão, e enfiou no balde mais roupa suja e começou a esfregá-la na espuma. – Sim, êsse é um bom meio. Mas eu gosto de pensar que talvez será bom pra gente lá na Califórnia. Nunca faz frio. E tem tantas frutas, em tôda a parte, e as pessoas moram em casas bonitas, em pequeninas casas brancas no meio de laranjeiras. Eu imagino que – se todos nós arranjasse trabalho e todos trabalhasse – a gente talvez podia comprar uma casinha assim. E as crianças bastava pôr o pé pra fora de casa e podia apanhar quantas laranjas quisesse; era só subir no pé. Garanto que eles não aguentava sem trepar nas árvores.

Tom olhou sua mãe trabalhar e seus olhos sorriam.

– Faz bem a senhora pensar assim. Eu conheci um sujeito que era lá da Califórnia. Êle não falava que nem a gente. Bastava ouvir êle falar e a gente já sabia que êle não era daqui, que era de longe. E então êle diss’ que tem muita gente procurando trabalho lá na terra dêle. E diss’ que o pessoal que trabalha nas safra de frutas vive em lugares imundos e nem tem o que comer direito. E que assim mesmo é bem difícil arranjar trabalho.

Uma sombra perpassou pelo rosto dela.

– Oh, não, não é assim – disse. – Seu pai recebeu um impresso, em papel amarelo, dizendo que se procurava gente pra trabalhar. Êles não ia escrever isso se não tivesse bastante trabalho. Custa muito dinheiro mandar fazer êsses impresso. Pra que êles ia mentir e gastar dinheiro com mentiras?

Tom sacudiu a cabeça.

– Não sei, Mãe. A gente não pode saber por que êles faz isso. Quem sabe?... – êle olhou para fora, onde o sol quente torrava a terra vermelha.

– Quem sabe o quê?

– Quem sabe é mesmo bom aquilo lá, como a senhora diz (STEINBECK, 1972, p. 120-122).

Mais à frente, pouco antes da família embarcar para a Califórnia, o avô tem uma crise de pânico, como se predissesse o futuro, diz ter pensado melhor e, como Muley Graves, um dos vizinhos, irá ficar e resistir aos bancos, novos donos das improdutivas terras, que irão em breve destruir as casas com seus tratores e, conseqüentemente, toda a memória semeada de inúmeras gerações de famílias que ali viveram ao redor dos anos. Tom, seu pai e sua mãe embebedam o velho com um xarope misturado a café e, após ele dormir, o levam junto na viagem. Logo, pouco após o início do trajeto, o avô vem a ter um derrame cerebral e falece. A avó, já doente desde antes da viagem, piora com a morte do marido, vem a óbito assim que os Joad chegam a uma estação no meio da estrada e, assim como o marido, é enterrada como indigente, uma vez que a família conta com pouquíssimo dinheiro. Ressalta-se e chama-se

atenção para o fato das personagens que representam os bancos serem máquinas-despóticas, agentes simbólicos do sistema capitalista. Como apontam Eyman e Duncan (2005, p. 111), no livro *John Ford: A filmografia completa*, “as pessoas que vieram expulsar os trabalhadores das suas terras mantêm-se dentro dos carros ou nos tratores, agentes do sistema”.

Se, como dito *en passant*, os instantes anteriores ao caminho rumo à Califórnia são transcorridos mais sinteticamente no filme do que no texto, suprimindo-se passagens, como o diálogo entre Tom e sua mãe citado na página anterior, o filme de Ford ilustra, concisa e sensivelmente, com maestria, esse momento melancólico de ter de deixar para trás mais do que uma terra onde se fincou raízes, mas também memórias de um passado todo construído nesta terra. Elucida-se, para auxiliar na comparação entre as situações narrativas do filme (mais concisas) e do livro, que a versão utilizada neste trabalho é a primeira edição publicada no Brasil pela editora Abril Cultural, em 1971. Nela, a viagem ocorre na página 153, isso em um livro com 629 páginas. No filme, essa passagem se dá por volta dos 30 de seus 129 minutos. O ter de deixar para trás as memórias pode ser exemplificado na cena na qual a mãe queima no braseiro do fogão uma caixa com algumas lembranças: cartas, recortes de jornal (um deles sobre o julgamento de Tom) e fotografias. Ela guarda em um envelope, colocado depois dentro do bolso de seu vestido, um par de brincos, um anel, uma corrente de cabelos e um elo de uma pulseira, todos objetos de ouro.

O grau de detalhismo lírico de Steinbeck é levado por Ford para a imagem-tempo ao se deter durante essa sequência no rosto da mãe, em suas mãos e em seus olhos marejados e melancólicos, como exemplificado na figura VII abaixo. No filme, a cena ocorre pouco antes da viagem. A mãe guarda apenas um souvenir de uma miniatura de um cão e os brincos, mas o efeito continua sendo similar. Depreende-se e infere-se que as lembranças devem ser queimadas como forma de deixar o passado para trás para abrir espaço para o novo recomeço na Califórnia. Afinal, essas memórias, se apagadas fisicamente, estarão guardadas no subconsciente da mãe como em um eterno retorno da diferença, uma vez que elas são distintas do que de fato se passou, são interpretações, para se ficar com as palavras de Nietzsche (*apud* MARTON, 1990, p. 218): “não há fatos, apenas interpretações”. Correlatos à poeira do lugar, as cartas e recortes queimados pela mãe tornam-se pó. A poeira e o vento são a herança memorialística de um eterno retorno da diferença que embala a família rumo a um recomeço em que a fuga da opressão a leva a uma nova exploração. As novas formas de exploração também são um eterno retorno da diferença, pois se manifestam em um constante devir da opressão e da violência às quais os mais pobres parecem infundavelmente destinados pelas

mãos do sistema capitalista e do Estado, em suma, pelos tentáculos rizomáticos da máquina despótica com sua vontade de poder desejanste de corpos sem órgãos.

Para onde os Joad vão não precisam dessas cartas ou desses recortes, pois não possuem mais um teto e perderam sua identidade, uma vez que não dispõem mais de suas terras. A terra é o único elemento que os identificava como indivíduos autossustentáveis e que lhes dava uma razão para viver. Apesar disso, eles seguem em frente e criam fabulações de uma vida melhor em um futuro muito próximo, presos, então, à força plástica, que é aquilo que lhes resta. O ato de queimar esses papéis conjuga, antagonicamente, o desfazer-se das memórias e o guardá-las junto a si, dentro da mente. A mãe acondiciona os objetos de ouro e o souvenir porque estes são as suas últimas ligações físicas com o passado, tendo-se em vista que a terra onde sua família se assentou já não mais existirá dentro em breve. O modo como ela toca esses objetos e coloca os brincos diante do espelho, com um olhar desolado e melancólico, demonstra que eles são mais do que simples objetos: são artefatos memoriais, são seu elo de ligação com o passado.

Figura VII:

A mãe queimando lembranças e guardando outras em *As vinhas da ira* |
Minutagem do início da cena: 0:29:34



Entretanto, a mãe é, para além do símbolo irrevogável da memória e da sensibilidade familiares, o sustentáculo e o bastião da família Joad, aquela que fabula, quando é necessário anestesiar o peso trágico do mundo, e a que percebe com clareza as adversidades vindas da opressão sofrida pelas mãos dos poderosos, traduzindo-as de maneira racional, indignada e, simultaneamente, esperançosa no que aguarda pelas novas gerações a virem no futuro, como pode ser conferido em um diálogo entre ela e Tom, presente no meio do livro:

Olha, Tom, a nossa gente estará viva ainda quando já êsse pessoal não existir mais. Nós vivemos, Tom, iremos viver sempre. Ninguém nos pode destruir. Nós somos o povo, vamos sempre pra adiante. [...] Talvez seja por isso que a gente se torne tão forte e rija. Aquela gente rica é criada e morre, e seus filhos não prestam e se extinguem. Mas nós, Tom, nós continuamos a avançar. Não perca a calma, Tom, outros tempos vêm chegando. [...] A gente vai aonde quiser, nem que tenha que se arrastar por aí (STEINBECK, 1972, p. 383-384).

No filme, esse diálogo é transposto para a cena final em uma conversa dentro do carro entre a mãe e o pai. Sua ordem é parcialmente mudada: “Os ricos nascem, morrem, e seus filhos também não prestam e desaparecem. Mas nós continuamos. Somos nós que vivemos. Eles não podem acabar conosco. Não podem nos vencer. Nós viveremos para sempre, pai, porque nós somos o povo”. A sequência final do filme tornou-se, assim, uma criação, via tradução de um pensamento violento, sobre a eterna semiescravidão pela qual passam os mais pobres e um depósito de confiança em dias melhores, isto devido às falas transformadas quase em frases de efeito.

Por mais que a família como simbologia da coletividade venha perdendo sua força pelas esmagadoras garras da máquina despótica capitalista – e ressalta-se aqui que, mesmo o coletivo sendo uma máquina de guerra, quando ele apaga as individualidades ele, paradoxalmente, se reterritorializa como uma máquina despótica também –, as comunidades humanas tentam sobreviver frente ao capital em uma eterna batalha tal como Davi *versus* Golias. Ou seja, é uma luta inglória, na qual o capital e seus vários representantes tentam aniquilar o ser familiar, a pertença a uma comunidade. O povo, traduzido como representante dos assalariados esmagados pelos agenciamentos coletivos da máquina despótica capitalista, *sobrevive* a trancos e barrancos, de geração em geração, com imperecíveis explorações da força de seu trabalho, tentando manter suas raízes como é possível mantê-las.

Contrariamente, poder-se-ia ler esse momento do filme também como uma maneira mais amena de ver a luta de classe e, além disso, afirmativa de dias melhores, isso se se levar em conta o fato do cinema americano das décadas de 1930 e 1940 ter como objetivo levantar o ânimo da população. A tragicidade do encerramento do livro de Steinbeck é substituída por

uma suposta esperança frente a um momento de ebulição no mundo, com uma crise econômica que causava fome, desemprego e busca por subempregos, além do crescimento do Nazi-Fascismo na Europa que levaria à Segunda Guerra Mundial. Alan Brinkley, no texto *Vinhas da ira*, presente no livro *Passado imperfeito: A história no cinema*, organizado por Mark C. Carnes, aponta essas questões:

Há em *As vinhas da ira* uma aura de otimismo que contagia, uma alegria de viver em comunidade que é central na obra de John Ford durante os anos 40. Mesmo assim, ele precisou de considerável coragem para rodar um filme no limite de culpar o sistema capitalista e funcionar quase como um brado pelo socialismo. O magnata da Twentieth Century-Fox, Darryl F. Zanuck, preservou o romance de Steinbeck, pelo qual havia pagado a quantia impressionante de 100 mil dólares, incluindo no contrato a promessa de que o filme “manteria, na medida do possível, a ação principal e a intenção social da referida propriedade literária”. Zanuck emendou de próprio punho o roteiro de Nunnally Johnson e, com a aprovação de Steinbeck, inseriu a famosa fala de Jane Darwell: “Nós somos a gente que vive”. Ford elogiou os esforços de Zanuck, confirmando que, “com as alterações de Zanuck, o filme acabou levantando o ânimo (BRINKLEY, 1997, p. 225).

Todavia, de fato esta cena foi imposta pelo produtor Darryl F. Zanuck, vice-presidente da *20th Century Fox*, estúdio responsável pela produção de *As vinhas da ira*. O final originalmente constante no roteiro de Nunnally Johnson e filmado por John Ford ocorria após Tom seguir solitário pelo campo depois de se despedir de sua mãe. A cena do carro com seu discurso de clamor por dias esperançosos calca-se no momento político pelo qual passava os EUA com a série de planos conhecidos como *New Deal* com o intuito de recuperar a economia amplamente afetada pela Grande Depressão, programas estes implementados pelo presidente democrata Franklin Delano Roosevelt, que ficou durante quatro mandatos no poder.

Figura VIII:
Imagem da cena final de *As vinhas da ira* |
“Nós somos o povo” |
Minutagem: 2:09:45



Ford, mesmo tendo se declarado socialista nos anos 1930, era, muito embora, uma personalidade controversa. Na década de 1940, se revelou um conservador de direita, que, em inúmeros filmes, ao contrário, retratou as desigualdades sociais do mundo capitalista, o que poderia ser atribuído, talvez, à sua infância pobre de filho de irlandeses imigrados para os EUA no início do século XX. No entanto, o que entra em cena, ao dirigir *As vinhas da ira*, é a personagem conceitual de Ford imbuída de um plano técnico escritural de crítica aos agenciamentos da máquina despótica do capital. Quanto ao roteirista Nunnally Johnson, não existe registro de sua afiliação política. John Steinbeck, mesmo não tendo ingressado no Partido Comunista, era um simpatizante da causa que retratou os conflitos de classes em praticamente todos os seus livros²². O conservadorismo tanto de Ford quanto de Darryl F. Zanuck, aliado a um possível apoliticismo de Johnson e ao estabelecimento do Código de Produção de Cinema (o chamado Código Hays) desde 1930, explicam a mudança na cena final em relação ao livro. No encerramento do romance, Rosa de Sharon, uma das irmãs de Tom, alimenta um homem faminto dando-lhe de mamar, pois houvera gestado uma criança recentemente que nascera morta e, por causa disto, ainda estava em período de lactação. No entanto, mesmo conservadores diante da passagem final do livro, Ford e Zanuck tinham sensibilidade diante dos problemas sociais de seu país, o que Jay Parini, descreve em *John Steinbeck: Uma biografia*, a respeito da escrita do roteiro de *As vinhas da ira* por Johnson e do início da produção do filme enquanto *Carícia fatal* (adaptação de *Ratos e homens*) era filmado:

O roteiro de *As vinhas da ira* estava em andamento na mesma época, e Steinbeck encontrou-se várias vezes com Johnson. O roteirista assegurou-lhe que faria tudo para manter o espírito, se não a letra, do romance. O medo, claro, era que o produtor Darryl F. Zanuck tentasse aguar a mensagem política. Para seu crédito, Zanuck não fez isso. Segundo Johnson, fazer *As vinhas da ira* mudou a política pessoal de Zanuck. Após visitar diversos acampamentos de migrantes, ele ficou horrorizado com a crueza do que viu (PARINI, 1998, p. 268-269).

Retornando à cena final do livro, o fato do filho de Rosa de Sharon ter nascido morto e o ato de amamentar um homem em estado de inanição diz respeito à força dos menos afortunados em dividir o pouco que têm com o seu próximo, mesmo nos momentos mais calamitosos, além de demonstrar uma desesperança no futuro da humanidade no que diz respeito à desigualdade social. Já a fala da mãe, se, no romance, transparecia sua força plástica de curar feridas, reconstituir por si mesma as formas partidas e lutar pela

²² O acampamento do governo onde os Joad se instalam, por exemplo, é o mais próximo de uma utopia socialista.

sobrevivência, no filme, ao se introduzir essa fala na sequência final, aponta-se, mesmo frente à calamidade instalada, um horizonte de dias melhores e uma resistência do povo perante todos os infortúnios da vida, o que indica na personagem da mãe uma tentativa de fabular em face da tragédia.

Mesmo as personagens estando presas em um universo metafísico, cujas aspirações encontram-se adornadas por uma esperança calcada na religiosidade judaico-cristã, a ficção de Ford conclama o que Deleuze chama em *Cinema 2 - A imagem-tempo* de “povo por vir” ou “povo que falta”. No capítulo *Cinema, corpo e cérebro, pensamento*, Deleuze (2018, p. 314) afirma: “o povo já não existe, ou ainda não existe... *o povo está faltando*”. Assim, é necessário, como pontua Deleuze (2018, p. 315), “que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não se dirigir a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo”.

Na metade da narrativa, a família Joad se abriga em um acampamento. Lá, Tom se mete em uma briga com um guarda e o fere. O guarda seguia um fazendeiro que oferecia trabalho no acampamento. O mesmo policial implica com um homem que reclama das formas semiservis de trabalho e exige no mínimo um contrato dizendo quanto os trabalhadores irão ganhar. O policial persegue o homem, pois iria prendê-lo, e atira, acertando o braço de uma mulher. Tom bate na cabeça do policial. Este desmaia. Esta passagem indica a mão violentamente invisível do Estado contra os menos favorecidos. Como Tom está em condicional, Casy assume a culpa, é preso e desaparece, reaparecendo em um instante posterior quando lidera uma greve em uma fazenda na qual os Joad estavam trabalhando colhendo pêssegos. Casy é, em seguida, encontrado e morto por um policial: novamente a representação da violência do Estado. Tom mata o policial, passando a ser cassado pela polícia sob a acusação de “agitação política”. Ele pensa em fugir, mas sua mãe o dissuade, e os Joad retornam à estrada.

Próximo ao final do texto de Steinbeck (e também do filme de Ford) e precedentemente às cenas de encerramento discutidas anteriormente – respectivamente, Rosa de Sharon amamentando um homem faminto, no livro, e a conversa do pai e da mãe dentro do carro, no filme –, a família, após ser explorada em subempregos, consegue um lugar em um acampamento do Ministério da Agricultura, onde as condições de vida são melhores. Após um baile no local, durante a madrugada, Tom vê a polícia rondando o lugar e reconhecendo a placa da caminhonete da família. Ele resolve fugir e tem um último diálogo de despedida com a mãe (diálogo este transposto para o filme), em que afirma certa ubiquidade dos menos afortunados, uma vez que estão em todas as partes, e um desejo de justificar seu povo via uma

espécie de revolução propulsada por um socialismo “vulgar” fundado na *práxis*, muito distante do discurso intelectual:

- Bom, pode ser que o Casy acertou quando diss’que a pessoa não tinha alma própria, mas só parte duma alma grande... e aí...
- Aí o quê, Tom?
- Aí, isso tudo não tem importância. Aí eu estarei em qualquer lugar, na escuridão, estarei no lugar que a senhora olhar à minha procura. Em tôda parte onde tenha briga pra que a gente com fome possa comer, eu estarei presente. Em tôda a parte onde um polícia ‘teja maltratando um camarada, eu estarei presente. Imagine, se o Casy soubesse disso! Estarei onde a nossa gente ‘teja berrando de raiva... e estarei onde crianças ‘tejam rindo porque sentem fome e sabem que vão logo ter comida. E quando a nossa gente fôr comer o que plantou e fôr morar nas casas que construiu... aí eu também estarei presente (STEINBECK, 1972, p. 580).

Abrem-se parênteses aqui para se elucidar uma questão importante para o entendimento do discurso de insurreição que a personagem Tom Joad vai tomando aos poucos no desenrolar da narrativa de *As vinhas da ira*, tanto no livro quanto no filme. Quando se falou no parágrafo anterior a respeito de uma *práxis* de um socialismo mais “vulgar”, longe de uma intelectualidade, não se está de forma alguma querendo dizer que a erudição (acadêmica ou não) viva somente na teoria ou em uma espécie de mundo das ideias platônicas. Pelo contrário, afirma-se com isso que existem diferentes maneiras de *práxis*. O próprio pensamento em si, quando violentador e transgressor, é uma espécie de ação revolucionária. Contudo, o discurso da personagem Tom Joad desde o início (no livro e no filme) vai tomando formas de um tipo de socialismo marcado por uma noção mais calcada na vivência de quem é infundavelmente explorado em todo tipo de trabalho que leva à semiservidão nos universos rurais ou urbanos, nos campos ou nas fábricas, isto é, de um tipo de trabalhador que, por todas as ações dos agenciamentos coletivos da máquina despótica capitalista não teve acesso aos meios intelectivos, mas que tem uma consciência de classe. Karl Marx, em sua obra máxima, *O capital: Crítica da economia política*, em um trecho do *Livro I: O processo de produção do capital*, discute o trabalho, a *práxis* e a relação do homem moderno com ambas, ajudando a compreender o que se afirmou até aqui a respeito de Tom Joad:

O trabalho é, antes de tudo, um processo entre o homem e a natureza, processo este em que o homem, por sua própria ação, medeia, regula e controla seu metabolismo com a natureza. Ele se confronta com a matéria natural como com uma potência natural [*Naturmacht*]. A fim de se apropriar da matéria natural de uma forma útil para sua própria vida, ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporeidade: seus braços e pernas, cabeça e mãos. Agindo sobre a natureza externa e modificando-a por meio desse movimento, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza (MARX, 2013, p. 326-327).

No livro *Cangaceiros e fanáticos: Gênese e lutas*, Rui Facó, mesmo discutindo a exploração pela qual passavam os trabalhadores do campo no Nordeste brasileiro em meados do século XX²³, afirma algo que pode ser estendido para a apreensão da semiescravidão que outros tipos de trabalhadores em outros países passam. Facó (2009, p. 50) diz que os trabalhadores “tinham forçosamente que ser revoltados. Sem terra, sem ocupação certa, a mais brutal exploração de seu trabalho, revoltar-se-iam qualquer que fosse a dosagem de seu sangue, sua origem racial, o meio físico que atuasse sobre seu organismo”.

Na citação do livro *As vinhas da ira* apresentada na página anterior, bem como as imagens do filme (presentes na figura IX abaixo deste parágrafo), como instrumento exemplificador e comparativo das reações emocionais das personagens, depreende-se que esse socialismo “vulgar” de Tom Joad toma arroubo em sua fala marcada pela ubiquidade ao afirmar que estará em qualquer lugar. Em um primeiro momento, essa fala sobre uma aparente onipresença metafísica pode parecer tipicamente cristã – e Tom, até mesmo como artifício de verossimilhança por parte dos autores Steinbeck e Ford, é cristão –, o que não a afasta de todo de uma prática política revolucionária socialista, pois o próprio Jesus Cristo, à sua maneira, conclamou uma rebelião contra os romanos em sua época. Todavia, mais do que um socialismo cristão ou religioso – pois sabe-se que a religião em si, principalmente nos moldes modernos, é também um dispositivo de poder que reterritorializa o ser humano –, o ideal revolucionário de Tom Joad explicitado máxime na expressão “eu estarei em qualquer lugar” embute mormente uma ideia alegórica de não aceitar mais ser explorado nem ver outras pessoas pobres como ele sendo oprimidas.

Figura IX:
Tom se despede de sua mãe em *As vinhas da ira* |
“Eu estarei em qualquer lugar” |
Minutagem do início da cena: 2:00:06



²³ Situação revertida por políticas públicas de Estado do início dos anos 2000, implementadas nos dois governos do presidente Luís Inácio Lula da Silva e seguidas pelo primeiro mandato de Dilma Rousseff. Isso pode ser constatado em um filme emblemático que sintetiza essas questões chamado *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert. Apesar dessas políticas públicas terem sido freadas pelos governos seguintes, de ponto de vista à direita e mais próximos dos agenciamentos coletivos fundamentados pela máquina despótica capitalista, o Nordeste brasileiro seguiu crescendo devido a governadores locais de olhar mais social e progressista.

Com a família perdendo a sua unidade²⁴ – depois das mortes do avô e da avó, e com Connie, marido de Rosa de Sharon, abandonando a esposa grávida –, sem emprego, sem casa (após o xerife local retirá-los do abrigo, mais uma vez uma marca da violência estatal), os Joad agora não têm mais terra, raízes ou esperança, mas possuem uma liberdade incerta. Trata-se de uma liberdade incerta no ir e vir, sem fincar bases e bastiões de uma vivência pacífica, porque apenas os poderosos vivem sem maiores preocupações. Os menos favorecidos, como os Joad, na maioria das vezes não vivem, apenas *sobrevivem* à vida. Mesmo com consciência social, quando se desterritorializa para fugir de uma situação de opressão, quase sempre a reterritorialização em direção à exploração é certa. Em outras palavras, alude-se aqui a uma liberdade sem se ser livre, uma liberdade contraditória, pois, afinal, no mundo capitalista, o dinheiro, como dispositivo das máquinas despóticas de poder, exige dos desvalidos ter de aceitar certas situações de exploração que levam a mais exploração, a uma espécie de semiescavidão moderna e permanente.

Tal como a representação bíblica (presente no livro do *Êxodo*, do *Velho Testamento*) dos judeus fugindo dos egípcios, guiados por Moisés, em busca de uma suposta terra prometida, a procura pela liberdade por parte dos Joad os leva a um alto preço pago com mais um eterno retorno da exploração. Como se afirma em uma passagem do livro, “a liberdade depende da quantia que uma pessoa pode pagar por ela” (STEINBECK, 1972, p. 160). Se os Joad agora rumam “livres” sem estar presos às amarras de um patrão opressor, eles estão presos, quer se queira, quer não, a um sistema tentacular muito maior: o capitalismo, que usa a mão de obra barata e substitui os seres humanos insatisfeitos como peças de uma engrenagem. Todavia, o parcial encanto anterior por um futuro melhor é sobreposto por uma consciência política de classe. Não que outrora ela não existisse, mas era tímida. A força plástica, que noutro tempo funcionava como força propulsora de fabulação perante a tragédia, assume ares de propagadora da resistência, da multivocidade onipresente do povo. O povo, assim, continuará lutando, em devir, de geração em geração, independente de todas as adversidades e agruras trazidas pelo contraditório e violento capitalismo.

No filme, essa questão da liberdade incerta fica talvez mais patente pelo desenvolvimento da narrativa na trajetória da já citada cena final na qual se conclama um povo por vir. A expressão “eu estarei em qualquer lugar”, dita por Tom Joad à sua mãe, é axiomática em meio à última fala da mãe junto do pai no carro (conferir figura VIII). Cita-se essa fala novamente: “Os ricos nascem, morrem, e seus filhos também não prestam e

²⁴ No livro, o irmão de Tom, Noah (um jovem introspectivo e taciturno), resolve deixar de viver em sociedade, indo para o meio do mato, o que não é transposto para o filme.

desaparecem. Mas nós continuamos. Somos nós que vivemos. Eles não podem acabar conosco. Não podem nos vencer. Nós viveremos para sempre, pai, porque nós somos o povo”. Ora, deduz-se que o povo é figurativamente ubíquo porque sempre existirá em qualquer parte do mundo. Quando se aponta que a força plástica passa a assumir outro aspecto – o de uma resiliência diante dos infortúnios e fatalidades da vida – é porque aos poucos essa força se torna uma via de mão dupla, tal como citado por Nietzsche precedentemente. A força plástica é ilusão nos momentos de frustração que se pede a alienação para suportar o sofrimento, é uma procura pela cura das feridas através da resistência para buscar se desterritorializar dentro da consciência social e é uma maleabilidade para se reterritorializar quando necessário, uma vez que o mundo capitalista e opressivo, na maioria das vezes, esmaga, esmigalha e engole o ser humano, substituindo-o por outro como uma releve peça de engrenagem no intercurso do maquinismo social.

II.II: AS VINHAS DA IRA E A TRAVESSIA DAS PÁGINAS LITERÁRIAS PARA A TELA GRANDE

Uma das questões trabalhadas nesta tese e que perpassa toda a filosofia nietzsche-deleuzeguattariana é o fato do ser humano não ser de natureza boa ou má, como se na vida houvesse duas estradas que podem ser escolhidas para se seguir. Ao contrário dessa visão maniqueísta e unidimensional, o ser humano não é isso “ou” aquilo, ele é isso “e” aquilo, ou seja, o ser humano é várias coisas ao mesmo tempo, é uma miscelânea de inúmeras características altamente paradoxais que formam o que ele é e como ele se apresenta diante da sociedade. Em suma, o ser humano é uma multiplicidade. Como afirma o ex-reverendo Jim Casey, no início do texto de Steinbeck (1972, p. 35-36), “não existe pecado, nem virtude. Só aquilo que a gente faz, seja lá o que fôr. Tudo é parte de uma só coisa igual. Algumas coisas que a gente faz são boas e outras não prestam”. Reafirma-se isso aqui porque a principal leitura que se pode extrair de *As vinhas da ira* (filme e livro) é exatamente sobre essa essência multidimensional do ser humano que o faz reterritorializar-se na vida entre ser uma máquina de guerra e uma máquina despótica. Isso está posto em um trecho do livro contido no capítulo XIII:

É isto o que se pode dizer a respeito do homem; quando teorias mudam e caem por terra, quando escolas filosóficas, quando caminhos estreitos e obscuros das concepções nacionais, religiosas, econômicas alargam-se e se desintegram, o homem se arrasta para diante, sempre para a frente, muitas vezes sob o efeito de dores, muitas vezes inutilmente. Tendo dado um passo à frente, pode voltar atrás, mas não mais que meio passo, nunca o passo todo que já deu. Isto se pode dizer do homem,

dizer-se e saber-se. Isto se pode saber quando bombas caírem dos aviões negros sôbre a praça do mercado, quando prisioneiros são tratados como porcos imundos, quando corpos crivados de balas rolaem na poeira (STEINBECK, 1972, p. 201-202).

Em *John Steinbeck: Uma biografia*, Jay Parini ratifica essa questão ao apontar que a visão de Steinbeck sobre o ser humano era exatamente esta:

As vinhas da ira não deve ser encarado apenas como uma história sobre migrantes de Oklahoma, nem visto como uma narrativa alegórica sobre a interminável busca do sonho americano de uma vida melhor. Tampouco é um simples protesto contra a “desumanidade do homem com o homem”, como afirmaram vários críticos. Ao contrário, o romance conta a história do que Steinbeck chama de o “Próprio Homem”. Trata da busca humana de auto-realização, como grupo e como indivíduos isolados (PARINI, 1998, p. 260).

Como assegura a personagem Riobaldo, em *Grande sertão: Veredas*, “o diabo não há! É o que eu digo, se fôr... Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 1972, p. 460). Ou seja, falar, como ocorre no senso comum, de humanidade ou humano como uma categoria ligada ao bem e de desumanidade ou desumano como algo ligado ao mal apenas reforça uma oposição entre o bem e o mal. O ser humano é simplesmente humano em seu caos interno, cheio de contradições e capaz de fazer o bem e o mal.

Diz-se isso até aqui porque é importante ressaltar o fato de que, em uma análise direta, a adaptação literária concebida pela personagem conceitual de John Ford, em *As vinhas da ira*, traduziu intersemioticamente (ou “transcreveu”) essa preponderante característica do plano técnico escritural do romance de Steinbeck ligada a seus afectos, perceptos e sensações. As alterações narrativas não importam, pois mesmo partindo de uma criação outra, Ford translitera uma narrativa que mantém o cerne do livro de crítica sócio-política-econômica acrescentando novas camadas de afectos, perceptos e sensações. A multiplicidade do texto steinbeckiano continua intacta. Ao se alegar isso, não se está fazendo uma hierarquização entre filme e livro, mas sim sustentando que a criação fordiana de *As vinhas da ira* traduz, via intermedialidade, a escritura original para uma outra mídia, fazendo as mudanças necessárias para se adequar à linguagem cinematográfica e continua a carregar a sua basilar visão desoladora e trágica de mundo. É também uma visão calcada no marxismo, pois remonta à eterna revolução do povo por vir, na qual Karl Marx e Friedrich Engels (2001, p. 84), no *Manifesto do Partido Comunista*, afirmam que “os proletários nada têm a perder, exceto os seus grilhões. Têm um mundo a ganhar”.

Esse *etos* humano do plano técnico que Ford traduz em sua criação escritural de *As vinhas da ira* expressa toda uma visão trágica de um período de descrença no modelo

capitalista – de fato, quem crê no modelo capitalista são apenas os representantes da máquina despótica – e no que a máquina despótica do capital e seus agenciamentos coletivos maquínicos traziam de problemáticas às comunidades. Por mais que, como apontado antes, Ford tenha sido uma figura politicamente controversa (com pontos de vista à direita e à esquerda, aqui e acolá), seu cinema é essencialmente sobre a força das comunidades humanas em sua consequente reterritorialização e transvaloração da busca por sobrevivência.

Quando se pontua aqui que a personagem conceitual Ford mantém o âmago do texto de Steinbeck em sua tradução de *As vinhas da ira*, faz-se para se tangenciar o ponto de vista salvaguardado na introdução desta tese a respeito de uma defesa de um cinema impuro, à maneira de André Bazin, em seu clássico texto *Por um cinema impuro - Defesa da adaptação*. Adaptar textos literários para o cinema, isto é, traduzir a escritura literária em cinematográfica é tarefa sempre das mais complexas para um roteirista e para um diretor ou uma diretora de cinema. A tarefa de transformar a imagem da palavra em imagem fílmica é árdua, pois envolve uma tradução criativa que consiga verter o verbo no visual, por mais “verbivocovisual” que seja o texto literário o qual se adapta. E, como se não bastasse isso, cineastas e roteiristas ainda têm de lidar com as apreciações críticas de seus filmes que, na maioria das vezes, comparam o texto com o filme buscando algum tipo de fidelidade impossível de ser concretizada, descambando em falas que buscam apontar ser o texto original “melhor” do que o filme etc. Em *Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema*, Ismail Xavier desconstrói essas noções:

A questão da adaptação literária pode ser discutida em muitas dimensões. E o debate tende a se concentrar no problema da interpretação feita pelo cineasta em sua transposição do livro. Vai-se direto ao sentido procurado pelo filme para verificar em que grau este se aproxima (é fiel) ou se afasta do texto de origem. Nessa maneira de proceder, vale a interpretação do crítico, tanto do texto escrito quanto do filme, como referência para julgar o trabalho do cineasta e suas “traições”. Houve época em que era comum certa rigidez de postura, principalmente por parte dos apaixonados pelo escritor cuja obra era filmada. [...] No entanto, nas últimas décadas tal cobrança perdeu terreno, pois há uma atenção especial voltada para os deslocamentos inevitáveis que ocorrem na cultura, mesmo quando se quer repetir, e passou a se privilegiar a ideia do “diálogo” para pensar a criação das obras, adaptações ou não. O livro e o filme nele baseado são vistos como dois extremos de um processo que comporta alterações de sentido em função do fator tempo, a par de tudo o mais que, em princípio, distingue as imagens, as trilhas sonoras e as encenações da palavra escrita e do silêncio da leitura. A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance ou peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens. A fidelidade ao original deixa de ser o critério maior de juízo crítico, valendo mais a apreciação do filme como nova experiência que deve ter sua forma, e os sentidos nela implicados, julgados em seu próprio direito (XAVIER, 2003 p. 61-62)

Ao se insistir na questão da adaptação literária para o cinema como uma tradução criativa intenta-se desviar sempre de qualquer forma de julgamento pelo caminho interpretativo que transita o cineasta, neste caso específico aqui a personagem conceitual John Ford. Sua leitura do texto de Steinbeck é viva e atravessa o tempo. Ford, por exemplo, traduz as personagens de *As vinhas da ira* ao seu cinema de marcas comunitárias, fortemente calcado na família como microcosmo da sociedade. Os traços individualistas, como o do andar solitário de Tom Joad no início e ao final do filme, são vistos como uma travessia ligada à ubiquidade do ser humano como ser social. Em *O inverno da nossa desesperança*, último livro de Steinbeck, publicado em 1961, há uma passagem ao final na qual o filho do protagonista, Ethan Allen Hawley, escreve uma carta para participar de um concurso parafraseando discursos de alguns dos políticos fundadores da democracia estadunidense, como Henry Clay²⁵, Daniel Webster²⁶, Thomas Jefferson e Abraham Lincoln, na qual é dito:

O que é um indivíduo? Um átomo, quase invisível sem a ajuda de uma lupa: um mero ponto sobre a superfície do universo; nem um segundo no tempo quando comparado à eternidade incomensurável, sem começo e sem fim, uma gota d'água nas grandes profundezas que evapora e é carregada pelos ventos, um grão de areia que logo volta à poeira de onde surgiu (STEINBECK, 2011, p. 320).

A citação acima ajuda a se pensar, por exemplo, a primeira e a última aparições de Tom Joad no filme *As vinhas da ira*, na qual seu andar em direção ao horizonte é visto em plano geral, em que a personagem figura como um minúsculo grão de areia perante o esmagador céu, ou um “um mero ponto sobre a superfície do universo”. Diante da composição dos filmes de Ford, que prima pela comunhão dos povos, essa imagem (ilustrada na figura abaixo) soa ambígua, como lembrou Rancière, no texto *Os pés do herói*. Mesmo marcando-se pela individualidade da diferença, o ser humano é um ser social e que vive em comunidade, é um *socius*. As imagens de um minúsculo Tom Joad em meio ao horizonte são, no entanto, imagens modernas porque transpõem as bordas do quadro fílmico. Elas são rizomáticas.

Ora, esses quadros cinematográficos da escritura fílmica de *As vinhas da ira* que extravasam as bordas em direção ao fora de campo do universo do público, do espectador emancipado, são imagens-tempo, no sentido de que a personagem conceitual John Ford busca

²⁵ Advogado e político que foi congressista e senador pelo estado do Kentucky, duas vezes presidente da Câmara de Representantes dos EUA e Secretário de Estado no governo de John Quincy Adams, entre 1825 e 1829.

²⁶ Foi congressista e senador pelo estado de Massachusetts e Secretário de Estado na gestão do presidente Millard Filmore entre 1850 e 1852.

narrar não só apenas uma ficção criada em cima dos fatos históricos da Grande Depressão econômica dos anos 1930, mas, para além disso, criar um irrefutável testemunho imagético de seu tempo que transpasse outros tempos. Logo, Ford narra o devir, o que poderia vir a ser ao clamar um povo por vir ao final quando a personagem da mãe afirma serem eles, a família Joad, o povo, e que ninguém poderia conter o povo, pois ele, como máquina de guerra, sempre existirá. Como alega o filósofo grego Aristóteles, em seu livro *Arte poética*,

não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso [...] Diferem entre si porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido (ARISTÓTELES, 2007, p. 43).

O poeta Ford, à linha do que reflete Aristóteles, filma “o que poderia ter acontecido” porque cria em cima da tragédia humana da máquina despótica capitalista. Seu cinema, assim como a personagem Tom Joad, é uma multiplicidade de uma máquina de guerra que encena ficcionalmente as desventuras da família Joad como miniatura do enorme mundo de catástrofes humanas. O povo que sempre padece nas crises econômicas dos agenciamentos capitalistas é o mesmo de sempre, que, no eterno retorno da diferença, reaparece em cada nova recessão.

Figura X:

As aparições inicial e final de Tom Joad em *As vinhas da ira* |
Minutagem das respectivas cenas: 0:01:48; 2:04:36



A comunidade tem na terra sua única raiz, a terra que é quase uma personagem prosopopeica em *As vinhas da ira*, esta terra dura e seca como os homens e mulheres ali nascidos e que têm de abandonar seus laços em busca de uma vida um pouco mais digna. A mesma terra na qual se cimentou a conquista sangrenta do Oeste a partir do massacre dos povos indígenas, carnificina esta varrida para debaixo dos tapetes da história pelo homem branco. Esse vincular-se quase que indissociavelmente à terra é o que marca a passagem do

filme na qual o avô, em desespero, não quer seguir em viagem com a família Joad, pois não quer se afastar de suas raízes. Tanto é que, mesmo a família conseguindo embebedar o idoso para conseguir levá-lo, ele não suporta o peso dessa existência vazia sem seus vínculos terrígenos e acaba por falecer vítima de um derrame cerebral.

No entanto, mesmo mantendo o cerne do livro de Steinbeck, Ford confere concisão à narrativa. John Ford trabalhou na indústria cinematográfica desde 1914 nos filmes do seu irmão, Francis Ford, como ator, aderecista e diretor de segunda unidade ou assistente de direção, isso quando tinha apenas 20 anos. Tornou-se diretor em 1917, com o curta *O furacão*, com a idade de 23 anos. Até a chegada do cinema falado – cujo marco inicial considera-se o lançamento do filme *O cantor de jazz*, em 1927, dirigido por Alan Crosland –, Ford dirigiu 67 filmes²⁷, dentre os quais filmes de dois ou três rolos de película²⁸ (isto é, de curta duração) e épicos como os *westerns* *O cavalo de ferro* (1924) e *Três homens maus* (1926). Muito experiente, Ford dirigiu *As vinhas da ira* em uma fase madura, quando tinha 46 anos e possuía 95 filmes em sua bagagem. Percebe-se com esse panorama que Ford transitou durante muito tempo pelo cinema silencioso e ao observar qualquer um de seus filmes apreende-se que ele aprendeu a arte da concisão, ou seja, a comunicar bastante com as imagens e gestos dos atores em cena, sem precisar recorrer a muitos diálogos. Foi o que ele tentou imprimir em *As vinhas da ira* ao abreviar muitas das digressões poéticas do texto de Steinbeck em imagens de igual carga lírica. É o que aponta o crítico e professor de cinema norte-americano Andrew Sarris, no texto *O poeta festejado*²⁹:

[...] o problema de adaptar o romance de Steinbeck para a tela deve ter sido mais de ordem poética do que política. [...] Como está, *As vinhas da ira* dura 129 minutos, não muito longo se comparado à duração de *...E o vento levou*³⁰, mas notadamente mais extenso que 91 minutos, aproximada duração média dos 26 longas de Ford da década de 1930. Por outro lado, a lógica que orienta a elaboração de roteiros durante esta década clássica em Hollywood tornou-se progressivamente menos orientada à fala. Ford, especialmente, tornou-se uma lenda no set ao substituir complexas articulações literárias por silêncios eloquentes. O truque era encontrar equivalências visuais para enredos gárrulos. Não fale, mostre. [...] Por este motivo, o processo de redução e simplificação de um romance para o cinema desfrutava da mais alta sanção estética (SARRIS, 2010, p. 143-144).

Talvez, a melhor definição para essa prática do silêncio e das imagens dizendo mais do que extensos diálogos seja a do cineasta francês Robert Bresson (2000, p. 44), em seu livro

²⁷ Seu primeiro filme sonoro foi *A guarda negra*, de 1929.

²⁸ Um rolo de película dura aproximadamente 12 minutos.

²⁹ Originalmente, um trecho do capítulo *1940-1947: The poet laureate* do livro *The John Ford Movie Mystery*, publicado em 1975, e republicado em português, no catálogo da mostra John Ford, realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, em 2010.

³⁰ Cuja duração é de 3 horas e 58 minutos.

de máximas sobre o cinema *Notas sobre o cinematógrafo*: “O cinema sonoro inventou o silêncio”. Em *As vinhas da ira*, provavelmente a cena mais exemplar sobre esse prisma do silêncio e das imagens que dizem por si mesmas, assim como da tradução intersemiótica das palavras de um romance para imagens fílmicas, seja o momento em que a mãe, pouco antes da viagem da família Joad para a Califórnia, se despede de sua terra. No livro, essa sequência ocorre assim:

O pregador disse:

– Ela parece que está cansada.

– As mulheres sempre se cansam – disse Tom. – São assim mesmo. Só não ficam cansadas quando estão no culto.

– Sim, mas ela está cansada demais. Como se estivesse doente, até.

Mãe ainda não tinha fechado a porta atrás de si e ouvira estas palavras. Lentamente, o relaxamento dos músculos de suas faces sumiu-se, para dar lugar à antiga expressão de energia. Seus olhos brilharam e os ombros se lhe endireitaram. Lançou um olhar ao quarto desnudo. Nada havia ali dentro, a não ser trastes sem o menor valor. Os colchões, que tinham sido postos no chão, já estavam lá fora. As mesas tinham sido vendidas. Um pente quebrado estava jogado ao chão, tendo ao lado uma caixa de pó de arroz vazia e um montículo de fezes de rato. Ela colocou a lanterna no chão. Pôs a mão atrás de um caixote que servira de cadeira e tirou de lá uma caixa de papel de carta, já bastante velha e quebrada nos cantos. Sentou-se e abriu a caixa. Havia cartas na caixa. Recortes, fotografias, um par de brincos, um anel de sinete muito pequeno, um chaveiro de cabelos trançados e ligados por fios de ouro. Ela tocou as cartas com os dedos, tocou-as de leve, e separou um maço de recortes de jornal que tratavam do caso de Tom. Longo tempo ficou a segurar a caixa, olhando-a, depois seus dedos espalharam o maço de cartas e tornaram a ordená-lo. Mordeu o lábio inferior, pensativa, recordando coisas. E, afinal, tomou uma decisão. Tirou da caixa o anel, a *châtelaine*, os brincos, meteu a mão por baixo do maço de cartas e achou o elo de uma pulseira de ouro. Tirou uma carta de um envelope e pôs todos esses pequenos objetos no envelope. Fechou-o e escondeu-o no bolso do vestido. Depois, delicada e cuidadosamente, tornou a pôr a tampa na caixa e acariciou-a com os dedos. Seus lábios entreabriram-se. A seguir, levantou-se, pegou na lanterna e voltou à cozinha. Tirou uma das trempes do fogão e enfiou, devagar, a caixa para dentro do braseiro. Depressa o calor avermelhou a caixa de papelão. Uma chama viva envolveu-a. Ela recolocou as trempes do fogão, e instantaneamente a caixa foi consumida pelas chamas (STEINBECK, 1972, p. 144-145).

Qualquer outro diretor utilizaria quiçá uma narração ou, então, transformaria parte da ação do texto steinbeckiano em diálogos, o que reduziria a força e o poder da imagem. Ford, longe disso, prima pela imagem, pelos sons diegéticos e por uma leve trilha sonora melancólica incidental, o que de fato se traduz em um silêncio interno da personagem da mãe em um raro momento que possui para si mesma, pois em outros instantes está sempre atarefada com os afazeres domésticos ou cuidando dos outros membros da família, já que é seu baluarte, sua força plástica para seguir em frente. A câmera escrevente de Ford nesse instante poético aproxima-se do rosto da mãe, iluminado em meio à escuridão da casa. Ache-se também nos objetos em planos-detelhes deles nas mãos da mãe. O olhar profundo e pesaroso da mãe salta as bordas da imagem rizomaticamente. A ação, se comparados filme e

livro, é praticamente a mesma. Enquanto, no texto de Steinbeck, a mãe apenas separa delicadamente alguns dos objetos para guardá-los no envelope e queimar o restante das coisas na caixa, na imagem fordiana, há um pequeno detalhe criativo de diferença em relação ao texto: a mãe experimenta os brincos e se olha em frente a um espelho com um olhar lacrimoso, como se imaginasse como seria sua vida caso não fosse tão dura e trágica (repete-se abaixo, a título de ilustração, a figura VII, já apresentada nesta tese).

Figura VII:
A mãe queimando lembranças e guardando outras em *As vinhas da ira* |
Minutagem do início da cena: 0:29:34



Apesar da narrativa ser estritamente importante no cinema de Ford, a estética e a forma muitas vezes se sobressaem. Não que ele seja um esteta (ele estaria mais para um poeta das imagens ou um artesão), mas o realismo fordiano seria o mais próximo do que se poderia chamar de realismo lírico. Pode-se deduzir que os afectos, perceptos e sensações encontram-se na cinematografia de Ford na pujança de suas imagens que dizem mais do que um milhão

de palavras. Na citada sequência da mãe, discutida no parágrafo anterior, por exemplo, a fotografia expressionista de um claro-escuro singular marca o momento junto da lamuriosa trilha sonora, mas, mesmo assim, o espectador se sente como se estivesse diante do silêncio, como se presenciasse uma fatia de vida e dificilmente não entra em prantos. Como isso é possível, sendo que há uma interferência da câmera recortando os espaços e o corpo da mãe, com uma iluminação e uma música que induz os sentimentos do público? Talvez, porque o rapsodo fordiano seja único e intenso. Talvez, porque, mesmo com seu estilo moderno para a época, Ford consiga de alguma maneira transportar seu público para dentro da história, consiga fazer cada espectador lembrar-se de sua própria mãe, não através da identificação pura e simples, pois o cinema, ao contrário do que se propaga no senso comum, clama a diferença e não a semelhança. Afinal, cada mãe e toda memória pessoal de cada indivíduo sobre sua mãe é distinta. Sobre essa questão formalista e plástica, assevera o crítico de cinema e historiador estadunidense Tag Gallagher, no texto *O estilo em John Ford*³¹:

Ford deve ser classificado ao lado de artistas como Murnau³², von Sternberg³³, Vidor³⁴, Renoir, Ophüls³⁵, Mizoguchi e Rossellini, diretores de um cinema cuja

³¹ Originalmente publicado como a conclusão do livro *John Ford: The man and his films*, datado de 1986, e republicado em português no catálogo da mostra John Ford, realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, em 2010.

³² F. W. Murnau, diretor do movimento chamado Expressionismo Alemão. Dono de um estilo único, Murnau dirigiu obras importantíssimas no panorama do cinema mundial, como *O castelo Vogelöd* (1921), *Nosferatu* (1922, inspirado no romance *Drácula*, de Bram Stoker), *Terra em chamas* (1922), *Fantasma* (1922), *As finanças do Grão-Duque* (1924), *A última gargalhada* (1924, também conhecido como *O último homem*), *Tartufo* (1925, baseado na peça homônima do dramaturgo, ator e encenador francês Jean-Baptiste Poquelin, o Molière), *Fausto* (1926, adaptada do livro de mesmo nome do escritor romântico alemão Johann Wolfgang von Goethe), *Aurora* (1927), *O pão nosso de cada dia* (1930) e *Tabu* (1931), trabalho colaborativo com o documentarista norte-americano Robert J. Flaherty. *Aurora* foi produzido nos EUA pela *Fox Film Corporation* e encantou Ford, que, ao assisti-lo teria sofrido enorme influência de Murnau. Como apontam Eyman e Duncan (2005, p. 67), em *John Ford: A filmografia completa*, ao ir para Hollywood realizar *Aurora*, Murnau iniciou com Ford “uma relação de amizade [...]. Ford retribuiu, combinando os seus interesses – família, comunidade – com o estilo de Murnau – direção artística de estúdio estilizada e filmagens em movimento”. Murnau faleceu prematuramente aos 42 anos, em 1931, vítima de um acidente de carro.

³³ Josef von Sternberg, outro diretor do Expressionismo Alemão que fez carreira em Hollywood e apresentou ao mundo a atriz Marlene Dietrich, mulher muito à frente de seu tempo e que ajudou a incorporar no vestuário feminino o uso de calças, na linha do que já vinha ocorrendo desde a década de 1920 pelas mãos da estilista francesa Gabrielle Bonheur Chanel, mais conhecida como Coco Chanel. Sternberg dirigiu na Alemanha *O anjo azul* (1930), um dos últimos exemplares do Expressionismo Alemão antes da chegada ao poder de Adolf Hitler, o que modificou amplamente a indústria cinematográfica germânica, que passou a produzir essencialmente filmes de propaganda nazista. Em Hollywood, Sternberg ajudou a fomentar o cinema policial e o filme *Noir*, este último com narrativas de crimes e vingança e estética inspirada no Expressionismo Alemão. Nos EUA, Sternberg realizou *Paixão e sangue* (1927), *A última ordem* (1928), *O super-homem* (1928), *Docas de Nova York* (1928), *O romance de Lena* (1929), *O homem de mármore* (1929), *Marrocos* (1930), *Desonrada* (1931), *Uma tragédia americana* (1931), *O expresso de Shanghai* (1932), *A vênus loura* (1932), *A imperatriz vermelha* (1934), *Mulher satânica* (1935), *Crime e castigo* (1935, adaptado do romance homônimo do russo Fiódor Dostoievski), entre outros.

³⁴ King Vidor, diretor norte-americano de origem húngara. Foi um dos grandes nomes do cinema silencioso, com obras como *O grande desfile* (1925) e *A turba* (1928). No sonoro, dirigiu outros filmes marcantes, como *O campeão* (1931), *Stella Dallas, mãe redentora* (1937), *A cidadela* (1938), *Bandeirantes do norte* (1940), *Duelo*

expressão é sentida por meio de uma forma estética. Um filme fordiano é aquele que apresenta uma completa estilização de todos os elementos. Todo conteúdo é formalizado; qualquer qualidade de som e imagem é completamente estetizada. [...] Um nível tal de estilização, longe de ser antipático à ideia de realismo, trata nosso senso de realidade como um sentimento que pode ser formalizado e intensificado (GALLAGHER, 2010, p. 102).

É com muita precisão que Gallagher aponta que o traço estilístico de Ford não seria antipático ao realismo. Como antes pontuado nesta tese, há, sim, um grau de realismo em *As vinhas da ira* na captura do período histórico eternizado na película e a urgência da vinda de um povo por vir para uma possível luta de classes sempre massacrada pela vontade de potência da máquina despótica do capital, assim como o eterno retorno da diferença de suas guerras (físicas e virtuais) e sanções econômicas contra nações que se insurgem contra o sistema capitalista. Mesmo Ford assumindo indiretamente mais tarde uma ideologia mais à direita, sua personagem conceitual criou em sua tradução intersemiótica do universo de Steinbeck afectos, perceptos e sensações que trilham caminhos de um cinema de máquina de guerra, ainda que inserido em uma máquina despótica como Hollywood, que oprime as cinematografias periféricas. Essa tradução se vale das composições de luz e sombra, dos *close-ups* nos rostos dos atores com seus olhares profundos (poder-se-ia dizer, infinitos), flagelados e cansados de tamanha exploração, dos efeitos sonoros com os sons diegéticos sempre marcados pelo som do vento e da direção de arte que concebe em estúdio a paisagem desértica do cinturão de poeira do meio-oeste dos EUA. Se o livro de Steinbeck é uma prosa intercalada por um olhar poético, o filme de Ford é definido por imagens poéticas, momentos contemplativos e poucos diálogos, com vários trechos do texto steinbeckiano convertidos em imagens. Como reitera Sarris, afirmando a ideia de um realismo lírico em Ford,

os críticos poderiam [...] aplaudir a contribuição estilística de John Ford para *As vinhas da ira* sem sugerir, sob qualquer ângulo, que ele estava relegando a força do romance de John Steinbeck ou do roteiro de Nunnally Johnson. Aludir a uma contradição ideológica entre as belas imagens de Ford e Toland contra as palavras furiosas de Steinbeck e Johnson pareceria tão estranho na década de 1940 quanto viria a ser, na década seguinte, qualquer crítica similar às belezas estilísticas dos filmes neorrealistas. Em última instância, Ford e Toland poderiam ser acusados pelo tribunal retroativamente revolucionário de diminuir a urgência dessa empreitada graças às composições cativantes de luz e sombra a partir das paisagens varridas pelo vento e rostos açoitados pelo tempo. [...] Assim, mais um clássico do cinema acaba sendo mais expressionista do que a sua reputação realista indicaria. O termo

ao sol (1946), *Homem sem rumo* (1955) e *Guerra e paz* (1956), baseado no livro de mesmo nome escrito por Liev Tolstói.

³⁵ Max Ophüls, cineasta alemão que se notabilizou nos EUA, com filmes como *O exilado* (1947), *Carta de uma desconhecida* (1948) e *Na teia do destino* (1949). No final de sua vida, se desencantou com Hollywood e foi para a França, onde realizou, entre outros, *A ronda* (1950), *Desejos proibidos* (1953) e *Lola Montes* (1955).

usado para circunscrever essa contradição estilística é “realismo poético” (SARRIS, 2010, p. 144).

Realismo poético ou lirismo realista, o quer que seja, as imagens de Ford, em *As vinhas da ira*, são uma força brutal violentadora do pensamento do espectador a favor do questionamento dos ditames da máquina despótica. Ainda que recorra ao melodrama presente no tom dado pela trilha sonora e na abordagem das imagens, a intensidade do filme de Ford está exatamente no não-dito, nas entrelinhas e lacunas deixadas por estas mesmas imagens fílmicas como tradução criativa do texto de Steinbeck.

II.III: A POESIA REALISTA DE JOHN FORD EM AS VINHAS DA IRA NA ANÁLISE DE ALGUMAS CENAS

Colocado no subcapítulo anterior como produto criativo independente do livro de John Steinbeck, o filme *As vinhas da ira*, de John Ford, apresenta algumas singularidades de concisão em relação ao texto escritural do autor. Apresenta-se primeiro abaixo um resumo de parte da narrativa para depois se esmiuçar analiticamente algumas cenas.

As vinhas da ira narra a história da família Joad tentando sobreviver após ser expulsa de suas terras em Oklahoma. A bordo de um velho, carcomido e pequeno caminhão, os Joad vão para a Califórnia, impulsionados por um folheto que receberam anunciando trabalho fácil em um vinhedo. Na viagem, eles levam apenas o que lhes restou: sua esperança de dias melhores, seu amor uns pelos outros e sua dignidade. Os poucos bens materiais ficaram todos para trás.

Durante o trajeto, os Joad terminam por descobrir (após uma jornada trágica na qual os avós da família morrem no caminho) que foram enganados, pois o tal folheto foi distribuído a milhares de pessoas e, desta forma, não haveria emprego para eles. Em busca de uma forma de se sustentarem, eles terminam por encontrar emprego em uma fazenda de pêssegos, onde se paga muito pouco e vive-se em condições subumanas. Lá, o filho mais velho, Tom Joad, recém-saído em condicional da prisão por homicídio culposo, acaba se envolvendo em uma confusão ligada a uma greve local, na qual o seu amigo, o ex-reverendo Jim Casy, está implicado, e acaba assassinando um dos guardas da fazenda.

A família abandona o local e, no caminho de seu calvário, encontra um acampamento do governo, onde passam a viver em condições mais favoráveis. Tom, com temores de ser perseguido e passando a entender seu dever social de luta pelos menos favorecidos, conclui

que deve fugir. Posteriormente, sua mãe (o sustentáculo da família e grande força por trás dessa), a bordo outra vez do caminhão, já que os Joad receberam uma nova oferta de emprego, faz, em diálogo com seu marido, uma fala sobre o papel do povo na sociedade: “Nós viveremos para sempre, pai, porque nós somos o povo”.

Como uma espécie de *road movie* (ou filme de estrada) trágico, *As vinhas da ira* traz alguns momentos que merecem ser analisados mais a fundo. Em primeiro lugar, a cena citada no final do parágrafo anterior foi acrescentada pelo estúdio à revelia de John Ford. Caso ela não estivesse presente, poder-se-ia dizer que a narrativa cumpriria, supostamente, uma trajetória circular, uma vez que a primeira imagem de Tom e a última são semelhantes: ele aparece como um minúsculo ponto no meio da paisagem, conforme se ilustra novamente com a figura abaixo.

Figura X:
As aparições inicial e final de Tom Joad em *As vinhas da ira* |
Minutagem das respectivas cenas: 0:01:48; 2:04:36



Entretanto, por mais semelhantes que ambas as imagens-tempo acima possam ser (inclusive, soando como pontos de fuga), elas são de fato diferentes. Na primeira, Tom anda em direção ao espectador e às bordas da tela. Enquanto isso, na segunda, ele sai pela tangente, indo da esquerda para a direita, até pegar o caminho contrário da primeira imagem, indo no trajeto oposto ao das bordas da tela. Há aí um efeito de dramaticidade tipicamente teatral. Nenhum problema em copiar efeitos do teatro – e grande parte dos filmes realizados no período anterior aos anos 1950 o fizeram –, pois o cinema, como afirmou Bazin na introdução desta tese, é uma arte impura. O efeito teatral se dá no sentido de que a primeira e a última aparições de Tom, em *As vinhas da ira*, se assemelham a, respectivamente, uma entrada e uma saída de um ator ou uma atriz em um palco de teatro.

Esta, aliás, é uma marca estético-dramática muito comum na *mise en scène* do cinema escritural de John Ford. Lembra-se, a título de exemplificação, a abertura e fechamento do trágico *western Rastros de ódio* (1956), no qual a personagem do caubói John Wayne, Ethan

Edwards, surge pela primeira vez em cena, na abertura do filme, após uma porta se abrir e ele vir em direção às bordas da tela, e aparece pela última vez indo no rumo contrário, se alonginquando das bordas da tela. A porta que, nesta ordem, se abre e se fecha diante de Ethan possui uma funcionalidade tal qual as cortinas do teatro.

Para além dessas questões, as duas imagens de Tom, em *As vinhas da ira*, possuem também um caráter pictórico em suas composições estéticas. Percebe-se como Ford localiza o horizonte nas partes de cima das respectivas imagens, de modo a tornar a composição plástica mais orgânica e realista. No entanto, ao contrário da pintura (que leva o olhar do espectador ao centro da imagem centrípeta, para um ponto de fuga), o quadro fílmico é centrífugo, suas imagens se direcionam às bordas da tela no caminho do olhar do espectador, pedindo a imaginação quanto ao fora de campo, ao que não está enquadrado.

Figura XI:
Abertura e fechamento de *Rastros de ódio*



Há uma anedota a respeito de Ford que ajuda a compreender o porquê dessa sua escolha por enquadramentos que emulam o pictórico para o quadro cinematográfico, mas, de forma moderna, se adaptam às características próprias do cinema. Essa história é narrada pelo diretor e produtor norte-americano Steven Spielberg, no documentário *Directed by John Ford* (1971/2006³⁶), dirigido pelo cineasta, crítico, pesquisador e curador de cinema estadunidense Peter Bogdanovich. Spielberg conta que, quando tinha quinze anos (em 1961), visitou o escritório de Ford nos estúdios da *Paramount*. Nessa época, Ford filmava *O homem que matou o facínora*. Segundo relata Spielberg, ele disse ao velho realizador de *westerns* que gostaria de se tornar um diretor de cinema após se formar no colégio. Ford o mandou observar

³⁶ Este documentário foi lançado em 1971, quando Ford ainda estava vivo. Em 2006, Bogdanovich filmou depoimentos inéditos de diretores de cinema admiradores de Ford e reeditou o filme acrescentando estas entrevistas.

alguns quadros no escritório com pinturas de cenários do Velho Oeste e perguntou diante de cada um onde se localizava o horizonte. Após isso, Ford disse a Spielberg: “Quando você chegar à conclusão de que colocar o horizonte na parte de baixo ou de cima do enquadramento é melhor do que no meio, então talvez algum dia você seja um bom diretor de cinema. Dê o fora daqui.”

De qualquer jeito, mesmo com a adição do epílogo no carro com o diálogo entre a mãe e o pai e a fala final dela, *As vinhas da ira* não deixa de cumprir esse itinerário circular mencionado antes. Contudo, quando se avalia o cinema como uma criação da vida na tela, pensa-se que, como a vida, nenhum caminho é circular, pois a circularidade dá a entender que se volta para o mesmo lugar do início. Mesmo que se volte para o lugar de partida, depois de toda a travessia e de todas as reterritorializações, quando se retorna, este local de partida não é mais o mesmo. Só é possível o eterno retorno da diferença, pois, como aponta o filósofo grego pré-socrático Heráclito de Éfeso (*apud* PESSANHA, 1996, p. 25), em um aforismo já citado nesta tese, “tu não podes descer duas vezes no mesmo rio, porque novas águas correm sempre sobre ti”.

O curso da vida é, por fim, rizomático, pois ele é, tal como o rizoma, segmentado, estratificado, territorializado e, ao mesmo tempo, desterritorializado. Ele se faz, a propósito, nas reterritorializações. A vida é, portanto, uma travessia. O ser humano se preocupa tanto com as chegadas e saídas que se esquece disso. Conforme diz a personagem Riobaldo, em *Grande sertão: Veredas*, “eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada” (ROSA, 1972, p. 30). Tanto é assim que o mais importante na rota de Tom não é sua chegada e sua saída, mas a sua travessia, isto é, o seu devir, o vir a ser como povo por vir, as suas reterritorializações em suas linhas de fuga. O mais significativo são as lacunas impostas pela narrativa da imagem-tempo de Ford ao se pensar qual poderia ter sido o destino de Tom.

A composição de Henry Fonda como Tom Joad – ainda em um período que os atores do *star system* hollywoodiano traziam influências do teatro clássico e no qual os ensinamentos de Constantin Stanislavski, até então, não tinham se difundido no cinema norte-americano³⁷ – cria uma personagem triste, melancólica, de olhos marejados e profundos. É como se seu olhar contivesse toda a sua trajetória de vida. Concomitantemente, a criação de Fonda carrega uma espécie de selvageria e violência contidas, manifestadas quando assassinou um homem (o que o fez ser preso) e, de certa forma, amansadas pelas garras dos

³⁷ O sistema Stanislavski de preparação do ator, construção da personagem e criação de um papel será um pouco melhor detalhado no subcapítulo III.III desta tese.

agenciamentos maquínicos do capital com a prisão (e tudo o que ela envolve) como uma de suas instâncias. Além disso, Tom (na atuação de Fonda) desenvolve, ao redor da narrativa, consciência de classe de suas condições como ser humano.

Essa selvageria contida é tamanha que, após ser solto da penitenciária, quase todos que ousam perguntar de onde Tom veio ou se ele fugiu da prisão, recebem em troca palavras duras de sua parte. É o que ocorre com um caminhoneiro que lhe dá carona no início do filme. Apesar disso, essa brutalidade é ainda mais contida, no tocante a perguntas sobre o seu passado recente, junto à família Joad ou a outras pessoas próximas, como Jim Casy. Quando Tom é questionado por cada membro de sua família, ao voltar para a casa, se teria fugido, ele responde que não, de forma seca, mas esboçando um grande incômodo em suas feições. No decorrer da narrativa, os caracteres de brutalidade e selvageria de Tom são cada vez mais direcionados contra o capital e os agenciamentos de sua máquina despótica. Tom, aos poucos, vai deixando aflorar a sua máquina de guerra interna. Ao final, na conversa com sua mãe, ele demonstra saber a sua força para lutar, mesmo percebendo que as chicotadas da cruel máquina despótica do capital doem fortemente e, quase sempre, impossibilitam a continuidade da batalha contra ela. Tom compreende que tem de combater violentamente, de maneira subversiva e transgressora, as violências outras do capital, mesmo se sabendo que o capital sempre se reconstrói e se reterritorializa.

A personagem de Tom Joad, principalmente com a personificação de Henry Fonda, se tornou um símbolo tão grande da luta contra as desigualdades e a máquina despótica que entrou para a cultura popular em músicas do cancionero estadunidense, como, se pode citar, as canções *Tom Joad*, escrita e gravada em 1940 por Woody Guthrie (um dos maiores nomes da *folk music* norte-americana), e *The ghost of Tom Joad*, escrita e gravada por Bruce Springsteen em 1995 no álbum homônimo, e regravação por bandas como *Rage Against the Machine* e a sueca *Junip*. Ademais, na canção *Diamonds in the mine*, presente no disco *Songs of love and hate*, lançado em 1971, o eu lírico do cantor e compositor canadense Leonard Cohen faz no refrão uma referência intertextual a *As vinhas da ira*, ao afirmar “And there are no letters in the mailbox / **And there are no grapes upon the vine**, / And there are no chocolates in the boxes anymore, / And there are no diamonds in the mine” (COHEN, 1971, grifo do autor desta tese)³⁸. A canção, cantada em tom de protesto político e desalento por Cohen, parece saída da garganta da personagem Tom Joad com sua vontade de potência de máquina de guerra de transvalorar todos os valores. Tal como o eu poético de Cohen, a

³⁸ “E não há cartas na caixa de correio / **E não há uvas na videira**, / E não há mais chocolates nas caixas, / E não há diamantes na mina” (COHEN, 1971, grifo e tradução do autor desta tese).

família Joad não encontra na Califórnia as desejadas uvas nas vinhas, mas apenas a ira do ressentimento da máquina despótica do capital. As uvas na vinha são, é claro, uma metáfora para uma esperança em dias melhores de abundância – como sonha o avô com a imagem do suco das uvas escorrendo por entre suas calças. Infelizmente, nem sempre a abundância a qual deseja a classe trabalhadora é alcançável. De fato, espera-se o povo por vir, não milagres divinos que vençam um suposto mal, ou, como diria a personagem Riobaldo, em *Grande sertão: Veredas*, “existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 1972, p. 460).

Retornando à análise de *As vinhas da ira*, após o motorista de caminhão deixar Tom próximo ao local das terras de sua família, ele se encontra com Casy e eles logo se reconhecem. Casy, que vive sem rumo pelas terras áridas do Oklahoma, revela a Tom que não é mais reverendo e confessa uma série de dúvidas sobre sua fé e sua descoberta de não ser vocacionado para ser pastor de igreja. Casy decide se juntar a Tom em sua caminhada e, pouco depois, ambos chegam à casa da família Joad. Todo o lugar encontra-se deserto. Venta muito, mas um vento seco, poeirento. Os Joad não estão mais vivendo em sua casa, assim como outras famílias também não estão mais em suas residências. Ao entrar na casa, Tom se depara com Muley Graves, seu antigo vizinho. Muley revela que as famílias foram expulsas por uma empresa agropecuária que arrendou as terras junto a um banco. Ele resolveu ficar. Tom descobre que seus familiares estão na casa de seu tio John. Com um discurso incongruente, Muley culpa além dos bancos o vento, que trouxe todas as nuvens de poeira que tapavam o sol e “castigavam” a terra local a tornando desértica. Em suma, Muley culpa a natureza. Obviamente, culpar a natureza por qualquer coisa é um disparate, mas no fundo a fala de Muley, por mais incoerente que possa parecer (e o que leva Tom a questionar se ele estaria louco), tem suas razões. De fato, a natureza não é a culpada, mas sim a forma como os agenciamentos coletivos do capital a exploram e alteram seus rumos. Há também o fator do acontecimento, o qual não se controla. O ser humano tenta e acha que pode, mas não consegue. A máquina despótica, então, culpa os pobres agricultores locais e os expulsa de suas terras. Os agricultores, ressentidos, buscam culpados para seu infortúnio.

Há nesse ponto um *flashback* visto pelo olhar de Muley ao se mostrar a sua reação ao receber a notícia de um funcionário do banco de que teria de deixar suas terras. Essa cena foi retirada do capítulo IV do livro de Steinbeck. Nele não se mencionava o nome de alguma personagem, o que dava um caráter universal às lutas individuais dos agricultores do Oklahoma expulsos de suas terras ou a qualquer outro ser humano em situação parecida. Esse momento foi adaptado no roteiro de Nunnally Johnson para se acrescentar a personagem Muley.

Junto de sua família armada, Muley questiona ao homem do banco em quem deve atirar para reaver suas terras. Ele busca um culpado e, ao não ter respostas, se acocora no chão, pega um volume de terra com suas mãos e diz que ninguém o tirará da terra a qual nasceu e trabalhou durante toda a vida. Não há um culpado na figura de um homem. Os homens do banco e da empresa agropecuária só seguem ordens, tal como diz o funcionário que dá a notícia a Muley. O grande responsável é o desumanizado capital e suas grandes corporações. O capital é desumanizado, nesse sentido, porque não se concentra em um único ser humano, mas em toda uma máquina despótica invisível que age através de homens engratados que executam suas determinações.

Figura XII:
O *flashback* de Muley Graves em *As vinhas da ira* |
Minutagem do início da cena: 0:13:50



O gesto de Muley de pegar um punhado de terra em suas mãos é repetido outras vezes em *As vinhas da ira*, como pelo avô quando teima em não ir para a Califórnia e novamente por esta personagem quando ela tem um derrame no meio da viagem, pouco antes de falecer. Essa atitude de pegar parte da terra arenosa em uma das mãos demonstra, talvez, uma simbologia para as pessoas nascidas ali nesse local encontrarem-se unidas à terra como se houvesse um cordão umbilical oculto ligando-as, como se fossem uma coisa só, tamanho o tempo que passaram vivendo ali, tal qual seus antepassados.

Figura XIII:
O repetido gesto de pegar um punhado de terra nas mãos em *As vinhas da ira* |
Minutagem das respectivas cenas: 0:15:48; 0:33:51; 0:38:44



O movimento de Muley acororado no chão, parecido com o avô sentado em cima de alguns degraus de uma escada de madeira, é um trejeito típico de quem está resignado em sua posição de não aceitar o que virá, mas saber que não pode fazer muita coisa. Elias Canetti, no capítulo *Os aspectos do poder*, do livro *Massa e poder*, explica um possível significado para o acororar-se do ser humano:

O acororar-se expressa uma ausência de necessidades, um recolhimento do homem rumo ao seu interior. Este se curva o mais possível e nada espera dos outros. Renuncia a toda e qualquer atividade que pudesse ter seu prolongamento numa outra, recíproca. Nada acontece que possa desencadear uma reação. [...] Mas também a resignação com o que possa vir a acontecer é própria dessa maneira de acororar-se (CANETTI, 1995, p. 394).

Essa sujeição ao destino no gesto acororado de Muley (e em uma acomodação corporal semelhante como à do avô sentado) não quer dizer que ele irá assentir com o acontecimento, mas, mesmo arranjando culpados alhures, ele se conforma que não pode mudar as coisas como são, não pode impedir a máquina despótica, ainda que resista a ela. O curvar-se ao seu próprio interior, como dito por Canetti, é, no caso de Muley e do avô, um voltar-se para dentro de si, para suas origens ligadas à terra na qual nasceram, foram criados e trabalharam nela. É interessante notar que a imagem do avô próximo da morte pegando um volume de terra nas mãos é correlativo à definição dada por Canetti para o acororar-se, pois o avô está deitado e em um estado de delírio causado pelo derrame. Ele se encontra dormindo em algo próximo a um coma, balbuciando palavras relativas a ninguém tomar suas terras. Os estágios do sono e do coma são igualmente um voltar-se para dentro de si, um “recolhimento do homem rumo ao seu interior”.

Muley, em seguida, em um novo *flashback*, revela que, mesmo resistindo, um rapaz com um trator, contratado pela empresa agropecuária, passou por cima das casas daqueles que não queriam ir embora, inclusive a residência do próprio Muley. Descobre-se que quem está no trator é o filho de uma das pessoas que vivia na terra e foi empregado para fazer este tipo de serviço sujo, pois precisa alimentar sua família. O operador do trator acaba por passar com o veículo por cima da casa de Muley, ainda que este último tente ameaçar o rapaz com uma arma, mas não faz nada ao ver que é inútil matar, pois outro virá em seu lugar para derrubar mais casas.

Após o ocorrido, enquanto Muley e sua família observam impassíveis a casa destruída, a câmera escrevente de Ford enquadra as suas sombras no chão, como se essas pessoas fizessem parte da terra, fossem uma só coisa. O rapaz contratado para agir contra os seus

vizinhos e amigos é uma demonstração das forças da máquina despótica, que coloca pessoas de condições sociais correlatas umas contra as outras. O garoto que maneja o trator não ficará rico. No entanto, ele precisa trabalhar e alimentar sua família. Se ele rejeitasse o trabalho, outro aceitaria. Os agenciamentos do capital conseguem levar o ser humano ao extremo de defender a sua individualidade contrariamente à coletividade. É curioso atentar para o detalhe de que o sobrenome de Muley, Graves, é o sinônimo, na língua inglesa, de túmulos, sepulturas, no plural. As sombras da família de Muley projetadas no solo são também uma forma alegórica de sepultar, após a expulsão pelo banco e pela empresa agropecuária, suas vidas conectadas àquela terra, vidas estas enterradas violentamente pela máquina despótica com as casas colocadas no chão. Nada mais emblemático desse movimento do que um homem manobrando um trator, uma máquina da brutalidade do capital, um tratado entre homem e máquina unidos simbioticamente como os tempos modernos pós-Revolução Industrial³⁹ inauguraram.

Figura XIV:
A casa de Muley destruída em *As vinhas da ira* |
Minutagem do início da cena: 0:17:15



Após esses instantes das analepses de Muley, ele ouve um som de carro e vê algumas luzes pela janela. Muley logo conclui se tratarem dos guardas contratados pelo banco que estão vindo. A função desses guardas é não deixar ninguém ficar perambulando pelas casas. Muley, Tom e Casy saem e ficam escondidos no mato. Muley conta que os vigias atualmente só iluminam o matagal com suas lanternas, mas não entram lá, isto depois de ele ter dado uma pancada na cabeça de um destes guardas. Tom e Casy resolvem seguir seu caminho em direção à casa do tio John.

³⁹ Período histórico localizado entre 1760 e 1820 a 1840 em que as indústrias e fábricas manufatureiras em novos processos tecnológicos tomaram conta da Inglaterra e depois se expandiram para outros países.

Depois de toda a surpresa da família Joad pelo retorno de Tom e subsequentemente à viagem, há alguns momentos que ilustram a trajetória da família e que devem ser comentados. Ao chegarem à Califórnia, o avô vem a falecer. A família o enterra em um local no meio da estrada e coloca um bilhete informando quem é o idoso sepultado ali e como ele morreu, isso para comunicar-se com alguma autoridade que venha a passar pelo lugar e a encontrar o corpo.

Os Joad param para abastecer e calibrar o carro. Depois que eles se vão, dois frentistas dialogam entre eles mesmos e um deles conclui dizendo que a família não é humana, pois nenhum ser humano suportaria tanta miséria. Esse comentário dos dois homens, vindo exatamente de dois trabalhadores assalariados que devem ser explorados em seus empregos, soa classista, mas, concomitantemente, é uma espécie de ponderação que poderia ser dita por algum espectador. É quase como se houvesse nessa cena uma quebra da quarta parede em uma explicação dirigida ao público. Essa quebra da quarta parede – efeito dramático muito utilizado no teatro épico do pioneiro dramaturgo, encenador e poeta alemão Bertolt Brecht – se tornou muito comum no cinema contemporâneo (muitas vezes chamado de pós-moderno) de meados dos anos 1980 em diante, sobretudo pela influência dos dois diretores mais representativo dessa geração, Quentin Tarantino e Spike Lee. É um recurso usado também nesse período com abundância por Martin Scorsese, um dos grandes nomes da Nova Hollywood dos anos 1970, período de renovação do cinema norte-americano. No entanto, Ford já empregava esse efeito moderno quando realizava filmes mudos e voltou a usá-lo em filmes como *Juiz Priest* (1934)⁴⁰.

Dentro da boleia da caminhonete, Connie, o marido de Rosa de Sharon, que está grávida, começa a questionar junto à esposa se deveria ter seguido viagem com a família, se não teria sido melhor ter feito um curso por correspondência de conserto de rádios e tentado prosperar neste tipo de trabalho autônomo. Os Joad encontram, em seguida, abrigo em um acampamento provisório onde as pessoas estendem barracas improvisadas para passar os dias. A mãe faz um guisado e algumas crianças famintas se aproximam. Ela fica com pena e manda-lhes achar uma lata para dar-lhes o resto da comida. Apesar da pouca comida para alimentar muitas pessoas, o espírito de comunhão se faz presente, o que faz da mãe também uma máquina de guerra à sua maneira de lutar contra as desigualdades socioeconômicas, isto é, usando a única arma que ela conhece: a repartir o pouco que tem. A mãe é, assim, um devir-mulher.

⁴⁰ O mineiro Humberto Mauro também se valeu do mesmo efeito, em *Canto da saudade* (1952).

No volume 4, de *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*, Deleuze e Guattari afirmam sobre o devir-mulher:

Ora, se todos os devires já são moleculares, inclusive o devir-mulher, é preciso dizer também que todos os devires começam pelo devir-mulher. É a chave dos outros devires. Que o homem de guerra se disfarce de mulher, que ele fuja disfarçado de donzela, que ele se esconda como donzela, não é um incidente provisório vergonhoso em sua carreira. Esconder-se, camuflar-se, é uma função guerreira; e a linha de fuga atrai o inimigo, atravessa algo e faz fugir o que a atravessa, é no infinito de uma linha de fuga que surge o guerreiro (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 74).

O devir-mulher passa ao longe das demarcações da sociedade patriarcal e conservadora sobre os papéis de gênero e ao largo das delimitações entre os papéis dos corpos e dos *socius* masculino e feminino. De acordo com Deleuze e Guattari (2012, p. 71), esse devir-mulher não se trata de “imitar nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entram em aproximação de movimento e repouso, ou na zona de vizinhança de uma microfeminilidade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular, criar a mulher molecular”. Como apontam os pesquisadores Losandro Antônio Tedeschi e Sirley Lizott Tedeschi (2021, p. 15), no artigo *Devir-mulher como potência para uma história outra*, publicado na revista *Projeto história*, “o devir-mulher, na história, não é imitação, não é tomar a forma feminina, mas emitir partículas que, pelas linhas de fuga, ultrapassam as fronteiras de uma microfeminilidade. É produzir em nós mesmos um devir-mulher”. Guattari e a escritora e psicanalista brasileira Suely Rolnik, no livro *Micropolítica: Cartografias do desejo*, chama o devir-mulher de devir feminino e, ao ligá-lo ao feminismo, alega:

O feminismo também tem isso: ele não coloca só o problema do reconhecimento dos direitos da mulher em tal ou qual contexto profissional ou doméstico. Ele é portador de um devir feminino que diz respeito não só a todos os homens e às crianças, mas, no fundo, a todas às engrenagens da sociedade. Aí não se trata de uma problemática simbólica – no sentido da teoria freudiana, que interpretava certos símbolos como sendo fálicos e outros maternos – e sim de algo que está no próprio coração da produção da sociedade e da produção material. Eu o qualifico como um devir feminino por se tratar de uma economia do desejo que tende a colocar em questão um certo tipo de finalidade da produção das relações sociais, um certo tipo de demarcação, que faz com que se possa falar de um mundo dominado pela subjetividade masculina, no qual as relações são justamente marcadas pela proibição desse devir. Em outras palavras, não há simetria entre uma sociedade masculina, masculinizada, e um devir feminino. (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 73)

O devir-mulher ou devir feminino é que irá levar aos outros devires. Por isso, Deleuze e Guattari declaram que o devir-mulher é “a chave dos outros devires”. Como apontam Tedeschi e Tedeschi (2021, p. 15), no texto *Devir-mulher como potência para uma história*

outra, “ser mulher na história implica em criar um corpo aberto, inacabado, impreciso, ou, como dizem Deleuze e Guattari (2012), um corpo aberto a todos os outros devires que o possam povoar: devir-animal, devir-vegetal, devir-máquina, devir-molécula”. O devir-mulher, portanto, se desvincula das garras do poder e do mundo das ideias, cria linhas de fuga para desterritorializações daquilo que nega a diferença e a multiplicidade, ou seja, entre outras coisas, a máquina despótica e os agenciamentos. Não é por menos que a mãe Joad, em *As vinhas da ira*, é um devir-mulher: além de trazer toda a carga dos afectos, perceptos e sensações do texto steinbeckiano, o filme da personagem conceitual Ford carrega junto em sua criação as várias personagens de matriarcas das escrituras fordianas em geral. Estas sempre se demonstraram como arquétipos da força feminina e como o sustentáculo das famílias que Ford retratou em suas obras abertas, além de devires-mulheres que afirmam a diferença e a multiplicidade. Além disso, há também toda a carga interpretativa da atriz Jane Darwell, que já havia dado vida a matriarcas no cinema, como, por exemplo no *western Jesse James* (1939), de Henry King – filme no qual, inclusive, ela atuou como a mãe de uma personagem de Henry Fonda.

No acampamento, um fazendeiro oferece empregos para colher frutas em uma fazenda pagando alguns poucos centavos. Um homem questiona porque ele não coloca as condições de trabalho e o valor do pagamento pelo serviço em um papel para que os trabalhadores assinem e torne a negociação mais transparente e legal. O fazendeiro diz que o homem é um agitador. O latifundiário se vira para um policial que o acompanha e diz que conhece o homem. O policial diz tê-lo visto envolvido em uma briga. Provavelmente, uma mentira para prender injustamente o homem. O policial sai do carro para capturar o homem, que sai correndo⁴¹. O guarda atira e a bala acerta uma mulher no braço. Tom e Casy derrubam o policial e batem em sua cabeça. Casy manda Tom se esconder, já que o policial teria visto seu rosto e Tom está em condicional. Tom obedece ao amigo. Casy retira as balas do revólver e o joga bem longe. Casy é preso. O ex-reverendo, que até então não via mais propósito em sua vida e tinha dúvidas quanto à sua fé, passa a ser uma máquina de guerra com a consciência social adquirida na estrada. Algum tempo depois, ele retornará como um dos líderes de uma greve.

Após todo esse imbróglio, Connie, que antes houvera manifestado a vontade de não seguir em viagem com a família, foge e abandona Rosa de Sharon, com o filho do casal no ventre, à sua própria sorte. Por mais que se compreenda a atitude de Connie como a de

⁴¹ Diga-se de passagem, como observação afastada da cena, que, atualmente, há quem ainda acredite em negociação justa, igualitária e isonômica entre patrões e empregados.

alguém que não mais suporta desterritorializar-se do Oklahoma sem rumo e em uma busca de reterritorialização que parece impossível, não se pode mascará-la somente nisso. Afinal, trata-se de um comportamento individualista e machista típico de homens tanto daquele período quanto dos dias atuais que não assumem as suas responsabilidades como pais e deixam a mulher sozinha para criar os filhos. A família Joad, assim, vai aos poucos se fragmentando, perdendo seus laços, suas teias da costura que os interligava. Os elos da corrente familiar vão se desfazendo.

A família Joad resolve sair do acampamento porque Tom ouviu falar que pessoas de fora irão atear fogo no local. Essas pessoas (seguidores do xerife) estão iradas com os chamados “agitadores” ou “vermelhos”. Lembra-se que, em outro momento posterior, ao ouvir a palavra “vermelhos”, Tom pergunta quem são estas tais pessoas e porque elas causam tamanho medo nas autoridades, mas não é lhe dada uma explicação. Os “vermelhos” são, em verdade, uma expressão pejorativa para denominar não só os comunistas filiados a algum partido, entidade sindical ou movimento social, mas também qualquer pessoa com o mínimo de consciência de classe e que lute por seus direitos. Após deixarem o acampamento, no meio da estrada, os Joad são surpreendidos por um bando de pessoas que os afugentam dali, dizendo que mal há trabalho para os moradores da Califórnia, quanto mais para gente do Oklahoma, um tipo de xenofobia com quem não é da Califórnia, vista, inclusive, na maneira como os cidadãos naturais do Oklahoma são chamados depreciativamente de “Okies”.

Durante a trajetória incerta da família, a avó, que antes já manifestava saudades do seu marido, adoece e vem a falecer. Alguns policiais param os Joad na estrada para verificarem se eles estão transportando frutas ou legumes no carro. Para fazer a vistoria, todos teriam que sair do veículo. A mãe afirma que a avó está doente e que nenhum familiar está levando algum alimento proibido. Ao ver que a mãe fala a verdade, um dos guardas deixa a família seguir. Posteriormente, a mãe revela a Tom que a avó, na realidade, houvera falecido, mas que não disse nada para não ter problemas. A idosa é enterrada, tal como seu marido, como uma indigente, pois os Joad não possuem recursos financeiros para um sepultamento formal.

O fato de haver patrulheiros do governo na estrada vigiando se os passantes estão levando frutas ou legumes é estranho. Não é explicado o porquê disso, mas, como as estradas dos EUA possuem muitos pedágios (e algumas delas são privatizadas), subentende-se que transportar algum tipo de alimento é passível de multa. Entretanto, percebe-se aí outras garras da máquina despótica, pois o que haveria de errado em uma família de pessoas quase indigentes e famintas conduzir alimentos para o seu próprio consumo? A máquina despótica

leva a população menos favorecida ao estado da fome e a proíbe de se alimentar em sua busca por melhores condições de vida.

A situação dos Joad é tão paupérrima que, em um momento anterior, quando eles param para colocar água no motor superaquecido da caminhonete, o pai vê uma lanchonete próxima ao posto de gasolina e entra no local para tentar comprar um pão para dar de comer à avó faminta. Como a idosa não tem dentes nem uma dentadura, o alimento ideal seria um pão para amolecê-lo na água e ela conseguir se alimentar. A garçonete retruca que os pães são para fazer sanduíches para os clientes e pergunta porque ele não compra um sanduíche. O pai revela que só tem 10 centavos, pois o dinheiro está contado. A mulher argumenta que os pães custam 15 centavos. O cozinheiro (e possivelmente dono do estabelecimento) intervém mandando a funcionária dar o pão ao pai. A mulher entrega o pão, mas o pai insiste que ela deve cortar um pedaço correspondente aos 10 centavos, pois não quer dar prejuízo à lanchonete. O cozinheiro insiste para o pai levar o pão, dizendo ser aquele um alimento do dia anterior. O pai acaba aceitando. Ao ver seus filhos pequenos, Ruthie e Winfield, observando alguns doces próximos ao caixa, o pai pergunta se são doces de frutas. A garçonete responde que dois desses doces custam um *penny*, ou seja, uma ninharia, algo de menor valor do que um centavo, visto que esta é a menor fração monetária do dólar. O pai paga a mulher pelo pão e pelos doces e se retira do local junto das crianças. Um caminhoneiro que se encontra lanchando, diz à garçonete que os doces custam dois a um centavo ou cada um sai a um *penny*. Ela responde a ele: “o que você tem com isso?”. Ao sair, o homem paga sua conta e abre a porta para se retirar. A funcionária diz para ele não esquecer o seu troco, no que ele repete de maneira provocativa a mesma fala dela: “o que você tem com isso?”.

Mesmo relutante em ser caridosa com os Joad, a garçonete, uma assalariada em condição hierárquica socioeconomicamente um pouco melhor do que os familiares, logo muda de posição ao ver que eles realmente estão necessitados e mente quanto ao preço dos doces como quebra ao orgulho do pai, que queria antes partir o pão para chegar à fração de 10 centavos. Esse momento serve para ilustrar o quão sem recursos os Joad se encontram. Quando pelo menos tinham suas terras, eles podiam viver do que plantavam, da carne dos animais que criavam, tinham a sua própria subsistência. Ao se desterritorializarem, eles perderam o pouco que tinham e passaram a seguir sem um rumo certo. E pensar que, na opinião de alguns economistas, financistas e ministros de estado da economia neoliberais contemporâneos, operadores dos agenciamentos coletivos do capital, parte significativa da população em geral é pobre porque não poupa o seu salário.

No dia seguinte à saída do acampamento, os Joad, ao pararem em uma estrada para trocarem o pneu da caminhonete, veem um homem passar de carro. Este para e oferece emprego a eles em uma fazenda de plantação de pêssegos. Ao chegar à fazenda, a família observa várias pessoas que estão na entrada impedindo a passagem. A polícia também está no local e deixa os Joad entrarem. Ao seguirem, um homem grita que eles são “fura-greve”, o que dá a entender que essas pessoas são trabalhadores da fazenda em greve, provavelmente por baixos salários e péssimas condições de trabalho. A família passa pelas cercas, que são fechadas. Crianças que se encontram do lado de fora da cerca são enquadradas pela escrita da câmera de Ford. Por trás da cerca, as crianças mais parecem um bando de encarcerados em uma prisão ou prisioneiros de um campo de concentração. E, com efeito, a placa com o nome do local (Rancho Keene) mais parece a entrada do campo de concentração de Auschwitz, na Polônia, onde o Terceiro Reich levava os judeus entre 1940 e 1945 para realizarem trabalhos forçados e serem exterminados nas câmaras de gás. Logicamente, sabe-se que *As vinhas da ira* é um filme lançado em 1940, portanto alguns anos antes da descoberta mundial sobre as atrocidades cometidas pelos nazistas contra os judeus e outros povos e grupos, mas essa imagem, hoje vista com o distanciamento crítico-histórico, apresenta um aspecto dramático muito forte. Registra-se aqui também que jamais quer se comparar o Holocausto com as condições de trabalho semiescravas dos trabalhadores norte-americanos durante o período da Grande Depressão, muito embora tudo se resuma aos agenciamentos da máquina despótica e o que se cometeu em relação aos semiservos das plantações de uva e pêssego da Califórnia seja uma espécie de carnificina lenta e atroz da população mais pobre.

Retornando à análise de *As vinhas da ira*, o enquadramento de Ford sobre as crianças na cerca, antes um plano médio, se aproxima em um primeiro plano próximo aos rostos das crianças. Ford trabalha, com isso, em duas frentes de estratégias dramáticas. A primeira é a humanização dessas crianças de olhares profundos e pesarosos sem compreender profundamente a realidade bruta e trágica pela qual passam seus pais. Mesmo não havendo uma identificação nominal das personagens, ao mostrá-las de perto, Ford torna-as humanas ao achegá-las ao olhar do espectador e ao descortinar sua câmera escrevente para os rostos fragilizados destas crianças, tal como as fotografias, já citadas nesta tese, de Dorothea Lange faziam. Há uma chamada para a tomada de consciência do público. Em vez de apenas fazer uma panorâmica longínqua, Ford, de modo poeticamente realista, traz novamente à tona sua marca de coletivização dos povos ao dar atenção estético-formal a personagens figurantes – assim como no Neorealismo italiano, posteriormente.

Figura XV:
Crianças na cerca na fazenda de pêssegos em *As vinhas da ira* |
Minutagem do início da cena: 1:21:47



Figura XVI:
Imagem da entrada do campo de concentração de Auschwitz



A segunda estratégia dramática de Ford, muito comum em seu cinema, diz respeito a uma recorrência aos recursos do melodrama. Massaud Moisés, no *Dicionário de termos literários*, define assim o melodrama:

A história do vocábulo acompanha, paulatinamente, a evolução do objeto por ele designado. A partir do século XVI, assinalava-se a tentativa de reproduzir as características do teatro greco-latino, buscando o enlace entre a ação teatral e a música [...] Caracteriza o novo melodrama o ser uma peça em prosa, em torno de ingredientes fáceis, explorados ilimitadamente: o sentimentalismo [...], a comicidade ocasional, assassínios, mistérios, o suspense, incêndios, cenas de medo, equívocos que se desfazem como por milagre, segundo um ritmo ofegante, sem obediência à verossimilhança, linguagem despojada, “popular”, de imediato entendimento. Enfim, é uma forma de arte frívola, que faz o mais óbvio apelo a um público destituído de senso crítico [...]. Implicando [...] as forças naturais, sem tensões íntimas, numa unilateralidade que se espelha no desenlace, ora feliz, ora desastroso, uma vez que o melodrama se caracteriza pela *monopatia* [...], identificadora das personagens e dos conflitos entre elas (MOISÉS, 2004, p. 278, grifo do autor).

No que tange ao cinema, Flávia Cesarino Costa (2006, p. 28), no texto *Primeiro cinema*, presente na antologia *História do cinema mundial*, organizada por Fernando

Mascarello, aponta que o melodrama possui “moralidade polarizada e defesa da ordem social”. Na mesma linha de raciocínio, ainda nessa coletânea editorada por Mascarello, Leandro Saraiva, no texto *Montagem soviética*, afirma:

O melodrama, que se desenvolveu na fase heróica da burguesia, contra o teatro aristocrático, era também uma pedagogia para o olhar. Mas a dramatização moral do mundo buscada pelo melodrama é tão mais eficiente quanto mais consiga ocultar suas operações, transmitindo a idéia de uma ordem natural das coisas (SARAIVA, 2006, p. 115).

Conquanto a conceituação anterior de melodrama por parte de Moisés soe elitista ao falar de suas características serem “ingredientes fáceis” e “uma forma de arte frívola” voltada para “um público destituído de senso crítico”, o melodrama no cinema, como exposto por Costa e Saraiva acima, se desenvolveu como algo popular com aspectos morais, não moralizantes (estes últimos ligados ao sentido de tentar se passar ensinamentos ou dogmas). O cinema de Ford, apesar de seu verniz popular e de linguagem atrativa a espectadores de inúmeras camadas sociais, escolaridades ou formações educacionais, é complexo quando analisado a fundo por trazer em seu conteúdo o trágico da existência humana. Ainda que, muitas vezes, Ford invista em oposições maniqueístas de personagens como artifício dramático de verossimilhança dentro de sua poética realista e melodramática, quando as personagens tidas como vilãs são vistas com o devido afastamento necessário para análise, percebe-se que, em verdade, elas são seres da multifacetada máquina despótica que age por seus agenciamentos. Já as personagens caracterizadas como heroínas são marcadas pela multiplicidade da existência humana. Em sua criação, Ford, por conseguinte, traz o seu espectador para dentro da narrativa ficcional, ao mesmo tempo em que leva seu olhar para adiante das bordas do quadro cinematográfico como forma de reflexão.

Se, como ressalta Moisés, o melodrama nasce como um “enlace entre a ação teatral e a música” como forma de pontuar e manipular os sentimentos do público, Ford, apesar disso, não usa nenhuma trilha sonora musical na cena da chegada dos Joad ao Rancho Keene para trabalharem colhendo pêssegos. O som que mais se destaca nesse momento é o do motor defeituoso da velha e carcomida caminhonete na qual eles estão. Se a caminhonete é uma espécie de microcosmo da família Joad e do povo como coletivo da máquina de guerra, logo o som do carro que domina a cena é o som do povo explorado no presente e também do povo por vir.

Ao adentrarem a fazenda, os Joad são colocados em uma minúscula e imunda casa, que terá de comportar seis pessoas. Cada membro da família irá receber 5 centavos por dia

trabalhado ou um total de 30 centavos. Como eles chegaram no meio do dia, acabam recebendo menos dinheiro, quantia que se converte em alimentos comprados em uma mercearia da fazenda. A mãe faz o jantar à noite. Tom reclama que, mesmo depois de comer, ainda tem fome. A mãe diz que não foi possível comprar muita comida porque eles não cumpriram um dia inteiro de trabalho e os itens da mercearia são muito caros. A máquina despótica e os agenciamentos do capital concentram-se não só na exploração da mão-de-obra a pagamentos extorsivos e baixos, mas também na forma de retirar o salário pelo trabalho ao não dar outra opção ao trabalhador do que consumir produtos dentro do local de trabalho a preços exorbitantes. O empregado fica sem a sua remuneração e sem recursos financeiros de abandonar o local de trabalho. Isso cria, assim, uma relação semiescrava em que as algemas são invisíveis, mas são fisicamente sentidas de outras formas. Sem contar com o fato de que, em um eterno retorno da diferença, os Joad se reterritorializam em uma condição próxima à de sua vida anterior, isto é, retornando a uma pequeníssima casa, só que com a distinção de que este casebre atual não pertence a eles, é de propriedade do dono da fazenda, também dono da vasta extensão de terra ao redor e além.

Figura XVII:

A casa onde os Joad ficam na fazenda de pêssegos em *As vinhas da ira* |
Minutagem do início da cena: 1:23:15



Após o jantar, Tom tenta ir à entrada do local para ver qual era a confusão da hora em que eles chegaram, mas um policial, que trabalha patrulhando a fazenda, o impede. Tom pega outro caminho. Ele encontra alguns homens acampados perto de um rio e vê que Casy está com eles. Ele não foi preso quando da confusão no abrigo, mas apenas expulso da cidade na qual estava. Casy informa a Tom que os homens fora da fazenda faziam mesmo uma greve, pois os fazendeiros queriam lhes pagar 2,5 centavos de dólar por dia trabalhado, uma vez que eles eram muitos homens. O ex-reverendo diz que assim que a polícia e os latifundiários dessem um jeito de acabar com a greve, todos os trabalhadores da fazenda passariam a receber exatamente 2,5 centavos, o que daria 1 tonelada de pêssegos colhidos e transportados

por 1 dólar, ou seja, um enorme lucro para os fazendeiros em troca de um trabalho semiescravo. Os outros homens tentam convencer Tom a entrar na greve junto de sua família, pois poderiam conseguir com a luta receber melhores salários. Eles sabem que, após a colheita, serão expulsos e considerados vadios. Esta seria a sua última oportunidade de trabalho antes do fim da colheita. Tom argumenta que sua família precisa comer e Rosa de Sharon, que está grávida, precisa de leite. Casy diz que está aprendendo e que por isto não é mais pregador, pois um pregador precisa saber das coisas e ele não sabe. Aliás, nenhum ser humano sabe o suficiente e está sempre em busca de mais respostas. Os homens ouvem a polícia vindo e fogem. A polícia chega ao encalço deles. Um policial para Tom e Casy e mata o último covardemente. Tom bate no policial, que bate nele de volta e deixa uma marca em seu rosto. Tom assassina o policial, foge e volta para a casa. No dia seguinte, Tom não vai trabalhar e a polícia procura por ele. Ele diz à mãe que irá embora, mas a mãe pede a sua ajuda para manter a família unida, pois esta está se desintegrando. Em seguida, uma nova família chega à fazenda e, assim como Casy houvera falado, é oferecido a ela 2,5 centavos pelo dia trabalhado. Ao anoitecer, os Joad vão embora da fazenda, levando Tom escondido na boleia da caminhonete.

Figura XVIII:

Tom, Casy e outros homens fugindo da perseguição policial, Casy morto e Tom escapando dos guardas em *As vinhas da ira* |
Minutagem do início da cena: 1:27:22



Se minutos antes dessa sequência parecia que os Joad, ainda que explorados, teriam um trabalho certo e um teto para viverem, apresenta-se ao redor dessa cena que não é possível fingir que a opressão não existe, nem fugir da luta. A mãe de Tom, que antes dele sair, procura o filho para pedir que ele não se meta em nenhuma confusão, buscando protegê-lo, vê aos poucos que não é Tom quem caça os problemas, são eles que caem em sua cabeça, pois

não é possível escapar do acontecimento, nem dos agenciamentos do capital. Tanto é assim que os policiais presentes ali na fazenda, como ferramentas da máquina despótica e seus sumos representantes, estão sempre presentes na narrativa, como entidades onipresentes e onipotentes, criando um ar de vigilância constante. Muito anterior ao capital, a técnica, diga-se de passagem, sempre se dotou dessa característica de vigilância semi-invisível.

Os Joad encontram, pouco depois, um abrigo em um acampamento do Ministério da Agricultura. Não há policiais no acampamento. Eles só podem entrar com um mandato, mas ficam rondando o espaço. A estadia no acampamento custa 1 dólar por semana, que pode ser adquirido com alguns serviços, como coleta de lixo e limpeza. Em cada setor do acampamento um líder entre os moradores é eleito. Cada um desses líderes faz as regras de seu setor, que devem ser seguidas. Há uma unidade sanitária com banheiros e água corrente para tomar banho e lavar roupas. O acampamento é bem próximo de uma utopia socialista, isso, ironicamente, dentro do capitalista EUA. As crianças se encantam com os banheiros da unidade sanitária, pois, nunca viram nada parecido. Estão acostumadas com cisternas, latrinas em banheiros externos, ou até mesmo a usarem o mato para fazer as suas necessidades. Isso enquanto crianças ricas nessa época já possuíam o que hoje é algo básico na maior parte das casas: um banheiro interno, bem higienizado e com encanamento.

Tom consegue um trabalho e o fazendeiro que o emprega dá um aviso a ele e a seus colegas de serviço para tomarem cuidado, pois no baile do próximo sábado foi anunciado que várias pessoas enfurecidas com os “vermelhos” irão invadir o acampamento para incendiá-lo, uma vez que é o que este grupo de pessoas vem fazendo com acampamentos ao redor do país. É nesse momento que Tom pergunta quem são os tais “vermelhos” e porque se usa tanto esta palavra.

Durante o baile, Tom pede para sua mãe lhe conceder uma dança. Ao som da citada – no capítulo II.I desta tese – *Red River Valley*, Tom canta um trecho da canção para sua mãe. Posteriormente, a rara e breve alegria se acaba quando alguns homens estranhos entram dizendo terem sido convidados por outra pessoa. Coincidência ou não, o nome da música é justamente, em tradução para o português, *Vale do Rio Vermelho*. “Vermelhos” são como os trabalhadores que se revoltam, em outras palavras, as máquinas de guerra, são chamados pelos fazendeiros, policiais, cidadãos conservadores e sem senso crítico, bem como pela grande imprensa, em *As vinhas da ira*. O eu lírico de *Red River Valley*, como apontado no capítulo II.I desta tese, inclusive com a citação de trechos da canção, trata-se de um soldado que está voltando para a guerra, tal como Tom, que, em breve, retornará para a luta mais fortalecido e mais consciente.

Esses momentos de dança e confraternização social de bailes e festas são muito comuns em grande parte da filmografia de Ford, mesmo em suas escrituras mais trágicas. Elas funcionam como algo de uma celebração comunitária dos povos em geral em torno de sua cultura e dos costumes coletivos e como uma reafirmação das tradições sobre as quais a sociedade estadunidense gira. Enquanto em outros filmes mais solenes quanto a essas tradições⁴² são dedicados longos minutos aos bailes tradicionais, em *As vinhas da ira*, a festa dura pouco (por volta de sete minutos de projeção), isto porque a ubíqua polícia e seus capangas conseguem uma maneira de invadir o acampamento e terminar com o evento.

Figura XIX:

Tom e sua mãe dançam ao som de *Red River Valley* e ele canta um trecho da música em *As vinhas da ira* |
Minutagem do início da cena: 1:52:30



Os homens que adentram a festividade buscam arrumar alguma confusão para poderem chamar a polícia para dentro do acampamento alegando desordem. É o que eles acabam fazendo em um horário específico combinado com os policiais. Porém, os líderes dos setores do acampamento, desconfiados, se adiantam e retiram os homens que começaram o tumulto, isso antes da polícia vir. A polícia é, assim, impedida de entrar no acampamento, pois, se não há tumulto, ela não pode entrar sem um mandato. Pouco depois, de madrugada, Tom vê policias rondando dentro do acampamento (provavelmente, eles conseguiram um mandato) e percebe que eles reconhecem a placa da caminhonete da família Joad. Por isso, Tom tem de fugir. É a partir daí que se desenrola o representativo diálogo entre Tom e sua mãe, no qual ele diz ao final palavras praticamente exatas às do texto de Steinbeck citado no capítulo II.I desta tese (e repete-se a figura IX a título de ilustração):

Eu estarei nos cantos escuros. Estarei em todo lugar. Onde quer que olhe. Onde houver uma luta para que os famintos possam comer, eu estarei lá. Onde houver um policial surrando um sujeito, eu estarei lá. Estarei onde os homens gritam quando

⁴² Cita-se, por exemplo, *Paixão dos fortes* (1946), *Sangue de heróis* (1948), *Legião invencível* (1949), *Rio Bravo* (1950), *Depois do vendaval* (1952), *O sol brilha na imensidão* (1953), *Rastros de ódio*, entre outros.

estão enlouquecidos. Estarei onde as crianças riem quando estão com fome e sabem que o jantar está pronto. E quando as pessoas estiverem comendo o que plantaram e vivendo nas casas que construíram, eu estarei lá (AS VINHAS DA IRA, 1940).

Figura IX:

Tom se despede de sua mãe em *As vinhas da ira* |
 “Eu estarei em qualquer lugar” |
 Minutagem do início da cena: 2:00:06



A fala de Tom causa impacto em sua mãe. Ela também, assim como o filho, começa a ver sementar em si uma consciência de classe, aflorando outros aspectos de uma máquina de guerra, pois a mãe sempre foi, deveras, uma máquina de guerra, considerando-se que ela é o ponto nuclear da família Joad, sua fortaleza. É interessante notar que a mãe se preocupa em vários momentos com a perda da força e protagonismo de seu marido. Por mais patriarcal que seja a sociedade *per se*, a família Joad é liderada por uma matriarca. Os patriarcas (o pai, o tio John e, antes de falecer, o avô) de fato só resolvem assuntos de ordem mais prática, mas quem toma as decisões é a mãe. Ela é o porto seguro, a força plástica dos familiares, a que suporta as maiores dores, conseguindo se reerguer para sempre se reterritorializar em uma nova luta e seguir em frente. Em suma, ela é, como já afirmado antes, um devir-mulher. O ímpeto de Tom em enfrentar os agenciamentos da máquina despótica, mesmo compreendendo que esta é uma batalha praticamente perdida, vem não só da influência de Casy ou da sua tomada de consciência, mas maiormente da força plástica da mãe. A fala de Tom para sua mãe, com sua ubiquidade tácita, é muito mais uma chamada ao povo por vir.

Na cena seguinte, os Joad encontram trabalho em uma colheita em um local próximo e vão embora do acampamento. Na caminhonete, a mãe não mais lamenta a desintegração da família, pois sabe que não é possível controlar isto diante da brutalidade da máquina despótica. É, então, que ela diz ao pai: “Eles não podem acabar conosco. Não podem nos vencer. Nós viveremos para sempre, pai, porque nós somos o povo”. Por mais que essa cena tenha sido acrescentada posteriormente pelo estúdio sem a autorização de Ford e sua principal

interpretação possa passar por uma esperança pueril em dias melhores, sua subjacência diz muito mais respeito ao povo por vir em devires revolucionários, pois, como proclamam Marx e Engels (2001, p. 84), no *Manifesto do Partido Comunista*, “os proletários nada têm a perder, exceto os seus grilhões. Têm um mundo a ganhar”.

CAPÍTULO III: O HOMEM É O ABISMO DO HOMEM - A VIOLÊNCIA EXISTENCIAL (OU O EXISTENCIALISMO VIOLENTADOR) DE CORMAC MCCARTHY SE ESPELHA NO CINEMA DOS IRMÃOS COEN EM *ONDE OS FRACOS NÃO TÊM VEZ*

*Aquela não é terra para velhos. Gente
jovem, de braços dados, pássaros nas ramas
– gerações de mortais – cantando alegremente [...].
[...]*

*Ao som da música sensual, o mundo esquece
as obras do intelecto que nunca envelhece.*

William Butler Yeats, 1928

E então eu acordei.

Cormac McCarthy, 2006, p. 252

Você não pode impedir o que virá. As coisas não são como você quer. É muita presunção.

Onde os fracos não têm vez, 2007

III.I: A VIOLÊNCIA E O DESEJO EM UM PRIMEIRO OLHAR SOBRE *ONDE OS FRACOS NÃO TÊM VEZ*

Onde os fracos não têm vez conta a história do caçador Llewelyn Moss, que, no início dos anos 1980⁴³, esbarra com um cenário violento de uma negociação criminosa de drogas malsucedida no deserto do Texas. Ao ver que todos os envolvidos estão mortos, Moss resolve ficar com uma mala, contendo dois milhões de dólares, encontrada no local. Sai em seu encalço o psicopata Anton Chigurh e entre os dois se interpõe o xerife Ed Tom Bell, homem da lei melancólico, amargurado, descrente, niilista e pessimista quanto ao futuro do ser humano, que abnega a chegada do que a sociedade capitalista moderna considera como progresso.

⁴³ Período nunca mencionado, mas que aparece apenas como detalhe em dois momentos distintos da narrativa. O primeiro se dá quando Anton Chigurh literalmente joga com a vida de um homem ao decidir no cara ou coroa se deve mata-lo ou não. Ao ver que o homem venceu no jogo da moeda, Anton a entrega a ele dizendo ser esta a sua moeda da sorte e que ela é de 1958 e teria viajado 22 anos até chegar ali, ou seja, depreende-se que a narrativa se passa em 1980. O segundo momento se dá no enterro da sogra de Llewelyn Moss, que morre de câncer. Na lápide, consta a inscrição “Agnes Cracik, 1922-1980, *Beloved mother*”.

O filme se inicia de forma peculiarmente nietzsche-deleuzeguattariana, ou seja, sem um início construído de forma transcendental. Ele lança seu espectador no meio do mundo e da violência inerente a este. Isso se dá através de imagens que recorrem ao horror da existência humana. Não são abertas concessões em prol de uma falsa alegoria platônica de mundo embelezado plasticamente.

Isso porque *Onde os fracos não têm vez* evoca um estranhamento que foge da concepção do “mundo das ideias” ou do bem de Platão, ideais estes que primam pela reconhecimento e são a base do modelo judaico-cristão de vida. Tanto é assim que Nietzsche (2012, p. 8), no prefácio de *Além do bem e do mal: Prelúdio de uma filosofia do futuro*, indica que o “cristianismo é platonismo para o povo”.

Recorda-se que, como colocado no capítulo I desta tese, Shöpke (2012, p. 33) expõe que a “reconhecimento está no centro da filosofia platônica. É preciso lembrar que conhecer, para Platão, é ‘relembrar’, é ‘reconhecer’”. O filme em si, ao contrário, não vai na direção do “reconhecimento” ou da “identificação”, pois ele é um mergulho na paradoxal vida humana e nos perigos do mundo, pois, assim como assegura a personagem Riobaldo, em *Grande sertão: Veredas*, “viver é muito perigoso” (ROSA, 1972, p. 16).

Como afirma Nietzsche (2012, p. 8), no prefácio de *Além do bem e do mal*, “o mais demorado e perigoso de todos os erros [...] fora um erro dogmático, isto é, a invenção platônica do espírito puro e do bem em si”. Ainda segundo Nietzsche, em *Sämtliche werke*, citado por Oswaldo Giacóia Júnior, no prefácio do livro de Mauro Araujo de Sousa, *Alma em Nietzsche: A concepção do espírito para o filósofo alemão*,

não temos quaisquer categorias que autorizem separar ‘um mundo em si’ de um mundo como aparência. Todas as nossas *categorias da razão* são de proveniência sensualista, decalcadas do mundo empírico: ‘a alma’, o ‘Eu’ – a história deste conceito mostra que também aqui a mais antiga separação (‘respirar’, ‘viver’) (NIETZSCHE *apud* GIACÓIA JÚNIOR, 2013, p. 12-13, grifo do autor).

Sobre o que afirma Nietzsche, Giacóia Júnior (2013, p. 12-13, grifos do autor) aponta que “ao escrutínio genealógico, essa acepção platônica representa apenas *um sentido* da palavra espírito; mas, como todo dogmatismo, orientado pelo absoluto, pretende fazer-se passar pelo *único e verdadeiro sentido*, um ideal, remetendo à objetividade e pureza de um ‘em si’”. O autor ainda discute outra questão sobre esse ponto de vista ligado ao bem e ao mundo como algo belo de Platão:

Nietzsche acompanha em Platão, fio por fio, uma sólida rede de correspondências entre a doutrina das ideias e a teoria do espírito. Com efeito, a suprema perfeição do mundo das ideias é dada precisamente pela ideia do Bem, ideia a que corresponde o ápice da ascese platônica do saber e da dialética. Do mesmo modo como o sol está para o mundo sensível, como a fonte de vida e crescimento, que ilumina as coisas existentes e permite ao olhar humano discerni-las como elas são, assim também está, no mundo inteligível, a ideia do Bem: ela é a fonte do ser e do saber, é ela que torna possível a cognoscibilidade e o conhecimento das ideias. E como o sol é superior à luz que promana e ao olho que ilumina, assim também a ideia do Bem é superior ao ser e ao saber (GIACÓIA JÚNIOR, 2013, p. 12-13).

Logo, por estar-se desgarrado nesta tese da visão platônica de mundo, mas sim atrelado a um olhar nietzschiano da existência humana, foi dito acima que “não são abertas concessões em prol de uma falsa alegoria platônica de mundo embelezado plasticamente”.

Na citada primeira sequência de *Onde os fracos não têm vez*, vê-se a personagem de Anton Chigurh – assassino de aluguel contratado por um poderoso cartel de drogas, isto é, um corpo sem órgãos da máquina despótica em nome do capital – ser presa, junta de seu indefectível cilindro de compressão de ar, por um subdelegado de uma pequena cidade do Texas. No desenrolar da cena de *Onde os fracos não têm vez*, há uma narração pronunciada pelo protagonista da trama, o xerife Ed Tom Bell, relato este no qual os Irmãos Coen misturam vários trechos do livro de Cormac McCarthy que adaptaram:

Fui xerife desse condado quando tinha 25 anos. Difícil de acreditar. Meu avô era um homem da lei. Meu pai também. Éramos xerifes ao mesmo tempo. Ele em Plano e eu aqui. Acho que ele tinha bastante orgulho disso. Eu tinha. Naquele tempo, alguns dos xerifes nem mesmo carregavam uma arma. Muitos não acreditam. Jim Scarborough nunca carregou uma. Gaston Boykins não carregaria uma. E no Condado de Comanche. Nunca perdi uma chance de ouvir uma história dos antigos. Não se pode evitar comparações com as histórias deles. Imagino como eles agiriam nos dias de hoje. Mande um garoto para a cadeira elétrica em Huntsville há um tempo. Eu o prendi e fui testemunha. Ele matou uma garota de quatorze anos. Os jornais disseram que foi passional, mas ele me garantiu que não. Me disse que planejava matar alguém há muito tempo. Disse que iria para o inferno. Estaria lá em quinze minutos. Não sei o que pensar sobre isso. Não sei mesmo. Se o soltasse, faria novamente. Os crimes que vemos hoje são difíceis de compreender. Não é que eu tenha medo disso. Sempre soube que tínhamos que estar dispostos a morrer para trabalhar nesse emprego. Mas eu não estou disposto a me arriscar à toa, sair por aí e encontrar uma coisa que não compreendo. O cara tem que pôr a alma em jogo. Tem que dizer: “Tudo bem. Vou participar desse mundo” (ONDE OS FRACOS NÃO TÊM VEZ, 2007).

Em um primeiro momento, são apresentadas imagens da paisagem árida e montanhosa do Texas, categorizadoras do modo seco de sentir a vida dos habitantes do local e da dureza do mundo, respectivamente. As imagens da geografia texana são signos de uma cartografia que atua diretamente no modo de agir das pessoas viventes do Texas. Deleuze e Guattari (1995, p. 13), na introdução do volume 1 de *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*,

entendem que “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir”. Para a personagem Ed Tom, o narrar é, mesmo que de modo inconsciente, agrimensar, cartografar o que está por vir e aquilo que o assusta. Trata-se da violência, ou de um mundo cada vez mais violento, cuja ação humana do vir a ser converte-se em um horror o qual não se pode impedir. Não se inibe o acontecimento ou a violência que se aproxima. Eles estão em eterno devir. Não existe fundamento: a violência está posta e nada se pode fazer quanto a isso. Isto, aliás, encontra-se posto na tragédia desde tempos remotos, como, por exemplo, na peça *Édipo rei*, escrita por Sófocles por volta de 427 a.C.

No momento em que o xerife, em *Onde os fracos não têm vez*, afirma em sua narração que “os crimes que vemos hoje são difíceis de compreender”, entra em cena Anton. Por mais difícil que seja depreender o devir da violência, ela se desterritorializa e reterritorializa em outras máquinas despóticas. Tal como aponta Nietzsche, não há um fim para o qual se possa correr em direção a uma salvação celestial e um recomeço teleológico dentro de um mundo de paz. Coincidência ou não, Anton é um agenciamento maquínico do abismo humano no qual o ser humano se encontra.

Figura XX:
Imagens da paisagem do Texas na abertura de *Onde os fracos não têm vez* |
Minutagem do início da cena: 0:00:40



Em *Onde os fracos não têm vez*, Anton não representa metafisicamente o mal. Trata-se de um agente de enunciação do paradoxo, do caos, da violência que se desterritorializa de um lado e se reterritorializa de outro, da monstruosidade humana a qual o ideário da representação se recusa a encarar. Essa monstruosidade se assoma tanto nos microfascismos, aos quais todos estão sujeitos, quanto nos fascismos de ordem maior, negadores da vida. Como afirma Nietzsche (2012, p. 90), no aforismo 146 da quarta parte, de *Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro*, “quem luta com monstros deve ter cuidado para não se tornar um monstro. E se olhas demoradamente, o abismo olha para dentro de ti”. Anton

assumiu seu monstro em prol de negar a vida. Como ele, há muitos no mundo. E é isso que assusta Ed Tom, pois, afinal, ver e constatar o lado mais vil da existência humana (por si só já vil), bem como testemunhar a escalada da violência e a precariedade institucional para defrontá-la, é algo assustador, capaz de causar impotência.

Muitas vezes, no senso comum, as pessoas falam, a respeito de homens ou mulheres que cometem atrocidades, que estes não são humanos. As religiões em geral fazem separações entre o bem e o mal em esferas antagônicas, quando de fato essas forças convivem juntas. Inclusive, no campo acadêmico, o vocabulário jurídico, cita, com demasiada frequência, o conceito de “pessoa humana”. Todas essas são visões puristas, idealistas, metafísicas e maniqueístas do humano. É como se o ser humano, sob esse ponto de vista, se constituísse em uma figura tomada pela tríade platônica do verdadeiro, do bem e do belo. Essa leitura platônica desembocou no judaísmo-cristão, uma herança civilizacional ainda presente nos dias de hoje. Sobre o maniqueísmo e a oposição de ordem judaico-cristã criada a partir dos valores do bem e do mal, Nietzsche sintetiza a questão, no capítulo *Contribuição à história dos sentimentos morais*, do livro *Humano, demasiado humano: Um livro para espíritos livres*:

O conceito de bem e mal tem uma dupla pré-história: *primeiro*, na alma das tribos e castas dominantes. Quem tem o poder de retribuir o bem com o bem, o mal com o mal, e realmente o faz, ou seja, quem é grato e vingativo, é chamado de bom; quem não tem poder e não pode retribuir é tido por mau. Sendo bom, o homem pertence aos “bons”, a uma comunidade que tem sentimento comunal, pois os indivíduos se acham entrelaçados mediante o sentido da retribuição. Sendo mau, o homem pertence aos “maus”, a um bando de homens submissos e impotentes que não têm sentimento comunitário. Os bons são uma casta; os maus, uma massa como o pó. Durante algum tempo, bom e mau equivalem a nobre e baixo, senhor e escravo. Mas o inimigo não é considerado mau: ele pode retribuir. Em Homero, tanto os troianos como os gregos são bons. Não aquele que nos causa dano, mas aquele desprezível, é tido por mau. Na comunidade dos bons o bem é herdado: é impossível que um mau cresça em terreno tão bom. Apesar disso, se um dos bons faz algo que seja indigno dos bons, recorre-se a expedientes; por exemplo, atribui-se a culpa a um deus: diz-se que ele golpeou o bom com a cegueira e a loucura. – *Depois*, na alma dos oprimidos, dos impotentes. Qualquer *outro* homem é considerado hostil, inescrupuloso, explorador, cruel, astuto, seja ele nobre ou baixo. “Mau” é a palavra que caracteriza o homem e mesmo todo ser vivo que se suponha existir, um deus, por exemplo; humano, divino significam o mesmo que diabólico, mau. Os signos da bondade, da solicitude, da compaixão são vistos medrosamente como perfídia, prelúdio de um desfecho terrível, entorpecimento e embuste, como maldade refinada, em suma. Com tal mentalidade no indivíduo, dificilmente pode surgir uma comunidade, no máximo a sua forma mais rude: de modo que em toda a parte onde predomina essa concepção de bem e mal o declínio dos indivíduos, de suas tribos e raças está próximo. – Nossa moralidade atual cresceu no solo das tribos e castas *dominantes* (NIETZSCHE, 2005, p. 48-49).

O ser humano, ao contrário, é um paradoxo, é bom e mau ao mesmo tempo. É capaz, quando menos se espera, de ações fascistas, mas também de, antiteticamente, afirmar a vida.

Não se tratam de antagonismos: são forças distintas que atuam juntas. Humano tornou-se sinônimo de bom, isto quando deveria ser sinônimo de todas as contradições inerentes ao ser, dentro de todas as diferenças singulares e multiplicidades que englobam cada um. Enfim, o ser humano é uma integralidade de forças que formam tramas, raízes ou rizomas, conforme conceito trabalhado por Deleuze e Guattari, no volume 1 de *Mil platôs*. A personagem ficcional, então, é um reflexo do ser humano em suas incongruências.

Anton, portanto, escolheu aflorar seu fascismo, que é o seu ganha-pão, como agenciamento da máquina despótica contratada por uma máquina despótica ainda mais forte: o capital. Da mesma forma que ele mata em nome dos cartéis de drogas, poderia matar pago pelos bancos, pelas grandes empresas, pelo Estado etc. Em suma, ele é a face travestida em corpo humano dessas máquinas despóticas controladoras do mundo, apesar da personagem ter regras próprias sobrepujantes ao dinheiro e ao poder. Ele executa a negação da vida por ela mesma, sem fundamentos que o perpassem, assim como os acontecimentos e as forças da natureza. Esses não podem ser impedidos e não possuem causas iniciais ou finais para sua ação, pois esta ação nunca irá ter fim, uma vez que é rizomática. As causas são produzidas nas relações de cortes e fluxos que fazem das singularidades o que elas são no *socius*.

Tais questões repercutidas no parágrafo anterior são ilustradas na segunda cena de *Onde os fracos não têm vez*. Na delegacia, após a prisão de Anton, ele chega sorrateiramente pelas costas do subdelegado e o enforca com as algemas. Sua expressão nesse momento, como demonstra a escrita da câmera dos Coen ao se aproximar aos poucos de seu rosto, é tomada pela frieza e pelo esforço físico de matar seu oponente. Anton não possui mais consciência alguma: ele é uma máquina de matar, um vírus. Utiliza-se para assassinar pessoas, por exemplo, mais à frente, de um cilindro de compressão de ar empregado para matar bois, como se executasse uma tarefa simples, mas também sem demonstrar prazer algum naquilo. Ele é uma força destrutiva que não para, deixando suas ruínas para trás sem que, no entanto, deixe rastros para que se possa encontrá-lo. Quem passa por seu caminho, com raras exceções, morre. A máquina despótica capitalista age dessa maneira: age pela destruição e sempre deixa em sua trilha as destruições de sua passagem.

A vontade de potência da máquina despótica do capital sempre deixa os rastros de sua destruição no planeta, mas Anton, como sumo-sacerdote do capital, mesmo causando devastações por onde passa, quando se aponta que ele não deixa rastros é porque há certas marcas na personagem que tornam quase impossível encontrá-lo. Anton é metódico, usa silenciadores em suas armas, não tem suas impressões digitais registradas, e, por isto, o xerife Ed Tom está sempre um passo atrás. Tanto é assim que, no livro de McCarthy, em parte da

narrativa não transposta para o filme, um homem inocente é condenado no lugar de Anton e, mesmo Ed Tom sabendo disto, ele nada pode fazer, pois o verdadeiro assassino não foi descoberto para se libertar o homem injustamente acusado. Já no filme, tudo isso se mostra principalmente em uma das cenas finais, quando Anton, após matar a esposa de Llewelyn, sofre um acidente de carro, fica com uma fratura exposta e, mesmo assim, consegue fugir sem que a polícia o alcance ou tenha qualquer pista para onde ele possa ter ido.

O que leva essa força destrutiva de Anton a seguir em frente é Llewelyn Moss, caçador de veados que se depara com um cenário de desavença entre bandidos ligados ao tráfico de drogas em pleno deserto do Texas na fronteira com o México. Em meio a vários corpos mortos, Llewelyn encontra uma mala com dois milhões de dólares e resolve ficar com ela, independente do perigo que isto pudesse acarretar. Afinal, o perigo encontra-se no próprio viver e na constante guerra que se trava com os acontecimentos da vida. Como afirma a personagem Riobaldo, em *Grande sertão: Veredas*, “viver é muito perigoso” (ROSA, 1972, p. 16). O ser humano vive em um mundo onde se encontra na “rua da guerra... *O demônio na rua, no meio do redemunho*” (ROSA, 1972, p. 77, grifo do autor). Em busca de Anton e na tentativa de salvar Llewelyn, entra o xerife Ed Tom Bell, que age a partir da experiência própria e da dos seus antecessores, ou, por outra via, da tradição local. Ele enxerga os perigos do viver e tem medo do que está por vir, da violência mundana e dos devires reservados pela vida.

A citada abertura de *Onde os fracos não têm vez* apresenta uma narração reflexiva de Ed Tom sobre como a violência, vinda nos momentos em que menos se espera, tem se tornado cada vez mais uma incógnita. Segundo suas palavras, seu pai e seu avô foram xerifes também, mas em épocas (talvez, infere-se, os anos 1920 e o final do século XIX, respectivamente) em que não era necessário portar armas e em que os crimes se davam por contendas locais e pequenos assaltos, sendo que, exponencial e quantitativamente, o número de crimes era muito menor.

A propósito, o gangsterismo surgiu em meados dos anos 1920 após a instituição da Lei Seca, que proibia o consumo e a comercialização de bebidas alcólicas, e cresceu depois do colapso causado pela crise de 1929. O crime explodiu nas grandes cidades americanas a partir desses dois períodos históricos citados. A narração do xerife – retirada de vários excertos do texto de McCarthy, que aparecem em capítulos de, em média, duas páginas, escritos em itálico e em primeira pessoa pela personagem de Ed Tom, em tom meditabundo e pesaroso –, de certa maneira, corresponde à realidade histórica da constituição civilizatória da América do Norte, entre o final do século XIX e o início do XX.

Obviamente que não se exclui o fato irrevogável da conquista dos vários territórios, que hoje constituem os EUA, ter sido perpetrada – tanto pelas mãos dos colonizadores ingleses quanto pelo espírito imperialista e expansionista dos colonos – em cima do genocídio dos povos indígenas e da escravidão dos africanos, o que gerou, inclusive, inúmeras guerras, entre elas, a Guerra de Secessão ou Guerra Civil.

Inversamente ao que se pensa, a história da violência nos redutos das comunidades norte-americanas, sucedida entre o século XIX e a primeira metade do XX, foi difundida, de modo glamourizado e mitificador⁴⁴, através do boca-a-boca, da música *folk*⁴⁵, da literatura *pulp* e do cinema popular, que contribuíram para a criação de heróis e vilões e para a ascensão do afamado gênero *western*. Essa questão é corroborada por A. C. Gomes de Mattos (2004, p. 15), em *Publique-se a lenda: A história do western* quando ele afirma, no prefácio do livro, que os “heróis do Oeste real foram os humildes fazendeiros e os vaqueiros que conduziam as boiadas e os ‘vilões’ não eram os pistoleiros, mas sim o vento, a chuva, o frio, a solidão, o isolamento”. Ismail Xavier, no artigo *John Ford e os heróis da transição no imaginário do western*, publicado na revista *Novos estudos*, corrobora esses pontos ditos por Mattos:

O *western*, como ficção literária e gênero do cinema, construiu um imaginário que transfigura uma experiência histórica em termos de uma épica que trabalha a conquista territorial como um eixo central da formação dos Estados Unidos, no plano da ordem social e dos valores fundamentais que prepararam a nação no sentido moderno. Essa formação, como foi o caso de outros países emergidos de situações coloniais, envolveu processos migratórios os mais variados e a prolongada guerra de extermínio contra as populações nativas que fez dessa expansão um processo representado, *grosso modo*, do ponto de vista dos vencedores (XAVIER, 2014, p. 171-172, grifo do autor).

Adiante, Mattos cita uma entrevista do roteirista de *westerns*, Borden Chase, à revista *Film comment*, em 1971, na qual ele conta que conversou com alguns habitantes ainda vivos do Oeste americano. Ao perguntar a um idoso ex-delegado se ele alguma vez desafiou qualquer pessoa a sacar sua arma, “o ancião respondeu: ‘Que diabo!, você acha que eu queria ser morto?’” (MATTOS, 2004, p. 17), fala convergente ao que diz Ed Tom em certo momento em *Onde os velhos não têm vez*⁴⁶:

⁴⁴ Ressalta-se que quando se fala da violência “difundida de modo glamourizado e mitificador”, não se faz um julgamento de valor que considere essa mitificação como algo puramente nocivo (uma vez que a história termina por misturar-se ao mito e é sempre contada pelo ponto de vista dos vencedores), pois, como aponta Nietzsche (2013b, p. 224), em *O nascimento da tragédia*, “sem o mito, porém, toda cultura fica desprovida de sua força natural, sadia e criadora; somente um horizonte constelado de mitos outorga a unidade de uma época inteira de cultura”.

⁴⁵ Ou música folclórica (*folk* pode ser traduzido como “povo”).

⁴⁶ Relato transposto em parte para a narração da abertura de *Onde os fracos não têm vez*.

Nunca tive que matar ninguém e fico muito feliz com esse fato. Alguns dos xerifes dos velhos tempos nem chegavam a levar armas de fogo. Um bocado de gente acha difícil acreditar nisso mas é um fato. Jim Scarborough jamais carregou uma arma. O Jim mais novo. Gaston Boykins não levava. Lá no norte em terra comanche (McCARTHY, 2006, p. 56).

Ao se ouvir o que narra Ed Tom, na abertura de *Onde os fracos não têm vez*, assim como outras reflexões desta personagem sobre seus antepassados, expostas no decorrer do filme, é impossível não se pensar na relação estabelecida por Mattos com o testemunho do velho delegado dito a Borden Chase. Por mais que a visão de Ed Tom sobre um passado que não viveu se revele romantizada, de fato, tal olhar tem um substrato historial fundamentado, pois, realmente, “*os caras das antigas*” (McCARTHY, 2006, p. 56), conforme expressão de Ed Tom, não presenciaram a forma de violência dos dias de hoje, que, muitas das vezes, não parece fazer sentido algum, estando sempre à espreita de todos.

Há uma quebra do encanto com esse passado quando se descobre que parentes de Ed Tom sofreram com a violência: seu tio-avô Mac, morto por bandidos em 1879⁴⁷, e seu tio Ellis, que vive entrevado em uma cadeira de rodas após ter ficado paraplégico por uma lesão causada por ferimento a bala. Entretanto, as feridas de ambos vieram de uma violência local, foram tencionadas por vinganças oriundas de contendas ou de caráter histórico⁴⁸, roubo ou qualquer outro motivo que parece não mais estar presente nos princípios ilógicos da violência contemporânea, pelo menos não na visão de Ed Tom.

Não obstante, fala-se em vários momentos, principalmente em uma conversa de Ed Tom com Ellis, em uma bruteza da terra na qual eles vivem, em uma espécie de herança sangrenta – como se a terra fosse vermelha devido ao sangue derramado ali no passado –, pensamento que parte, em essência, do racionalismo terrigenoso e chão de Ed Tom. Essa herança é obtida pelas gerações vindouras como em um processo de eterno retorno da diferença, uma teleologia que se inicia, termina e retorna em travessias de devires da brutalidade, da agressividade, do sangue alastrado e da morte como índice metonímico maior disso tudo. Ao contrário do que acredita Ed Tom, a violência faz parte da condição humana, repetindo-se, diferencial e incessantemente, na história. Aliás, diga-se de passagem, a simbólica fala de Ellis é ilustrada pela câmera escrevente dos Coen ao redor da narrativa de *Onde os fracos não têm vez*, através da montagem, com imagens sintagmáticas de rastros de

⁴⁷ No filme a data é referida como 1909.

⁴⁸ Ellis, por exemplo, menciona a Ed Tom que um dos homens que fazia parte do grupo que assassinou Mac teria dito algo em uma língua indígena, sugerindo que eles poderiam ser povos originários buscando vingança face ao homem branco e ao poder representado pela figura do xerife encarnada por Mac, que parece ter sido, também, um Texas Ranger, milícia criada por Stephen F. Austin, em 1823.

sangue no território, como se as trilhas da violência fossem marcadas de forma imanente para se reterritorializarem simbolicamente nos eternos retornos de novas violências.

Nessa conversa com Ellis, Ed Tom diz, também, que sempre esperou Deus entrar em sua vida, mas Ele nunca apareceu. Essa esperança na insinuação da presença de Deus é como uma forma de crença em dias melhores, sem violência. No entanto, o Deus bíblico como personagem ficcional criado pelo ser humano para confortá-lo nos momentos de dificuldade, apenas versa sobre dias melhores caso se tenha uma vida plena e se se arrependa de seus pecados antes da morte para viver uma nova vida em um imaginário “paraíso”, onde tudo seria entremeado, à maneira da tríade platônica, pelo verdadeiro, o bem e o belo. Isso porque o mundo humano, a partir do momento em que os primeiros viventes, Adão e Eva, no livro do *Gênesis*, na *Bíblia*, teriam experimentado do fruto proibido, isto é, do pecado, e sido expulsos do paraíso, para viverem uma vida mundana abdicando da sua condição imortal e de seres à semelhança de Deus. Esta é apenas uma anedota cristã para transferir para o ser humano a culpa pelas desigualdades e violências geradas pela máquina despótica do capital. Vê-se com isso que a religião em si é também um agenciamento coletivo da máquina despótica que atua junto ao capital. Deus não teria entrado na vida de Ed Tom não porque ele possui tamanha consciência e teria se tornado, assim, um ateu, mas sim porque ele não consegue crer em um mundo melhor pós-morte, sabendo que a violência cada vez mais alarmante é inexplicável para si mesmo. O mais próximo de um paraíso seria o sonho com seu pai. Acordar e ver que foi somente um sonho é o algo similar a um inferno. Deus não teria entrado na vida de Ed Tom porque, talvez, ele prefira crer que um ser divino e dotado de tantos poderes não deixaria a vida ser bruta como ela é.

Os Irmãos Coen, a partir do livro de Cormac McCarthy, criam essas personagens ficcionais e as características que levam o seu espectador a violentar assertivamente seu pensamento no que diz respeito a pensar sobre a própria vida para além de uma mera narrativa fílmica de ação incessante. Ao tratar de uma violência cancerosa, o filme se constitui em uma violência afirmativa. Aqui, quando se fala em “violentar o pensamento”, pensa-se junto a Nietzsche, Deleuze e Guattari. Ou seja, pondera-se sobre outro tipo de violência algures que sujeite o pensamento do ser humano. Os Coen, em *Onde os fracos não têm vez*, produzem signos capazes de violentar o pensamento, considerando que esta violência, conforme Deleuze e Guattari, é aquilo que produz o pensamento e o leva a pensar.

No filme *Onde os fracos não têm vez*, isso se traduz no eterno retorno da violência da máquina despótica Anton que sempre retorna com mais e mais destruição. Mesmo Ed Tom não se conformando com esse agenciamento retornante da violência do mundo com suas

diferenças, ele não pode impedir tal coisa. Por mais que os fascismos das máquinas despóticas tentem impor formas únicas de ser e de estar no mundo, a diferença enquanto tal irá prevalecer como transvaloração.

Portanto, dentro do universo ficcional de *Onde os fracos não têm vez*, não existe uma salvação divina para esse mundo terreno, como pressupõe Ed Tom em um escapismo de esperança cristã. Nem há, consoante, uma purgação dos “pecados” ou dos atos de Anton ou mesmo um inferno onde ele irá após a sua morte. Afinal, não há nem mesmo um após ou um antes: há somente o meio. Se existe um inferno, ele é o próprio viver. Por isso, tem de se afirmar a vida para não se cair nas armadilhas do ressentimento e da busca de fundamentos.

Logo, para Nietzsche, a arte seria capaz de atingir a transvaloração para se suportar o peso da existência e para se refletir sobre ela. Isso é confirmado pelo filósofo (2008, p. 397), no capítulo *A vontade de poder como arte*, do livro *A vontade de poder*: “Nossa religião, moral e filosofia são formas de *décadence* do homem. – O *contramovimento*: a arte. [...] O filósofo-*artista*. Conceito mais elevado da arte. Acaso poderia o homem colocar-se assim tão distante dos outros homens, *para plasmá-los?*”. Posteriormente, Nietzsche afirma:

A arte e nada como a arte! Ela é a grande possibilitadora da vida, a grande sedutora para a vida, o grande estimulante da vida... A arte como única força contrária superior, em oposição a toda vontade de negação da vida; anticristã, antibudista e antiutilista *par excellence*. A arte como a *redenção de quem conhece*, – daquele que vê e quer ver o caráter temível e problemático da existência, do conhecedor [-] trágico. A arte como a *redenção do homem de ação*, – daquele que não apenas vê o caráter terrível e problemático da existência, mas antes o vive e quer vivê-lo, do homem que é guerreiro trágico, do herói. A arte como a *redenção do sofredor*, – como caminho para estados nos quais o sofrer é querido, transfigurado, divinizado; nos quais o sofrer é uma forma do grande arrebatamento (NIETZSCHE, 2008, p. 427).

Através dessa potência criadora da arte como “possibilitadora” e “estimulante” da vida – indo de encontro às palavras de Nietzsche – as personagens conceituais Joel e Ethan Coen, recorrem, em *Onde os fracos não têm vez*, a um *contramovimento* de sua vontade de potência que force a violência do pensamento. Em meio a suas sensações, a seus afectos e perceptos, os Irmãos Coen plasmam em sua escritura personagens ficcionais que levam a interpretações dos agenciamentos coletivos e das multiplicidades da vida humana. Como seres da potência e do “desejo”, eles produzem. Para os Coen, produzir o desejo artístico porque se deseja se opõe “a toda vontade de negação da vida”, segundo as palavras de Nietzsche. Como destacam Deleuze e Guattari (2011, p. 43), esse “desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade”.

O desejo dos Coen em sua arte é, então, indo de encontro a Deleuze e Guattari (2011, p. 43), “esse conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção”. Partindo de um nível molar de organização de ideias (o roteiro, a decupagem), os Coen como personagens conceituais vivenciam um campo artístico molecular (o cinema) para criar sensações via afectos e perceptos. Por mais sistematizado que esse campo possa muitas vezes ser, ele permite a prática molecular no nível de um corpo sem órgãos, de um devir vindo de uma “máquina desejanter” (o homem), que se permite experimentar em seu plano técnico da criação escritural. Esta prática encontra-se nas inúmeras camadas de lacunas deixadas na obra de arte que a tornam aberta, em constante travessia violentadora do pensamento de seu espectador.

Em análise do filme *Onde os fracos não têm vez*, infere-se que Llewelyn, no momento em que desafia a máquina despótica desejanter Anton, atua como uma máquina de guerra esquizofrênica desafiadora do capital, se desterritorializando e traçando uma linha de fuga. Anton é uma singularidade dos agenciamentos coletivos de uma produção do território vinda do processo civilizacional, do capital. Ele se desterritorializa na produção de seu desejo. Quando se diz que Llewelyn o desafia, pensa-se no fato do caçador, em forma de um acontecimento, adentrar o descaminho desterritorializado de Anton, ao fazê-lo ter que tomar rumos não planejados. O caçador se transforma na caça em uma espécie de jogo de gato e rato. Llewelyn também se desterritorializa ao abandonar sua vida comum para responder ao seu desejo de capital e ter de tornar a sua vida uma fuga. Porém, se antes Llewelyn aparentava ser uma máquina de guerra, quando ele insiste em sua ganância, em seu desejo maquinico de dinheiro e em seu desejo de suplantar seu oponente, acaba por se reterritorializar em uma máquina despótica apropriada pelo capital. No capítulo *As máquinas desejanter*, de *O anti-Édipo*, Deleuze e Guattari discutem a violência incutida nas máquinas despóticas no universo do capital:

Quando a *máquina territorial* primitiva deixou de ser suficiente, a *máquina despótica* instaurou uma espécie de sobre-codificação. Mas a *máquina capitalista*, à medida que se estabelece sobre as ruínas mais ou menos longínquas de um Estado despótico, encontra-se numa situação totalmente nova: a descodificação e desterritorialização dos fluxos. Não é de fora que o capitalismo enfrenta essa situação, pois ele vive dela, nela encontra tanto a sua condição como a sua matéria, e a impõe com toda sua violência. É este o preço da sua produção e repressão soberanas. Com efeito, ele nasce do encontro de dois tipos de fluxos: os fluxos descodificados de produção sob a forma do capital-dinheiro e os fluxos descodificados do trabalho sob a forma do “trabalhador livre”. Assim, ao contrário das máquinas sociais precedentes, a máquina capitalista é incapaz de fornecer um código que abranja o conjunto do campo social. No dinheiro, ela substituiu a própria ideia de código por uma axiomática das quantidades abstratas que vai sempre mais longe no movimento da desterritorialização do *socius*. O capitalismo tende a um

limiar de descodificação que desfaz o *socius* em proveito de um corpo sem órgãos e que libera, sobre este corpo, os fluxos do desejo num campo desterritorializado (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 51-52).

O combate entre Anton e Llewelyn passa a ser entre máquinas desejantes de capital e não se configura em polos opostos, e sim em polos que se assomam no mesmo espaço. A disputa deixa de ser pelo dinheiro, passando a centrar-se no poder, na superioridade. Nessa travessia, no meio das duas personagens despóticas, encontra-se o xerife Ed Tom Bell. Ele pode ser visto, em um primeiro momento, como uma máquina de guerra sem forças para lutar contra os ditames do capital e da violência impregnada nisso. Sua impotência – caracterizada por suas reflexões, por seu olhar profundo e por seu andar pesaroso – encontra-se no fato de Ed Tom não poder parar o vir a ser, o devir, a cada vez mais poderosa e esmagadora instância capitalista com suas tentaculares garras fascistas de suas máquinas despóticas. Essa impotência também esbarra na inépcia das instituições para enfrentar a violência. Como esta violência é uma produção do próprio Estado, então uma produção da violência deste, Ed Tom, em um olhar mais aprofundado, não é, rigorosamente, uma máquina de guerra, mas também uma máquina despótica. O estado de estupefação em que se encontra Ed Tom, ao se dar conta da derrocada do processo civilizatório, nos termos antropológicos em que este se propõe, faz com que a personagem se reterritorialize.

Ao redor da narrativa, Ed Tom demonstra perceber que uma visão romântica do passado não é possível, pois o Texas, bem como os EUA, foi construído em cima de tragédias humanas, do sangue alheio, de massacres e genocídios contra os povos originários e contra os escravizados e que, além disso, a camada menos favorecida financeiramente da população sofreu os seus pesares também. O que efetivamente leva Ed Tom ao pessimismo e ao niilismo é observar uma perversão gradual de certos valores morais e éticos, os quais ele acredita, assim como seus pais, seus avós e seus demais antepassados acreditavam. Ele está preso ao passado.

Porém, como afirma Ellis a Ed Tom, no filme – em que os questionamentos são em parte mais diretos e secos, mas não menos profundos em relação ao texto –, “você não pode impedir o que virá. As coisas não são como você quer. É muita presunção”. Ou seja, não há como tolher a manifestação de futuras tragédias, pois a vida é incontável, cheia de contradições, de incertezas e de acasos. Os destinos não podem ser traçados como a cultura judaico-cristã quer fazer acreditar.

Do mesmo modo que é ingênuo crer na ideia de um progresso ou de uma evolução do ser humano, é errôneo enxergar aquilo que está acontecendo ou que virá como um ocaso, uma

eversão ou um declínio, do mesmo jeito que não há picos de aclives e de declives, uma vez que a vida é cíclica, para não se dizer que é um rizoma, e não deve ser resumida a forças maniqueístas, mas sim ser percebida como um paradoxo. Como afirma Nietzsche (2011, p. 14, grifo do autor), no aforismo 4 de *O anticristo*, “ao contrário do que hoje se crê, a humanidade *não* representa uma evolução para algo melhor, de mais forte ou de mais elevado. O ‘progresso’ é simplesmente uma ideia moderna, ou seja, uma ideia falsa”.

O próprio conceito de evolução pelo qual se pressupõe passar eternamente planeta não se liga a uma ideia de progresso ou de esperança na vinda de um mundo melhor. Qualquer estudo histórico aprofundado faz ver que a humanidade sempre foi tomada por opressões, violência sistêmica – o que principalmente desde a primeira Revolução Industrial passou a ser simbolizada no capital – e forças tentaculares e tirânicas das máquinas despóticas. Em *Questões de método*, capítulo do livro *O século*, Badiou descreve o século XX, período de inúmeras guerras, como um período trágico que teve suas reverberações horríficas em um crescente desde o final do século XIX e que ainda ressoa no XXI. Badiou (2007, p. 11) vê o século XX como “o lugar de acontecimentos tão apocalípticos, tão apavorantes, que a única categoria com que seja apropriado pronunciar sua unidade é a de crime”.

Em uma visão judaico-cristã, muitas vezes espera-se a vinda um mundo melhor, sem guerras, epidemias, opressões e violência, porém isto é possível e atingível apenas em uma quimera. O mundo humano, com todos os seus horrores, aproxima-se mais do que afirma o eu lírico do poeta pré-modernista Augusto dos Anjos (2015, p. 85), em *Versos íntimos*: “Vês! Ninguém assistiu ao formidável / Enterro de tua última quimera. / Somente a Ingratidão – esta pantera – / Foi tua companheira inseparável! / Acostuma-te à lama que te espera! / O Homem, que, nesta terra miserável, / Mora, entre feras, sente inevitável / Necessidade de também ser fera”.

Por maior nostalgia ou saudosismo pelo passado que se possa ter, tal como Ed Tom se apresenta, é preciso racionalizar e apreender, desencantada e antirromanticamente, que cada ser humano é um ser humano de seu tempo. Contudo, a personagem, dentro de suas antinomias internas, parece demonstrar esse entendimento ao afirmar, em certa passagem do livro: “*Não sou o homem de antigamente que dizem que eu sou. Gostaria de ser. Sou um homem dos dias de hoje*” (McCARTHY, 2006, p. 228).

Os Coen ilustram isso com a sequência final de *Onde os fracos não têm vez*, embebida em mistério. Anton consegue cumprir seu papel de assassinar Llewelyn e sua esposa, Carla Jean. Ele sai de carro da casa de Carla Jean e sofre um acidente (o acontecimento, o devir), ficando com uma fratura exposta. Ajudado por dois meninos, Anton improvisa uma faixa para

seu braço com a camisa de um deles e foge sem deixar rastros, tal como a força sociocultural, produto de uma sociedade perversa, que ele é. Ed Tom, após uma conversa com seu tio Ellis – que lhe diz: “você não pode impedir o que virá. As coisas não são como você quer. É muita presunção” –, resolve se aposentar e, na cena final, se lembra de um sonho que teria tido com seu pai na noite anterior. A narração sobre o sonho foi transposta, quase palavra por palavra, do livro de McCarthy para o filme como diálogo:

Estava frio e havia neve no chão e ele passou por mim a cavalo e continuou em frente. Não chegou a dizer nada. Apenas seguiu em frente e tinha um cobertor em volta do corpo e sua cabeça estava baixa e quando ele passou por mim eu vi que ele estava levando fogo dentro de um chifre do jeito como as pessoas costumavam fazer e eu podia ver o chifre pela luz de dentro dele. Tinha mais ou menos a cor da lua. E no sonho eu sabia que ele estava indo na frente e que ele ia fazer uma fogueira em algum lugar no meio de toda aquela escuridão e de todo aquele frio e eu sabia que quando chegasse lá ele estaria lá. E então eu acordei (McCARTHY, 2006, p. 252).

No sonho, assim como durante todo o filme, Ed Tom constrói através deste devaneio um passado idealizado e nostálgico que nunca existiu. O passado, como exposto na conversa com seu tio citada antes, era também violento. As máquinas desejanter também desejavam a violência e a punham em prática. Tanto é assim que o pai de Ed Tom leva fogo dentro de um chifre e busca fazer uma fogueira, podendo o elemento do fogo ser visto como o signo da civilização como expressão da barbárie.

Figura XXI:
Imagem final de *Onde os fracos não têm vez* |
“E então eu acordei” |
Minutagem do início da cena: 1:54:01



O fogo muitas vezes remete ao titã Prometeu. Por amor à humanidade, ele roubou o fogo do Monte Olimpo para entregá-lo aos homens e foi condenado por Zeus a viver acorrentado a uma rocha enquanto uma águia comia seu fígado, que, no dia seguinte, crescia novamente. Com isso, Prometeu teria levado a humanidade à barbárie civilizatória, à técnica.

O fato do pai de Ed Tom carregar o fogo consigo no sonho pode ser um signo de um pacto prometeico de um período de entrância em mais barbáries, em uma maior concentração de capital, em mais violências cancerosas do processo dos agenciamentos coletivos da civilização.

O sociólogo português Hermínio Martins (2012, p. 35-36), no capítulo *Tecnologia, modernidade e política*, do livro *Experimentum humanum: Civilização tecnológica e condição humana*, afirma que “a tradição prometeica liga o domínio técnico da natureza a fins humanos e sobretudo ao bem humano, à emancipação da espécie inteira e, em particular, das ‘classes mais numerosas e pobres’”. Na mesma linha de Martins, a antropóloga, ensaísta e pesquisadora argentina Paula Sibilía (2002, p. 13), na introdução *O corpo obsoleto e as tiranias do upgrade*, do livro *O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais*, indica que a tradição prometeica “pensa a tecnologia como a possibilidade de estender e potencializar gradativamente as capacidades do corpo (sem aspirar ao infinito, guardando certo respeito pelo que é humanamente possível e pelo que ainda pertence ao território divino)”. O conceito de Sibilía, aliás, é algo bem próximo da ideia de corpo sem órgãos. O prometeico seria aquele que crê na neutralidade do capital e da técnica e nas capacidades de tanto um quanto outro tornarem o ser humano livre. O prometeico deseja mais capital, pois a técnica tem desejo de técnica como marca da era de capitalismo cada vez mais destrutivo do século XX. Tem-se consciência que o capital se apropriou da técnica, pois esta última, vista sobretudo como exploração desenfreada dos meios naturais, é muito mais antiga do que o sistema capitalista. A técnica nasce com o ser humano. O sistema capitalista tem suas origens no surgimento da burguesia no período da Alta Idade Média (entre os séculos V e XV) e do Mercantilismo dos séculos XVI a XVIII. Tudo isso chegou ao seu auge com as revoluções burguesas – que, com ideais iluministas, pregavam a liberdade e o livre mercado para a derrubada do Absolutismo –, com destaque para as Revoluções Inglesa (1640-1688) e Francesa (1789-1799), que derrubaram as monarquias absolutistas, mas trouxeram para as próximas gerações outro tipo de absolutismo ou tirania autocrática da máquina despótica capitalista com seus agenciamentos coletivos e sua vontade de poder.

Retornando a *Onde os fracos não têm vez*, Llewelyn responde ao seu desejo e à sua vontade de poder. Tal como Prometeu, rouba algo de Anton, um “deus” da violência pestilenta. Todavia, se Llewelyn se converte em uma máquina despótica desejante, há uma máquina despótica ainda mais forte, violenta e explosiva, capaz de, como agenciamento coletivo, destruir tudo o que desvia sua rota em nome do capital e de seu desejo.

O filme se encerra, assim, com a câmera bastante próxima do rosto de Ed Tom, de seu olhar melancólico e profundo ao proferir “E então eu acordei”. Seu olhar, aliás, é, em uma interpretação intermediária, como o que é descrito pelo eu lírico do cantor e compositor Zé Ramalho, na canção *Avôhai*: “Pares de olhos tão profundos / Que amargam as pessoas que fitar” (RAMALHO, 1978). É como se Ed Tom, em um primeiro momento, ainda absorvido e sobrecarregado de metafísica, fundamento e purismo, demonstrasse não haver compreendido o recado do sonho e dissesse ter percebido, ao acordar, que não havia retornado ao passado ou a esse passado ideal. No entanto, ao dizer “eu acordei” com um olhar extremamente desolador, Ed Tom desperta não só de seu sonho de um mundo ideal e utópico, mas também desperta, em uma visão sintagmática, para além da enunciação, do ficcional, direto à realidade da violência do capital. Tanto é assim que seu olhar evoca as bordas da imagem, o próprio olhar do espectador.

O segundo plano da imagem do rosto de Ed Tom é composto por uma luz estourada do sol vinda da janela e uma árvore retorcida na paisagem ao fundo, causando um duplo efeito quando analisada. Em um primeiro momento, trata-se de uma espécie de adequação imagética e lírica ao celestial, etéreo e transcendental sonho da personagem. Todavia, infere-se essa iluminação nas costas de Ed Tom como uma luz lançada na escuridão de seus pensamentos rizomáticos, simbolizados pela árvore da paisagem, que funciona mais como uma alegoria do que meramente como um elemento cenográfico. Os Coen, tal como poetas violentadores do pensamento, encerram dessa forma sua narrativa, isto é, no entremeio de um devaneio de Ed Tom, sem colocar um enganador ponto final autoexplicativo.

A necessidade premente de Ed Tom narrar, textualmente no livro de McCarthy e verbalmente na imagem-tempo dos Coen (ambas as instâncias formas de oralidade), soa como uma espécie de tentativa de cura para a agonia e a angústia, suscitadas rizomaticamente por ter de conviver com seus demônios internos e com suas lembranças, que o atormentam. É como se o procedimento de externar em palavras e fabulações as suas memórias ajudasse em sua diligência de compreender o incompreensível mundo. O narrar da personagem dá-se no devir, no entrechoque com a vida e com suas elucubrações mentais. Sua fala sobre o mundo, ao mesmo tempo proverbial, dura, redundante e verborrágica, alude ao relato quanto à experiência referenciada por Benjamin (2012, p. 123), em *Experiência e pobreza*: “sabia-se também exatamente o que era a experiência: ela sempre fora comunicada pelos mais velhos aos mais jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias”.

O ato de narrar (via reflexões ou diálogos) a sua insipiência concernente aos mistérios da vida e aos caminhos e descaminhos da violência, misturada à revisita de suas memórias, funciona para Ed Tom, também, como um balbucio reminiscente de quem busca passar sua reflexão desalentada para as gerações seguintes, conformando-se com o que virá, como descreve Benjamin, em *O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*:

A memória é a faculdade épica por excelência. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro, com o desaparecimento dessas coisas, com a violência da morte. [...] A *rememoração* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. [...] Como disse Pascal, “ninguém morre tão pobre que não deixe alguma coisa atrás de si”. Em todo o caso, ele deixa recordações, embora nem sempre elas encontrem um herdeiro. O romancista recebe essa herança, e quase sempre com uma profunda melancolia (BENJAMIN, p. 227-229).

Os citados olhos profundos de Ed Tom são como o abismo humano da existência exposto por Nietzsche, em *Assim falava Zaratustra* e em *Além do bem e do mal*, abismo este símbolo dos perigos e incertezas da vida, mas, ao mesmo tempo, metáfora para o lado monstruoso do homem, que tem dificuldade de observar a si mesmo. No capítulo *Da visão e do enigma*, de *Assim falava Zaratustra*, o filósofo (2013a, p. 224-225) alemão afirma que “a coragem mata também a vertigem à beira dos abismos. E haverá lugar, onde o ser humano não está à beira de abismos? Mesmo olhar, não é ver abismos?”. Entrementes, no aforismo 146 da quarta parte de *Além do bem e do mal*, Nietzsche (2012, p. 90) afirma categoricamente que “quem luta com monstros deve ter cuidado para não se tornar um monstro. E se olhas demoradamente, o abismo olha para dentro de ti”. Não obstante, os olhos de Ed Tom são também enraizados, como a multiplicidade e o paradoxo do rizoma de Deleuze e Guattari.

O abismo de Ed Tom consiste nas lembranças da guerra, que o perseguem diariamente como fantasmas. Enquanto no filme tais lembranças ficam subentendidas, pelo fato da personagem ter idade suficiente para ter lutado na Segunda Guerra Mundial, no livro elas são reveladas em sua conversa com Ellis. Ed Tom, durante um ataque dos alemães, ficou escondido junto a seu pelotão ferido e, ao cair de uma noite, fugiu em disparada para poupar sua vida. Ironicamente, ele foi condecorado com uma medalha algum tempo depois. Ed Tom se culpa por seu ato de tentativa de sobrevivência e vê-se como um covarde, quando deveria pensar que, como afirma a personagem do Soldado Zab no filme *Agonia e glória* (1980), de Samuel Fuller, “sobreviver é a única glória na guerra”. Se na imagem-tempo dos Irmãos Coen esse segredo não é revelado, Ed Tom é ilustrado, por consequência, através de uma *mise en scène* que o estampa como um homem covarde e medroso.

Se, por um lado, esse atributo o torna verossímil, uma vez que todo ser humano possui seus medos e não é completamente destemido, por outro prisma se demonstra que, em verdade, Ed Tom procura não se defrontar com o perigo. Ele sempre está à espreita de seu subdelegado quando os dois vão dar batidas em lugares onde o perigoso Anton Chigurh esteve ou coloca sua arma em punho sem muita segurança, com uma expressão facial e uma postura corporal que parecem dizer que, internamente, ele está torcendo para que não se encontre cara a cara com o bandido.

Ed Tom não está preparado para a violência do mundo contemporâneo. E, aliás, quem está disposto a desafiar a morte, a enfrentar a violência de frente, a confrontar os perigos insondáveis da vida? A resposta para essa pergunta seria: apenas as personagens truculentas de filmes de ação inverossímeis ou os super-heróis e as super-heroínas, sempre construídos (as) nas ficções em geral como homens e mulheres com aspectos humanos, mas revestidos (as) de couraças de coragem infinita.

Taciturno, pensativo e melancólico, revelando palavrório apenas no seu narrar meditativo ou dialógico, Ed Tom é um ser remanescente do horror da guerra, à maneira retratada por Benjamin, em *Experiência e pobreza*, a respeito dos combatentes que retornaram da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) no final de 1918, ponderação esta que pode ser levada para se interpretar igualmente os efeitos de outras guerras sobre o ser humano:

Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. Os livros de guerra que inundaram o mercado literário nos dez anos seguintes não continham experiências transmissíveis de boca em boca. Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 2012, p. 124).

Silencioso e sem uma experiência transmissível acerca da violência, uma vez que padeceu o desencanto e foi sobrelevado ao ápice da tragicidade humana, Ed Tom é uma espécie de homem-memento. Ele rememora intentando, sem sucesso, esquecer, recobrar e/ou cicatrizar suas feridas, o que se dá por intermédio do narrar suas elucubrações atarantadas e desarrazoadas. Ele abjura a vinda de um futuro incerto e frustra-se por ter de seguir vivendo em um presente violento, onde a guerra deixou de ser restrita aos campos de batalha e a tragédia campal corporificou-se no dia a dia, tornando-se objeto comum das comunidades humanas como um todo.

Enquanto os sonhos de Ed Tom com seu pai remetem-lhe ao saudosismo por um passado inexistente, irreal e romantizado, a fatalidade de acordar para a realidade diária o leva a encarar, abalroado, as adversidades trágicas da vida. Apesar disso, é preciso, como seu pai no sonho narrado, seguir em frente, movimentar-se junto ao devir e, independente de todos os percalços, “fazer uma fogueira em algum lugar no meio de toda [...] escuridão” (McCARTHY, 2006, p. 252) para se “perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62) abismal da existência humana e os rumos tomados pela sociedade contemporânea, que correspondem à repetição da diferença e à diferença da repetição que Ed Tom tem dificuldades de absorver e suportar.

III.II: OS IRMÃOS COEN, OS DESCONSTRUTORES DOS GÊNEROS CINEMATOGRAFICOS, E COMO ISTO SE DÁ EM *ONDE OS FRACOS NÃO TÊM VEZ* A PARTIR DA ANÁLISE DE ALGUMAS CENAS

A relação tácita e intrínseca entre escrita, imagem-tempo e *mise en scène* é um *leitmotiv* explorado pelos Irmãos Coen desde o início de sua carreira cinematográfica conjunta, principalmente a partir de narradores-personagens (tanto protagonistas quanto coadjuvantes) oniscientes e cômicos, que surgem no início da história ficcional (e depois desaparecem como em um passe de mágica), apresentam-na e introduzem uma reflexão existencial-filosófica sobre o vazio do ser humano. Isso se dá em produções como *Gosto de sangue* (1984), *Arizona nunca mais* (1987), *Na roda da fortuna* (1994), *O grande Lebowski* (1998) e *Bravura indômita* (2010), este último, tal como *Onde os fracos não têm vez*, baseado em um romance, mas escrito por Charles Portis.

Há também o narrador-personagem, cuja identidade pertence ao protagonista, de *O homem que não estava lá* (2001), que permanece durante toda a narrativa fílmica em um procedimento diegético que flerta e tangencia com muitos filmes do segmento *noir* (vindo por sua vez da literatura policial *pulp*⁴⁹), que é homenageado e desconstruído pelos Coen nessa produção.

Em contrapartida a esses estilos de narrador, há a reflexão sobre o processo de criação de histórias e de imagens retratada em *Barton Fink, delírios de Hollywood* (1991), cujo fio narrativo se desenvolve através de um *tour de force* seguido pela personagem principal, um

⁴⁹ *Pulp* (polpa em inglês) se refere ao principal material desses livros: a polpa da celulose, que possuía baixa qualidade de impressão e era financeiramente barata, custando alguns meros centavos.

jovem dramaturgo contratado para trabalhar como roteirista em Hollywood e que se depara com uma crise criativa e existencial.

Por fim, cita-se também as narrativas em moldura, ou *mise en abyme*⁵⁰, inseridas no desenrolar da trama de *Um homem sério* (2009) e as cenas de abertura deste e de *O amor custa caro* (2003), ambas de caráter fabular. Essa fabulação também se encontra presente, mas de modo indireto e lacunar (via reflexões de personagens), nas tramas do próprio *Onde os fracos não têm vez*, além de *Fargo: Uma comédia de erros* (1996), *Queime depois de ler* (2008), *Ave, César!* (2016), *A balada de Buster Scruggs* (2018) e no recente *A tragédia de Macbeth* – filme dirigido somente por Joel Coen e inspirado na peça *Macbeth*, de 1623, escrita por William Shakespeare.

A dita homenagem e desconstrução de gêneros cinematográficos, citada anteriormente ao se falar de *O homem que não estava lá*, localiza-se no cerne da imagem-tempo praticada pelos Coen, passando, entre outros, pelo filme *noir*, o cinema de gângster, o policial, a comédia romântica, o melodrama, o musical, a *screwball comedy* (ou comédia maluca⁵¹) e o *western*, este último subvertido em *Bravura indômita*, *A balada de Buster Scruggs* e *Onde os fracos não têm vez*, objeto desta tese em questão. Aliás, poder-se-ia especular que o filme em análise forma uma espécie de trilogia – cujo tema seria os caminhos e descaminhos da violência e o fim dos valores morais clássicos da América estadunidense – com *Gosto de sangue* e *O grande Lebowski*, ou com *Fargo* substituindo este último. Essa especulação é feita em função do mote e da estrutura narrativa em comum dessas produções.

Além dessas relações intertextuais mais diretas e explícitas, os Coen também possuem um filme em particular, uma comédia livremente inspirada na *Odisseia*, poema épico do século VIII a. C. atribuído ao grego Homero e transposta pelos diretores para o sudeste dos EUA da década de 1930. Trata-se de *E aí, meu irmão, cadê você?* (2000), cujo título é uma referência ao filme *Contrastes humanos* (1941), de Preston Sturges, no qual um cineasta de Hollywood deseja fazer um filme realista sobre a população menos favorecida alcunhando este título para a sua obra (*E aí, meu irmão, cadê você?*) e, para tanto, sai pelas ruas vestido como um morador de rua para experimentar como é ser pobre.

Onde os fracos não têm vez trata-se, portanto, da primeira adaptação direta da literatura para o cinema levada a cabo pelos Coen. Isso caso não se leve em conta a tradução livre realizada no citado *E aí, meu irmão, cadê você?* e a refilmagem empreendida em

⁵⁰ Segundo Moisés (2004, p. 297), no *Dicionário de termos literários*, narrativa com “localização em abismo”.

⁵¹ Vista principalmente nos citados *Arizona nunca mais* e *Na roda da fortuna*, mas também em *Matadores de velhinha* (2004).

Matadores de velhinha a partir do clássico inglês *Quinteto de morte* (1955), de Alexander Mackendrick, o qual o roteiro foi escrito por William Rose.

A desconstrução da qual partem os Coen, em *Onde os fracos não têm vez*, se inicia pelo fato de ele ter em seu âmago uma aura de *western*, o chamado “gênero americano por excelência” por se tratar de um gênero cinematográfico afeito a narrativas com uma estética própria que contam de forma ficcionalizada e mitificada os vários momentos de conquista e assentamento do denominado Velho Oeste norte-americano. Sabe-se que os italianos com o *western spaghetti* – além de outros europeus, do leste e de países como a Espanha, e até mesmo os brasileiros com o *western* feijoada e o *Nordestern* – já cumpriram entre os anos 1960 e 1970 essa tarefa de desconstruir o faroeste estadunidense, inclusive de maneira paródica e sarcástica ao debocharem da cultura dos EUA.

Todavia, os Coen fazem a sua desconstrução desse gênero à sua maneira, com toques de estranhamento e de um humor sutil, como a caracterização da personagem Anton Chigurh com seu cabelo escovado. Por outro lado, recorre-se ao *western* para atualizá-lo e questionar cínico-criticamente a história de formação dos EUA. O principal foco para tanto são os faroestes de uma época de maturidade do cinema hollywoodiano, vinda entre as décadas de 1940 e 1970. Nesse período, com a derrocada do cinema de estúdio, devido à concorrência com a televisão, as grandes produtoras abriram um pouco mais de espaço para filmes que fugiam do convencional, o que levou a uma crise do cinema tido como clássico. Principalmente durante o pós-Segunda Guerra Mundial surge o que o francês Jean-Louis Rieuepeyrou nomeou de “superwestern”, no seu livro *O western ou o cinema americano por excelência*, e Bazin chamou de “metawestern”, no texto *Evolução do western*:

Chamarei por convenção “metawestern” o conjunto de formas adotadas pelo gênero depois da guerra. Mas não procurarei dissimular que a expressão vai encobrir, por necessidade da exposição, fenômenos nem sempre comparáveis. Ela pode, entretanto, justificar-se negativamente, por oposição ao classicismo dos anos 1940 e, sobretudo, à tradição de que é o termo. Digamos que o “metawestern” é um *western* que teria vergonha de ser apenas ele próprio e procuraria justificar sua existência por um interesse suplementar: de ordem estética, sociológica, moral, psicológica, política, erótica..., em suma, por algum valor extrínseco ao gênero e que supostamente o enriqueceria (BAZIN, 2014, p. 249).

Nos idos de 1960 em diante, aparecem produções hoje denominadas de *westerns* revisionistas, ou seja, que buscavam recapitular a história dos EUA trazendo novas visões indagadoras da heroicidade e da mitologia, mostrando de fato o que haveria por trás da lenda. É interessante notar que essa mudança no olhar surge junto de um dos baluartes do gênero *western*, o diretor John Ford, em filmes como *Sangue de heróis* – no qual Henry Fonda, o

intérprete de Tom Joad, em *As vinhas da ira*, dá vida a um autoritário tenente-coronel que parte em um ataque suicida e autocrático contra os indígenas da tribo Apache e, ao final, quando é morto no combate, é, ironicamente, transformado em herói –, *Rastros de ódio*, filme no qual a disputa entre homens brancos e povos originários é vista pelo viés trágico, e, principalmente, *O homem que matou o facínora* (1962), de onde surge a emblemática frase formulada por um jornalista: “Estamos no Oeste. Quando a lenda se torna fato, publica-se a lenda”.

Os Coen seguem uma cartilha semelhante em *Onde os fracos não têm vez* ao reposicionarem o *western* em tempo e espaço deslocando-o do século XIX para os anos 1980 do século XX e do Oeste dos EUA para o sul, mais precisamente o Texas. Os heróis e vilões clássicos dos antigos faroestes são substituídos por personagens humanas multifacetadas. O protagonista não é mais um “mocinho” em busca de vingança ou um homem branco intrépido sobre seu cavalo que corre atrás de bandidos ou de assassinar indígenas. É um homem da lei que já não vê mais sentido na própria lei em si nem na própria existência. Os Estados Unidos de *Onde os fracos não têm vez* é o local das incertezas, do devir. O xerife Ed Tom é uma espécie de herói trágico que carrega um peso nas costas, uma culpa cristã, à maneira do titã Atlas (da mitologia grega), filho do deus-titã Jápeto e da ninfa Clímene e irmão de Prometeu. Atlas foi o responsável por um ataque ao Monte Olimpo junto a outros titãs e foi sentenciado por Zeus a segurar o céu em suas costas por toda a eternidade. Ed Tom segura, figurativamente, o céu em suas costas, com o agravante de não conseguir mais se encaixar no mundo moderno de jovens, como diz a própria personagem em um de seus relatos, “com cabelo verde e ossos no nariz” (McCARTHY, 2006, p. 241), isto é, jovens bastante diferentes dos de sua geração. Como no título original do filme e do livro (*No country for old men* ou *Este país não é para os velhos*, em português), que faz referência a um poema de William Butler Yeats, *Viajando para Bizâncio*, publicado em 1928, o mundo moderno não é uma terra para os velhos presos a um passado inexistente, enxergado pela couraça romântica e nostálgica, o que, efetivamente, é sempre um traço humano, principalmente ligado ao processo de envelhecer, de usar expressões como “na minha época era diferente”.

Ed Tom carrega, assim, culpa por não se considerar um herói de guerra e por não ser, na sua visão, um homem como os “das antigas”. Aliás, cabe sempre perguntar: o que é esse “homem das antigas”? É o homem que resolvia tudo ao seu modo? É um homem forte e destemido? É um homem violento e selvagem? A propósito, ser homem é isso? Não seria esse tipo de homem portador do que se chama hoje de “masculinidade tóxica”, ou seja, um tipo de masculinidade que não suporta a exposição de sentimentos e preza pela abusividade em

relação às mulheres e pela misoginia? Ora, como já discutido aqui, homens truculentos como esses são os dos filmes de ação, que existem apenas no universo ficcional. A própria mitologia do *western* se deu conta de desmontar os seus típicos mitos a partir dos anos 1950 – o que se deu principalmente com o filme *O homem que matou o facínora* –, demonstrando que esse tipo de homem só existe no imaginário popular, que o ser humano, por mais forte que seja, possui suas fraquezas e necessita do medo como estratégia de sobrevivência, pois não é possível ir sempre “de peito aberto” em direção aos perigos insondáveis da vida. Ao contrário do incorreto título em português dado ao filme (*Onde os fracos não têm vez*), os ditos fracos são os que suportam a dureza do existir, pois o fraco nada mais é do que o humano, esse ser contraditório e imperfeito.

Ao não se encaixar no mundo, o velho Ed Tom, desejoso de um retorno a um passado inexistente, apenas em saudosismos, é como o eu lírico do citado poema *Viajando para Bizâncio*, de William Butler Yeats. Apresenta-se abaixo o poema, em tradução de Augusto de Campos:

Aquela não é terra para velhos. Gente / jovem, de braços dados, pássaros nas ramas /
– gerações de mortais – cantando alegremente, / salmão no salto, atum no mar,
brilho de escamas, / peixe, ave ou carne glorificam ao sol quente / tudo o que nasce
e morre, sêmen ou semente. / Ao som da música sensual, o mundo esquece / as
obras do intelecto que nunca envelhece. / Um homem velho é apenas uma ninharia, /
trapos numa bengala à espera do final, / a menos que a alma aplauda, cante e ainda
ria / sobre os farrapos do seu hábito mortal; / nem há escola de canto, ali, que não
estude / monumentos de sua própria magnitude. / Por isso eu vim, vencendo as
ondas e a distância, / em busca da cidade santa de Bizâncio. / Ó sábios, junto a Deus,
sob o fogo sagrado, / como se num mosaico de ouro a resplender, / vinde do fogo
santo, em giro espiralado, / e vos tornai mestres-cantores do meu ser. / Rompei meu
coração, que a febre faz doente / e, acorrentado a um mísero animal morrente, / já
não sabe o que é; arrancai-me da idade / para o lavor sem fim da longa eternidade. /
Livre da natureza não hei de assumir / conformação de coisa alguma natural, / mas a
que o ourives grego soube urdir / de ouro forjado e esmalte de ouro em tramas, /
para acordar do ócio o sono imperial; / ou cantarei aos nobres de Bizâncio e às
damas, / pousado em ramo de ouro, como um pássaro, / o que passou e passará e
sempre passa (YEATS, 1928).

A Bizâncio do título seria a terra fundada na Grécia Antiga em 658 a. C., tendo recebido este nome do rei Bizas ou Bizante, seu fundador. O nome em grego da cidade seria Βυζάντιον e, após a invasão romana, o nome foi latinizado para Byzantium ou Bizâncio, em tradução para o português. Em 196 d. C., a cidade foi destruída, sendo reconstruída em 330 pelo imperador Constantino e renomeada de Nova Roma, se tornando parte do Império Bizantino. Após a morte de Constantino, passou a se chamar Constantinopla, vindo a ser a capital do Império Romano do Oriente. Em 1453, os turcos a tomaram e ela converteu-se na capital do Império Otomano. Seu nome foi modificado para Istambul em 1930 após a

independência do Império Otomano, que houvera se tornado a República da Turquia em 1923. Bizâncio em seus primórdios era considerada na mitologia grega como uma terra de utópica paz. O poema – cuja frase “aquela não é terra para velhos” inspirou o título original do livro e do filme (*No country for old men*, ou *Este país não é para os velhos* em português) – é sobre um velho que, à medida da aproximação de seu fim, se pergunta como seria a vida após a morte. Este tema é muito explorado pelo mundo do exausto Ed Tom, que pondera como será sua vida depois que deixar a “vida” como um homem da lei.

De maneira melancólica, Ed Tom não compreende os rumos da vida humana e da violência cada vez mais injustificada e brutal, se é que algum dia houve justificativa para a violência ou ela foi em algum momento menos cruel. Logo, Ed Tom é, como afirmado antes, uma espécie de herói trágico que se defronta contra o seu destino e o destino do mundo, sempre insatisfeito com os rumos do universo e reflexivo a respeito disso. Flávio R. Kothe, no capítulo *Heróis clássicos*, do livro *O herói*, define a tragédia e o herói trágico a partir de questões que se ligam à moral e à luta contra o destino:

O herói trágico é a dominante do sistema constituído pela tragédia. Ele vai aparecendo como trágico à medida que se desenrola a tragédia que ele mesmo desenvolve com a força do destino. A tragédia (= ode do bode) se origina de uma cerimônia religiosa em que um bode era sacrificado em favor da comunidade, para expiar-lhe as culpas. O herói trágico é, originalmente, um bode expiatório. Diz-se que “bom cabrito não berra”. Mas o herói trágico, pelo contrário, é um bode que berra ao ser sacrificado, expõe publicamente o que lhe acontece, enquanto o destino, com mãos de ferro, pendura-o de cabeça para baixo e se prepara para cortar-lhe o pescoço (KOTHE, 1985, p. 13).

Não obstante, os Coen desconstruem o *western* de outras formas em *Onde os fracos não têm vez*. Este gênero se diferencia dos outros (ação, aventura, comédia, drama, ficção científica, policial, romance, suspense, terror) por, em primeiro lugar, um detalhe ligado à questão histórica, pois um *western* só o é classificado assim porque sua narrativa transcorre em um período específico à história de formação dos EUA, entre o século XIX e as duas primeiras décadas do XX. Em segundo lugar há também algumas marcas estéticas típicas do faroeste, como o fato de desenrolar-se predominantemente em espaços abertos, onde se sobressaem os grandes planos gerais da natureza – que, muitas vezes, colocam a figura humana de forma minúscula em meio à paisagem – e os chamados planos americanos, tipos de enquadramentos criados para as cenas de duelos nos quais se mostra o corpo do ator do joelho para cima. O diretor italiano Sergio Leone, pai do *western spaghetti*, já havia quebrado nos anos 1960 a estética do *western* clássico ao usar enquadramentos muito próximos do rosto

das personagens conhecidos como *extreme close-up* ou primeiríssimo plano, o que fazia com que seus filmes se aproximassem dos corpos humanos e não das paisagens.

Figura XXII:
Exemplo de plano geral |
Filme *Rastros de ódio*, de John Ford



Figura XXIII:
Exemplo de plano americano |
Filme *No tempo das diligências* (1939), de John Ford



Figura XXIV:
Exemplos de primeiríssimo plano |
Filme *Três homens em conflito* (1966), de Sergio Leone



O *western* clássico também é permeado por ação contínua acompanhada de trilha sonora mista de orquestral e baladas *folks*. *Onde os fracos não têm vez* prima pela espera e não pela ação. Há sim cenas de ação com violência, à maneira de um *western*, mas a maior parte do filme é marcada pelo dilatamento do tempo, muitas vezes com um olhar quase frutivo sobre a violência gráfica da estética sanguinolenta. Cita-se sete momentos onde isso se dá: a primeira aparição de Anton Chigurh, depois quando ele ameaça um dono de um comércio de beira de estrada, quando ele assassina alguns homens contratados para irem também ao encalço de Llewelyn Moss, a cena em que Llewelyn aguarda pacientemente Anton em um quarto de hotel para tentar matá-lo, a sequência em que Anton assassina Carson Wells (homem contratado para tentar convencer Llewelyn de desistir do dinheiro), quando Anton mata o chefe do cartel do qual faz parte e, ao final, quando ele mata Carla Jean, esposa de Llewelyn.

A primeira cena citada se dá logo após a narração inicial de Ed Tom. Entremeado por imagens da geografia texana, logo essas imagens se concentram em personagens e mostram Anton sendo preso por um delegado. O homem estranha o cilindro portado por Anton, que na verdade é uma arma de matar gado. Enquanto o delegado conversa com o xerife por telefone, Anton aguarda sentado atrás dele e algemado. Os Coen optam por um enquadramento aberto de frente, onde se vê o delegado em foco e Anton no canto direito um pouco fora de foco e nas sombras, de modo que não é possível ver detalhes de seu rosto. Até então, aliás, sua face não havia sido mostrada de forma próxima e era permeada por sombras, de modo que a personagem não é construída de maneira clássica, isto é, narrando-se de onde ela veio, quem ela é, etc.

Aos poucos a câmera se aproxima do corpo do delegado em um leve e quase imperceptível *travelling*⁵² para a frente. Anton se levanta sem que o delegado perceba e se aproxima dele pelas costas. Quando o delegado desliga o telefone, Anton passa suas mãos algemadas através do pescoço dele e começa a sufocá-lo com o metal das algemas. Anton joga o corpo do delegado no chão enquanto mata-o. O enquadramento passa a ser superior aos corpos de Anton e do delegado no chão, aos poucos se aproximando do rosto monstruoso do assassino para mostrá-lo em detalhes pela primeira vez. Anton é, desse jeito, apresentado. Sua expressão é, ao mesmo tempo, fria e comedida (como se executasse uma tarefa rotineira qualquer) e de grande prazer, como se estivesse atingindo um orgasmo.

⁵² Plano em que a câmera se desloca, horizontal ou verticalmente, aproximando-se, afastando-se ou contornando as personagens ou objetos enquadrados, sendo para isso utilizado algum tipo de veículo (carrinho ou *dolly*), sobre rodas ou sobre trilhos, com a câmera na mão ou ainda com algum tipo de estabilizador.

Figura XXV:
Anton mata de forma fria um delegado em *Onde os fracos não têm vez* |
Minutagem do início da cena: 0:02:45



Posteriormente, logo depois de Llewelyn encontrar a mala de dinheiro, ser perseguido por homens do cartel de drogas e conseguir se safar matando-os, a figura de Anton começa a ter sua personalidade construída. Ele encontra-se em um pequeno comércio de beira de estrada onde abastece seu carro e se alimenta. Anton se aproxima do balcão e coloca uma embalagem vazia de chocolate por cima dele. O pacote, que se encontra amassado, começa a distender, abrindo-se, fazendo um som característico. Os Coen acompanham com sua câmera escrevente esse movimento da embalagem com um poético e contemplativo plano de detalhes que dura vários segundos que parecem infundáveis. Em um primeiro olhar, esse momento admirativo causa estranhamento ao espectador. Quando Anton vai pagar o que deve, o dono do local pergunta a ele se tem chovido muito de onde ele veio, simples questionamento de quem queria apenas começar uma conversa despreocupada e que não soa bem aos ouvidos de Anton. Ele logo ameaça o homem com perguntas sobre como ele teria adquirido seu comércio. Anton, por fim, retira uma moeda do bolso e insiste para que o homem escolha cara ou coroa. Quando o homem hesita e diz que não apostou nada, Anton responde que ele apostou “toda a sua vida, só não sabia disso”, como se no subtexto dissesse que, caso o homem perca no jogo de cara ou coroa, seria morto. Por último, Anton diz que a moeda é do ano de 1958 e viajou 22 anos até estar ali. O homem termina por escolher cara, Anton, que estava com a mão direita sobre a moeda, revela a face desta que estava voltada para cima, mostrando que o homem havia acertado, era mesmo cara, o que poupa a sua vida. Tanto é assim que, em seguida, Anton fala ao homem para ele não guardar a moeda no bolso, pois é sua moeda da sorte e não poderia se misturar com outras moedas.

Após esse momento inquietante, no qual a montagem da cena aumenta a angústia ao retardar o tempo, compreende-se a metáfora com a embalagem de chocolate, que representa esse prolongamento do tempo e a luta do comerciante por sua vida, pois uma simples escolha errada mudaria completamente o seu destino. Esse é o tom adotado durante toda a narrativa de *Onde os fracos não têm vez*: as escolhas e os encontros nos caminhos da vida é que moldam o destino ao lado, principalmente, do acontecimento, cujo controle escapa às mãos humanas.

Figura XXVI:

Anton ameaça matar um dono de comércio de beira de estrada em *Onde os fracos não têm vez* |
Minutagem do início da cena: 0:20:50



Nessa sequência analisada, os Coen optam por alternar planos e contra-planos das duas personagens. Esse artifício de montagem é o mais utilizado em cenas de diálogos, cortando-se do rosto de uma personagem para a outra. No entanto, os diretores acionam alguns detalhes a esse tipo de montagem que conferem um tom ameaçador e claustrofóbico para a cena. Ao enquadrar o comerciante, inicialmente há um *close-up* mais aberto, onde se vê as costas do ameaçador Anton e, ao fundo, alguns objetos de borracha pendurados que pairam sobre a cabeça do dono do estabelecimento e que mais parecem símbolos de um enforcamento, ou seja, da morte iminente. A cada instante que há um corte do rosto de Anton para o rosto do homem, o enquadramento está mais fechado, de modo que o espectador sente a ameaça pela qual passa a personagem pelas mãos de Anton. Além disso, há também um leve *travelling* para frente em direção ao rosto do homem, ampliando ainda mais a sensação de claustrofobia e direcionando o olhar do espectador pelas bordas. A tensão nessa sequência se dá não por uma trilha sonora que cria um clima artificial, mas pela montagem e pelos enquadramentos fechados que dilatam o tempo. Aliás, não há uma trilha sonora nessa cena nem em todo o filme. Este é o único filme dos Coen onde não há uma trilha sonora, nem original, nem com músicas populares. A trilha é criada pelos sons diegéticos, isto é, os efeitos

sonoros das cenas em si, o que confere um caráter mais realista ao filme. No caso específico desta cena, o que se destaca é o citado som do pacote de chocolate se abrindo diante do olhar do espectador. Quando a ameaça passa, o enquadramento retorna ao mesmo do local inicial, ou seja, volta a ser mais aberto. Os Coen usam as bordas da imagem para pedir o fora de campo, jogando com o olhar do público ao transportá-lo para a cena.

A sequência em que Anton mata impiedosamente outros homens contratados pelo mesmo cartel para o qual ele trabalha é marcada pela montagem paralela e por extrema violência gráfica. Anton, que se encontra na posse de um receptor de localização estrategicamente interligado a um localizador velado dentro da mala de dinheiro, consegue encontrar Llewelyn, que está hospedado em um hotel de beira de estrada. O assassino se hospeda em um quarto próximo ao de Llewelyn. Este último havia escondido a mala no duto de ventilação. Ao perceber uma movimentação estranha no hotel e desconfiar que poderia estar sendo perseguido, ele tenta remover a mala do esconderijo. Anton, em seu quarto, retira os sapatos, pega suas duas armas (o cilindro para matar gado e uma enorme escopeta com um igualmente gigante silenciador) e anda pé ante pé pelo corredor, de forma altamente sorrateira, isso enquanto Llewelyn está na sua tarefa de retirar a mala do duto de ventilação. Anton abre a porta do quarto 138 com o cilindro e atira nos três homens que se encontravam ali. Tratavam-se de mexicanos contratados pelo cartel de drogas para localizar mais rapidamente o dinheiro.

Figura XXVII:

Anton mata homens contratados para irem atrás de Llewelyn em *Onde os fracos não têm vez* |
Minutagem do início da cena: 0:48:50



Os Coen não poupam o olhar do espectador da violência: há planos de detalhes nos buracos de tiros nas paredes, sangue voando para todos os lados e cobrindo os corpos. As mortes perpetradas por Anton são sempre instantâneas, apesar de chocantes, tal como se passou a matar o gado após a adoção do cilindro que o bandido usa para assassinar seres humanos. Não há qualquer sentimento ou remorso em Anton. Ele apenas se senta na cama proximalmente a um dos corpos, retira suas meias sujas de sangue e as joga no chão do banheiro, deixando seus rastros para trás.

Algum tempo depois o confronto entre Llewelyn e Anton finalmente ocorre quando o primeiro se hospeda em outro hotel. Durante a noite, enquanto dorme, Llewelyn tem um “*insight*” ao pensar que poderia estar sendo seguido porque há um localizador na maleta de dinheiro. Ele se levanta e procura até encontrar, até perceber que seu perseguidor está chegando próximo de seu quarto, isso devido ao fato da luz do aparelho localizador piscar de forma mais intensa. Llewelyn apaga as luzes de seu quarto, pega uma arma e aguarda. Uma sombra aparece por debaixo da porta, tapando a luz que entrava ali. De repente, a porta é aberta por Anton com o cilindro. Como a sombra, a escuridão e o contraste com a luz dominam a fotografia nesse momento, não é possível ver Anton. Apenas ouve-se o tiro da arma de Llewelyn, que impede a entrada imediata de Anton. Llewelyn dá um jeito de pular a janela e ganhar tempo. Na rua é onde se dá o confronto violento entre os dois.

Nessa cena, os Coen optam por dilatar o tempo, por “cozinhá-lo”, isso antes da ação de cortes rápidos e precisos, à maneira dos *western spaghetti* do já citado Sergio Leone⁵³. Enquanto esse tipo de ação na não-ação causa ansiedade e apreensão no espectador, que fica à espera de algum acontecimento, há, na prática, um efeito realista ao se utilizar tempos mortos. Anton e Llewelyn jogam um tipo de jogo de gato e rato entre polos do mesmo espaço do capital, onde alternam-se máquinas despóticas e máquinas de guerra, mas, em suma, máquinas desejanteres de capital e violência.

⁵³ Leone dirigiu duas trilogias fundamentais da história do cinema moderno. Uma é a chamada trilogia dos dólares, formada por *Por um punhado de dólares* (1964), *Por uns dólares a mais* (1965) e *Três homens em conflito* (1966). Outra é a trilogia do “era uma vez”, sobre períodos de formação da América: *Era uma vez no oeste* (1968), *Quando explode a vingança* (1971) e *Era uma vez na América* (1984), este último um filme de gângsteres.

Figura XXVIII:
Anton e Llewelyn se encontram em outro quarto de hotel em *Onde os fracos não têm vez* |
Minutagem do início da cena: 0:56:35



Figura XXIX:
Cartaz alternativo de *Onde os fracos não têm vez* ilustrando a cena da figura anterior



Em outra cena citada, Anton e um de seus outros antagonistas, Carson Wells, se encontram. Carson fora contratado pelo cartel de drogas para o qual Anton também trabalha para tentar encontrar uma solução “pacífica” ou, no mínimo, menos violenta para o empasse com Llewelyn. Após o confronto violento da sequência discutida nos dois parágrafos anteriores, Anton e Llewelyn saem feridos. O bandido, como um agente do caos, explode um carro em frente a uma farmácia apenas para poder distrair as pessoas e roubar o que necessita para tratar das suas feridas físicas.

Anton, como se vê, tenta não deixar rastros, como se fosse um fantasma, mas, ao mesmo tempo, sua busca por não chamar a atenção para si chama atenção para o pandemônio que ele cria como máquina despótica e desejanste do caos por si mesmo. Anton é o senhor dos paradoxos. Se todo ser humano já o é, devido a suas contradições, Anton é mais do que qualquer outro, pois, como símbolo da máquina despótica do capital, assim como ela, Anton não quer deixar marcas, impressões digitais, algo que o rastreie, porém ele deixa para trás outro tipo de marcas destrutivas presentes no caos perpetrado por ele.

Enquanto isso, Llewelyn atravessa a fronteira dos EUA com o México, adormece na rua e é levado para um hospital por um grupo de cantores nômades. Lá, ele é visitado por Carson, que tenta convencer Llewelyn a entregar a mala de dinheiro, que ele houvera jogado em um matagal próximo da fronteira. Um diálogo interessante sai da conversa dos dois: Llewelyn confunde o sobrenome de Anton, Chigurh, com a palavra “*sugar*” (açúcar em inglês) e Carson diz que Anton não tem nada de doce. Este é o ponto: Anton, como o capital, não é doce nem possui senso de humor. As poucas vezes que se vê seu sorriso em cena transparece para o espectador um riso forçado, de quem nunca está satisfeito com o que possui e deseja sempre mais e mais capital. Em suma, Anton é, ao contrário, amargo como o fel. Carson afirma para Llewelyn que se ele devolver o dinheiro, poderia até deixar ele ficar com uma pequena parte, entretanto Anton não faria o mesmo, pois Anton estaria atrás de Llewelyn não pelo dinheiro em si, mas porque Llewelyn entrou no seu caminho. Anton é, como afirma Carson para Llewelyn, um bandido que, estranhamente, tem princípios, regras: ele mata apenas porque as pessoas atrapalharam o curso de seu caminho e interferiram no seu *status quo*, não poupa nada nem a ninguém e quando demonstra algum tipo de misericórdia, ele apenas joga sua moeda para jogar com a vida das pessoas como se a vida delas nada valesse.

Carson localiza pouco depois a mala de dinheiro, mas não a pega, pois prefere pensar em outra maneira de tomá-la de Llewelyn. Carson não é um homem da violência, ele é um homem da razão, da lógica, o que já era perceptível na primeira cena em que ele aparece no filme, quando é contratado pelo chefe do cartel. Carson questiona ao chefe dizendo ter contado os andares do prédio onde se encontram e que estaria faltando um andar. Parece uma piada, mas trata-se da lógica racional, matemática e metódica de procurar peças faltantes nos lugares, como em um jogo de quebra-cabeça. Afinal, a vida é um eterno jogo de quebra-cabeça no qual está-se sempre buscando peças para completá-lo.

Quando Carson volta para o seu hotel, Anton surge misteriosamente como uma assombração, armado com sua escopeta com silenciador. O bandido leva Carson para o quarto. Carson afirma que sabe onde o dinheiro está, mas Anton retruca que sabe onde ele estará em breve, ou seja, que será entregue por Llewelyn. O telefone toca. Anton atira e mata Carson. Ele atende o telefone. É Llewelyn do outro lado da linha. Anton diz que irá ao enalço da esposa de Llewelyn, Carla Jean. Ela encontra-se em Odessa, vivendo com a mãe adoentada. Anton faz uma oferta a Llewelyn, dizendo que se ele entregar o dinheiro poupará a vida de Carla Jean, mas Llewelyn se recusa. Durante a conversa ao telefone, o sangue de Carson começa a escorrer pelo chão e Anton suspende seus pés em cima da cama. Não é a

primeira vez que ele demonstra ter certa repulsa de sangue. É uma excentricidade da *persona* de Anton que, novamente, reforça suas características simbólicas ligadas ao capital, afinal este último destrói tudo, mas não quer ser associado ao sangue humano derramado pelas atitudes aniquiladoras de sua máquina despótica.

É interessante notar que, bem como em outras cenas de violência ao redor do filme, os Coen optam por enquadrar o sangue escorrendo no chão com um enquadramento que coloca o ângulo da câmera de cima para baixo, neste caso assumindo o ponto de vista de Anton. No entanto, o sangue flui, enquanto cresce em volume, em direção às bordas da imagem. A violência dirige-se ao espectador, não poupa seu olhar. O espectador moderno, muitas vezes colocado frente a imagens violentas dos noticiários sensacionalistas, sempre se sente incomodado com a violência posta na arte, mesmo quando se pensa que imagens violentas se associam à arte desde seus primórdios (no teatro, na literatura, na música etc.) como representação da violência do mundo humano, mas isso incomoda porque o olhar do ser humano moderno está tão anestesiado em sua inércia para a violência “real” que ver isso na ficção, cujo papel para muitas pessoas seria o de mera alienação, inquieta. Não que toda arte deva ter violência gráfica, mas que pelo menos violento o pensamento do seu espectador, fazendo-o sair da posição de mero espectador dos problemas de seu mundo que precisam ser refletidos para se tomar posições quanto a eles. O público tem como opção ver o sangue escorrendo de dentro para fora da tela, vertendo a seus pés, e fazer como Anton, ou seja, apenas levantar seus pés afastando-se com nojo e ojeriza, ou buscar compreender e questionar os porquês de tanto sangue derramado pelas máquinas despóticas.

Figura XXX:
Anton mata Carson Wells em *Onde os fracos não têm vez* |
Minutagem do início da cena: 1:21:01



Pouco depois, Anton adentra o escritório do chefe do cartel usando o seu mesmo *modus operandi*: ele estoura o trinco da porta com sua arma cilíndrica e, arditosamente, entra, atira no chefe do cartel sem nem pensar duas vezes e observa impassível o homem se

debatendo e sangrando enquanto morre. Anton toma tal atitude porque se irrita com o fato de outras pessoas terem sido contratadas para irem ao encalço de Llewelyn. Isso se deu pelo motivo do chefe, como sumo representante da máquina despótica do capital, agir sempre pelas costas dos seus lacaios ou de quem considera como seus lacaios. Em sua visão, o capital sempre quer reaver o que é dele o mais rápido e eficientemente possível. Essa questão fica bem clara ao Anton estabelecer um diálogo com outro homem que estava no exato momento se reunindo com o chefe. Anton pergunta quem ele é. Ele, tremendo de medo do bandido, responde primeiro: “Ninguém”. Em seguida se corrige dizendo: “Um contador”. Anton afirma que o chefe houvera dado um localizador da maleta de dinheiro para os mexicanos que ele matou. O contador diz que o chefe pensava que quanto mais pessoas procurando, melhor seria. Então, Anton responde: “Que idiotice! Ele escolheu a ferramenta certa”.

Ao usar a expressão “ferramenta certa”, Anton estaria se referindo a si mesmo. Ele se vê como uma ferramenta do capital. Todavia, sua crueldade e seu rigor metódico estão tão acima de qualquer outro valor que Anton passa até mesmo por cima da hierarquia, mata quem o contratou para recuperar a valise de dinheiro e continua, sem embargo, na caça a Llewelyn. Anton demonstra com isso ser mais do que uma ferramenta da máquina despótica que executa ordens, pois ele segue apenas a sua própria consciência e suas regras. Como indicado antes, ele é uma máquina desejanse que deseja somente a destruição e o caos. Em seguida, o contador pergunta a Anton se ele seria morto. O bandido afirma: “Depende. Você vai me identificar?”. Há um corte para a cena seguinte sem que se saiba o destino do contador. A aura misteriosa, espartana e sistematicamente cheia de regras de Anton não permite vislumbrar algo a se inferir. Sabe-se que ele demonstra ao redor da narrativa jogar com a vida das pessoas, tal como faz com suas moedas no jogo de cara ou coroa. Ao mesmo tempo, Anton geralmente não poupa a vida de ninguém e sempre busca apagar rastros que levem a polícia a ele, mesmo se sabendo que os estragos consumados pela máquina despótica sempre são visíveis.

Figura XXXI:

Anton mata o chefe do cartel de drogas em *Onde os fracos não têm vez* |
Minutagem do início da cena: 1:30:11



A antepenúltima cena de *Onde os fracos não têm vez* reserva muita tensão ao espectador. Após Anton conseguir matar Llewelyn, a mãe de Carla Jean falece de câncer. Ao retornar para casa vindo do cemitério, ela observa que há um carro estacionado no seu quintal. Ao entrar no quarto, Anton está sentado em uma cadeira a aguardando. Carla Jean diz não estar com o dinheiro e que está cheia de dívidas, inclusive do enterro da mãe, que não pudera pagar. Anton afirma ter feito uma promessa a Llewelyn de que mataria a esposa. Carla Jean responde o óbvio: “Isso não faz sentido.”. Para Anton, a lógica do mundo, o notório, não faz sentido em seu mundo. Suas regras metódicas que o levam sempre a traçar caminhos violentos é que valem. Como o capital, Anton não hesita em nenhum momento em abrir mão daquilo que acredita ou de abdicar do que se propôs a fazer. Sua “missão” de matar quem se interpôs em seu caminho e de fazer aquilo que prometeu fazer deve ser levada até o fim, independente das consequências e dos rastros de violência e caos que deixar para trás. Anton, demonstrando algo como uma pseudo-piedade por Carla Jean, joga sua moeda e diz que isso é o melhor que pode fazer por ela. Anton pede para Carla Jean escolher cara ou coroa, repetindo isso de forma impassível várias vezes. Ela se recusa. Alega ser Anton quem escolhe e não a moeda. Anton refuta a fala de Carla Jean dizendo ter ele chegado ali do mesmo que a moeda.

O subtexto deixado nas entrelinhas por essa fala de Carla Jean diz muito da personalidade de Anton. Ele é como a moeda. Ambos são símbolos representativos do capital. É axiomático o fato de ser Anton quem escolhe e não a moeda, afinal ele é um ser humano dotado de consciência e de vontade de poder. A moeda é apenas um instrumento usado por Anton, mas ele escolhe seguir o indicado pela moeda no jogo. A moeda é o caminho do capital e faz bastante sentido pensar nela sendo utilizada para um jogo, pois o capital joga com as vidas humanas. Estas não fazem a menor diferença para o capital. Moedas e dinheiro são invenções do mundo capitalista como ferramentas de troca por serviços, negociações e compras. O dinheiro já foi aplicado em tempos não tão remotos para se escravizar pessoas. Hoje ele é empregado para novas formas de escravização pelos poderosos donos do poder, em suma, pelas máquinas despóticas desejantes de mais e mais poder, de mais e mais capital. Se Anton e a moeda chegaram ali na casa de Carla Jean do mesmo jeito é porque ambos são baluartes do capital, são seus sumos representantes, são ferramentas de um mesmo jogo, pois o próprio Anton se enxerga como no mesmo prisma da moeda. Ele mesmo alegara antes ser uma “ferramenta”. Os seres humanos desejantes de poder e capital são exatamente ferramentas da máquina despótica.

Figura XXXII:
Anton mata Carla Jean em *Onde os fracos não têm vez* |
Minutagem do início da cena: 1:47:23



É curioso notar que, ao contrário de outras cenas de *Onde os fracos não têm vez*, não é mostrado ao espectador se Anton assassinou ou não Carla Jean. Há um corte para a parte externa da casa, onde se vê Anton saindo e limpando seus sapatos. Associa-se esse ato “higiênico” à cena na qual ele matou Carson Wells e levantou seus pés quando viu o sangue escorrer pelo chão. Anton gosta de matar e mata como se executasse uma simples tarefa rotineira, mas não gosta do contato com o sangue. Depreende-se que Anton teria, assim, matado Carla Jean. No entanto, o espectador é indiretamente poupado nesse momento da violência ao se abrir espaço para a lacuna, para a elipse.

Não é por acaso que a história de *Onde os fracos não têm vez* se inicia numa planície isolada em meio à imensidão de uma natureza rarefeita e depois se desenrola quase toda em pequenos quartos de hotéis ou outros locais fechados (salas de escritório, trailers etc.), estes não-lugares em que tempo/espaço são tão efêmeros. Como anteriormente afirmado, as narrativas dos *westerns* clássicos geralmente se passam em lugares abertos, com ação ininterrupta, sem ou com pouco espaço para tempos mortos, reflexões e quaisquer outras questões de fora de seu universo. Tudo começou a mudar com os *metawesterns*, definidos por Bazin algumas páginas atrás, onde a ação transcorre quase que inteiramente em ambientes fechados, como, por exemplo, *O proscrito* (1943), de Howard Hughes (marcado por cenas de erotismo que escandalizaram o público, a crítica e a censura da época), *Matar ou morrer* (1952), de Fred Zinnemann – filme cujo subtexto alegórico é a perseguição aos comunistas na Hollywood daquela época –, e *Onde começa o inferno* (1959), de Howard Hawks, espécie de resposta, em formato clássico e conservador, ao filme de Zinnemann.

Os Coen seguem nessa linha desconstrutiva, mas com o adendo de se valerem das cenas internas como, para além da claustrofobia criada, adentrarem os “demônios” internos das personagens ali retratadas, personagens essas ilustrativas da ganância, das dúvidas quanto

à existência e ao destino, do cometer atos de violência apenas por cometer, etc., traços típicos do humano, demasiado humano, e de suas idiossincrasias contraditórias e, muitas vezes, perturbadoras que o tornam também ora uma máquina despótica ora uma máquina de guerra. Os dois diretores criam, desse modo, uma espécie de *neo western* ou *western new wave*.

Inferno rodado em cores pardas e expressionistas, alternando cenas ao dia claras à luz do sol e cenas noturnas marcadas pela oposição de sombras e luzes, que demarcam a multidimensionalidade humana, *Onde os fracos não têm vez* é o rompimento do rompimento com a tradição do *western* clássico, sempre filmado ou em preto-e-branco ou em cores vivas do *technicolor*, utilizado pelos estúdios de Hollywood até o início da década de 1950. Tudo em *Onde os fracos não têm vez* soa estranho para os olhos acostumados ao clássico: as cores que remetem à natureza humana, o corte de cabelo de Anton (causador de um efeito de humor), o xerife temeroso e questionador, etc. O estranho é conjuntamente identificável, pois o subtexto de *Onde os fracos não têm vez* trata das guerras internas renhidas e sanguinolentas que a sociedade movimenta contra ela mesma. Esse estranhamento é um paradoxo tal como o é o ser humano. Talvez por isso os espaços fechados que se sobrepõem aos abertos, visto que a sociedade moderna tem cada vez mais se voltado para dentro de si com a violência urbana crescente. Aqueles que também não se encaixam na sociedade moderna, como a personagem do xerife Ed Tom, se viram para si próprios e terminam por adentrar-se no seu próprio mundo como ponto de fuga da violência inexplicável do mundo humano.

Ao fim e ao cabo, o que conclui *Onde os fracos não têm vez* é que, se cada escolha molda o futuro das pessoas, incongruentemente não se pode esculpir o destino ou o tempo ao seu bel-prazer. Não há como se controlar o que poderá vir ou não vir. Existe apenas o vir a ser, o devir. Os acontecimentos, o acaso por assim se dizer, não são plasmáveis. Eles apenas são. Independentemente de ser bom ou ruim, a vida se renova e as coisas novas tomam a frente em um indo e vindo de um *looping* eterno de travessias. Aliás, estes contrastes (bom ou ruim) são relativos e sempre são passíveis de interpretações. De fato, as renovações são, como a vida, e como o ser humano, boas e más simultaneamente. Dentro de uma visão intermediática, como afirma o eu lírico do cantor e compositor Belchior na música *Como nossos pais*, “é você que ama o passado e que não vê / Que o novo, o novo sempre vem” (BELCHIOR, 1976). Ou então é, mais especificamente, o que declarou o eu poético do cantor e compositor Lulu Santos na canção *Como uma onda (Zen-surfismo)*, escrita em parceria com Nelson Motta: “Tudo o que se vê não é / Igual ao que a gente viu há um segundo / Tudo muda o tempo todo no mundo” (SANTOS; MOTTA, 1983). É o que ratifica a personagem Riobaldo, em *Grande sertão: Veredas*: “No real da vida, as coisas acabam com menos

formato, nem acabam. Melhor assim” (ROSA, 1972, p. 67). Reitera-se, enfim, o que a personagem Ellis, de *Onde os fracos não têm vez*, diz ao seu sobrinho Ed Tom: “você não pode impedir o que virá. As coisas não são como você quer. É muita presunção”. A vida não começa nem termina, ela é um vendaval rizomático constante de acontecimentos incontroláveis.

III.III: OS CORPOS, AS INTERPRETAÇÕES, AS CONSTRUÇÕES DE PERSONAGENS E A MONSTRUOSIDADE HUMANA, DEMASIADO HUMANA, DE ANTON CHIGURH EM *ONDE OS FRACOS NÃO TÊM VEZ*

É interessante notar que há outros pontos da criação de *Onde os fracos não têm vez* que interferem bastante na interpretação do espectador. No cinema, convencionou-se a, quase sempre, a atribuir tudo o que é visto na tela a tomadas de decisão da direção. A isso, os franceses da revista *Cahiers du Cinéma* nos anos 1950 – essencialmente, François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Éric Rohmer e Jacques Rivette, apadrinhados por André Bazin – vieram a chamar como “*politique des auteurs*” ou “política dos autores”. Ou seja, eles viam a pessoa por trás da direção de um filme como um artista responsável por controlar todos os aspectos criativos de um filme e por tomar todas as decisões a respeito de não só sua função, mas também do roteiro, da fotografia, da direção de arte, da montagem, das atuações e construções de personagens por parte dos intérpretes, etc. O diretor ou diretora seria uma espécie de gênio criativo. Quando se chama o diretor de autor ou a diretora de autora, eles são igualados aos escritores de romances. A política dos autores claramente tinha sua inspiração maior na teoria do “escrever com a câmera” propagada por Alexandre Astruc e discutida no início do primeiro capítulo desta tese.

Muitos críticos, teóricos e pesquisadores de cinema ainda acreditam nesta teoria da política dos autores e escrevem artigos, ensaios e livros colocando o diretor de cinema como um autor ou a diretora de cinema como uma autora encarregados de decidirem tudo a respeito de seu filme. A despeito disto, esta mesma teoria vem sendo questionada, pois o cinema, ao contrário da literatura, é uma arte de conjunto. Qualquer pessoa que esteve em um *set* de filmagens – e Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer e Rivette, enquanto formulavam sua ideia da política dos autores, foram os artífices do movimento da *Nouvelle Vague* – sabe que há diretores e diretoras controladores e outros que deixam sua equipe criar apenas para dar a sua palavra final concordando ou não com essa e aquela decisões criativas. A maioria dos grandes diretores da era clássica de Hollywood se viam como meros operários contratados pelos

estúdios para executarem a tarefa de dirigirem um filme. Outros, como John Ford, se viam como artesãos ou arquitetos esculpindo/esboçando um filme. Pelo menos uma coisa é fato: praticamente todos os cineastas da chamada Era de Ouro de Hollywood (entre as décadas de 1930 e 1940) não escreviam roteiros. Podiam até dar palpites na escrita dos roteiristas, mas não eram afeitos a escrever. Com efeito, esses diretores escreviam com as suas câmeras, isto é, não escreviam roteiros, mas escreviam no *set* de filmagem.

Enfim, de qualquer forma, uma característica atribuída pela política dos autores que é acertada trata-se de observar marcas de cada diretor ou diretora em suas obras abertas que as tornariam identificáveis como sendo dirigidas somente por eles e não por outros artistas. Evidentemente que isso é um tipo de coisa reparado apenas por cinéfilos, estudantes, críticos, teóricos e pesquisadores de cinema. Com isso, distingue-se por características próprias um filme de John Ford de outro de Alfred Hitchcock, por exemplo. Os Coen, ao contrário da maioria dos diretores, dominam de forma direta vários dos aspectos da criação de suas escrituras fílmicas. Desde o seu primeiro filme, *Gosto de sangue*, eles produzem, roteirizam e dirigem a maioria dos seus filmes. E, como se não bastasse, os Coen montaram a maioria deles sob o pseudônimo de Roderick Jaynes. Aliás, este pseudônimo se tornou uma personagem conceitual, quase um heterônimo, pois Roderick Jaynes é inscrito como montador na *Motion Picture Editors Guild* (a associação dos editores dos EUA) e já concorreu a alguns prêmios do Oscar, distribuídos pela *Associação de Artes e Ciências Cinematográficas de Hollywood*, causando, inclusive, piadas internas.

Todavia, não quer dizer que, porque os Coen se encaixam na definição de autores, incluindo as marcas que diferenciam o cinema feito por eles de outras obras, que não é aberto espaço para a criação por parte de outros membros da equipe de seus filmes. Afirma-se isso para se chegar a um ponto chave da análise fílmica de *Onde os fracos não têm vez* empreendida até aqui: há uma liberdade criativa conferida pelos Coen para que seus atores construam suas personagens. Isso torna estes atores coautores do filme. Além disso, há outros pontos inseridos em demais elementos cinematográficos do filme que contribuem para a criação, como por exemplo a narrativa engendrada pelo roteiro (neste ponto escrito pelos próprios Irmãos Coen) e a fotografia, assinada pelo experiente profissional inglês Roger Deakins, parceiro de longa data dos dois diretores.

No que diz respeito às atuações, um ponto a se notar é que quase todos os atores contemporâneos ou que iniciaram suas carreiras a partir do final dos anos 1940, foram formados em escolas de orientação vinda do sistema de atuação do russo Constantin Stanislavski, ator, diretor e teórico de teatro. Este sistema, criado no início do século XX,

propunha vários métodos e caminhos para preparação do ator para dar vida à sua personagem. Isso se dá, primeiro, pela preparação com o chamado “laboratório”, no qual o ator recorre à pesquisa para construir seu papel. Depois, há a busca de emoções vindas das experiências pessoais do ator. Por último, há a criação da personagem, isso a partir da concepção psicológica e física de características próprias desta que fazem o ator não encenar, mas viver seu papel, abolindo-se, com isso, a hierarquia de personagens umas sobre as outras, tendo todas a mesma importância dentro da história. A difusão do sistema Stanislavski se espalhou pela Europa e pelos EUA tanto com a publicação de livros que continham suas teorias – *A preparação do ator*, de 1936, *A construção da personagem*, de 1938, e *A criação de um papel*, publicado postumamente em 1961 – quanto pelas excursões do *Teatro de Arte de Moscou* (TAM), fundado em 1897 por Stanislavski e pelo diretor e dramaturgo georgiano Vladímir Ivânovitch Niemiróvitch-Dântchenco. O TAM se apresentou nos EUA em janeiro de 1923 e causou um verdadeiro furor. A respeito disto, Iná Camargo Costa, no artigo *Stanislavski na cena americana*, publicado na revista *Estudos avançados*, em 2002, afirma:

A imprensa deu conta de registrar as mais importantes unanimidades americanas a respeito dos espetáculos do TAM: a barreira lingüística não prejudicou a fruição dos espetáculos porque se tratava de *entender e sentir* o que acontecia em cena; no palco assistia-se a uma *fatia de vida* e não a *uma peça de teatro*; os atores *vivem* seus papéis, não os *interpretam*; e, independentemente de haver hierarquização dos personagens, todos os atores têm igual importância na realização do espetáculo, o que resulta do trabalho conjunto (*ensemble*), coisa jamais vista nos Estados Unidos. [...] Uma das atrizes do elenco, Maria Uspenskaia, resolveu permanecer nos Estados Unidos e, junto com Richard Boleslavski, veterano do TAM que se encontrava no país, acabaram sendo contratados para dar aulas de interpretação num empreendimento [...] que se chamou “American Laboratory Theatre” iniciado já no ano de 1924. Na verdade, Boleslavski cuidava da teoria que expunha em palestras e Uspenskaia cuidava da prática em suas aulas. Assim como esses dois, alguns outros veteranos do TAM vieram para os Estados Unidos ao longo dos anos de 1920 e início dos anos de 1930, onde se estabeleceram e assumiram a missão de transmitir o legado de Stanislavski, dos quais vale mencionar Maria e Ivan Lazarev, Leo e Barbara Bulgakov e, finalmente, Mikhail Tchékhev, sobrinho do dramaturgo, que passou primeiro pela Inglaterra, onde fundou um estúdio, e só chegou em Nova York no final dos anos de 1930 (COSTA, I. C., 2002, p. 107-108, grifos da autora).

Com os ensinamentos dos atores, diretores e professores Maria Uspenskaia (ou Ouspenskaya), Richard Boleslavski e outros citados, aconteceram conflitos de compreensão do sistema Stanislavski por parte de estudantes de teatro à época da excursão do TAM pelos EUA. Essas divergências levaram mais tarde à criação de escolas teatrais dissidentes, como foram o *Actors Studio* – fundado em 1947, pelo diretor de cinema e teatro turco Elia Kazan e pela diretora de teatro Cheryl Crawford e pelo ator e dramaturgo Robert Lewis, ambos norte-

americanos, escola cuja direção artística ficou a cargo do ucraniano Lee Strasberg – e o *Stella Adler Studio of Acting*, formado em 1949 pela atriz e professora de teatro Stella Adler.

Não se entrará aqui em pormenores sobre os principais embates entre os dois métodos discrepantes desenvolvidos nestas escolas de teatro nem em questões sobre o desenvolvimento do sistema Stanislavski nos EUA. Este não é o ponto principal desta tese. Citou-se a descoberta das teorias de Stanislavski pelos norte-americanos apenas para se chegar aos três protagonistas de *Onde os fracos não têm vez*, que tem algum tipo de formação stanislavskiana. Tommy Lee Jones e Josh Brolin, intérpretes das personagens Ed Tom Bell e Llewelyn Moss, respectivamente, já afirmaram em entrevistas terem lido as obras de Stanislavski e procurarem aplicar suas ideias em seus trabalhos. Enquanto isso, Javier Bardem, ator espanhol que deu vida a Anton Chigurh, estudou no *Estudio Corazza para la Actuación*, criado pelo diretor e professor de teatro argentino Juan Carlos Corazza, que possui influência de Stanislavski.

A escalação de Tommy Lee Jones para o papel de Ed Tom talvez seja a mais acertada. O ator chegou, em *Onde os fracos não têm vez*, a um momento mais maduro de sua vida no qual o seu próprio corpo tornou-se veículo de sua interpretação. Não que isto não ocorresse em etapas anteriores de sua longa carreira. Porém, do início dos anos 2000 para cá, após passar dos 50 anos, as ofertas de papéis para Jones são, em sua maioria, de personagens como Ed Tom, isto é, homens melancólicos, contidos e taciturnos que viram muitas coisas em suas trajetórias de vida e que carregam todos os seus fantasmas e trevas no olhar profundo de assombro e impotência diante dos rumos do mundo. Atuações mais histriônicas como as dos filmes *JFK: A pergunta que não quer calar* (1991), de Oliver Stone, *A força em alerta* (1992), *O fugitivo* (1993), os dois de Andrew Davis, *Assassinos por natureza* (1994), de Oliver Stone, *Batman eternamente* (1995), de Joel Schumacher, entre outros, deram lugar às atuações mais comedidas de *Regras do jogo* (2000), de William Friedkin, *Cowboys do espaço* (2000), de Clint Eastwood, *No vale das sombras* (2007), de Paul Haggis, *Lincoln* (2012), de Steven Spielberg, além dos filmes que Jones dirigiu a si mesmo, como o *neo-western Três enterros* (2005), *The Sunset Limited* (2011) – filme para a TV baseado, diga-se de passagem, em uma peça do autor de *Onde os velhos não têm vez*, Cormac McCarthy – e o sensível faroeste *Dívida de honra* (2014).

A *persona* de Jones se confunde com suas personagens, essencialmente com Ed Tom, no sentido de que seu olhar penetrante – lembra-se novamente trecho da canção *Avôhai*, de Zé Ramalho: “Pares de olhos tão profundos / Que amargam as pessoas que fitar” (RAMALHO, 1978) – salta os limites da tela comunicando-se com o olhar do espectador analogamente

horrorizado com a violência do mundo retratada em *Onde os fracos não têm vez*. Não se quer dizer com isso que Jones não representa ou que ele estaria apenas encarnando a si mesmo. Muito pelo contrário! O ator consegue trazer aspectos do Sistema Stanislavski para a construção de sua personagem e a criação de seu papel, como o de buscar internamente nas suas próprias emoções sentimentos para a personagem e utilizar o seu próprio corpo como ferramenta de atuação. No capítulo *O corpo como expressão e a fala*, de *Fenomenologia da percepção*, o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty faz apontamentos sobre a utilização do corpo como expressão de emoções e sentimentos por parte do ser humano:

Não basta que dois sujeitos conscientes tenham os mesmos órgãos e o mesmo sistema nervoso para que em ambos as mesmas emoções se representem pelos mesmos signos. O que importa é a maneira pela qual eles fazem uso de seu corpo, é a enformação simultânea de seu corpo e de seu mundo na emoção. O equipamento psicofisiológico deixa abertas múltiplas possibilidades e aqui não há mais, como no domínio dos instintos, uma natureza humana dada de uma vez por todas. O uso que um homem fará de seu corpo é transcendente em relação a esse corpo enquanto ser simplesmente biológico. Gritar na cólera ou abraçar no amor não é mais natural ou menos convencional (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 256-257).

Se no dia-a-dia o ser humano, que muitas vezes faz o uso inconsciente de um tipo de interpretação para *conviver* em sociedade, imagine-se, então, no teatro ou no cinema. Nestes mundos ficcionais, amplamente inspirados nos mundos reais, é que o corpo do ator se mostra precisamente frente ao público para transmitir-lhe os afectos, perceptos e sensações da obra aberta. No livro *A construção da personagem*, no capítulo *Para uma caracterização física*, Stanislavski afirma categoricamente algo similar a isso:

[...] se não usarmos nosso corpo, nossa voz, um modo de falar, de andar, de nos movermos, se não acharmos uma forma de caracterização que corresponda à imagem, nós, provavelmente, não poderemos transmitir a outros o seu espírito interior, vivo (STANISLAVSKI, 2001, p. 27).

O professor e crítico teatral brasileiro Décio de Almeida Prado, no texto *A personagem no teatro*, reunido na compilação *A personagem de ficção*, vai de encontro à teoria stanislavskiana ao dizer:

Não importa, por exemplo, que o ator sinta dentro de si, viva, a paixão que lhe cabe interpretar; é preciso que a interprete de fato, isto é, que a exteriorize, pelas inflexões, por um certo timbre de voz, pela maneira de andar, pela expressão corporal etc. (PRADO, 1972, p. 92).

No teatro, os espectadores estabelecem uma aproximação física com os atores ao verem seu corpo disposto no palco. No entanto, nessa proximidade o público vê o ator de corpo inteiro. Por isso, sua atuação deve ser mais exagerada nos gestos e na impostação da voz para que todos na plateia (independentemente de onde se sentam) vejam e sintam a atuação, o que é alterado em raras exceções de espetáculos modernos cuja iluminação detalha apenas o rosto do ator de forma similar a um *close-up* ou primeiro plano do cinema. Enquanto isso, no cinema, a câmera orienta o olhar dos espectadores com *close-ups* e planos de detalhes. À vista disto, adquire-se um grau de intimidade com a personagem. No texto *A personagem cinematográfica*, encontrado na coletânea *A personagem de ficção*, o crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes discorre a respeito das diferenças entre estes dois tipos de atuação (teatral e cinematográfica):

De um certo ângulo, a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no teatro. Neste último a relação se estabelece dentro de um distanciamento que não se altera fundamentalmente. Temos sempre as personagens da cabeça aos pés, diferentemente do que ocorre na realidade, onde vemos ora o conjunto do corpo, ora o busto, ora só a cabeça, a boca, os olhos, ou um olho só. Como no cinema. Num primeiro exame, as coisas se passariam na tela de forma menos convencional do que no palco, e decorreria daí a impregnância maior da personagem cinematográfica, o desencadeamento mais fácil do mecanismo de identificação. O prolongamento da reflexão nos leva porém a recordar que, se no espetáculo teatral as personagens estão realmente encarnadas em pessoas, já na fita nos defrontamos, não com pessoas, mas com o registro de suas imagens e vozes (GOMES, 1972, p. 112).

Logo, a atuação de Tommy Lee Jones se beneficia dessa aproximação com o público ao ter sua expressão facial recortada pela câmera em inúmeros primeiros planos que conectam seu olhar ao olhar do espectador, quase como em uma conversa intimista. Ora, então, em uma encenação fatalista de uma tragédia humana moderna, como a de *Onde os fracos não têm vez*, nada mais natural do que Tommy Lee Jones trazer suas características físicas, como seu olhar profundo, para incorporar a sua personagem. Para além disso, o ator também se faz uso de outros aspectos, como os ombros muitas vezes curvados quando sua personagem Ed Tom se encontra em profunda neurastenia e sem respostas para os fenômenos do acontecimento, a expressão facial melancólica, mesmo quando ri involuntário e nervosamente para situações que não consegue explicar, e o ato de sempre ficar atrás de seu jovem delegado Wendell quando ambos estão armados prestes a invadir algum local à procura de Anton Chigurh.

Figura XXXIII:

O olhar profundo de Ed Tom, o velho sem lugar, em *Onde os fracos não têm vez* |
 Minutagem das respectivas cenas: 1:37:49; 1:39:24; 1:46:40; 1:56:06



Já a atuação de Javier Bardem como Anton Chigurh é extremamente criativa. Ele assume um corte de cabelo não descrito no livro de Cormac McCarthy, o que dá um tom cômico e estranho à personagem. Apesar de ser um corte de cabelo (com seu formato armado) típico dos anos 1980, algo que conecta o espectador visualmente ao período histórico no qual a narrativa se passa, a construção dessa peculiaridade da personagem por parte de Javier Bardem traz um tom cômico enquanto ironia picaresca, pois a personalidade da personagem Anton Chigurh é completamente diferente do seu corte de cabelo contemporâneo para a época. Anton é, ao contrário, um ser obscuro e sisudo. Isso se vê em sua indumentária de roupas pretas e em sua expressão facial sempre fechada. Anton é, de fato, um ser da escuridão. No livro *Da natureza dos monstros*, no capítulo *Psicanálise existencial dos monstros*, o professor e pesquisador de cinema Luiz Nazário (1998, p. 299) afirma que a escuridão “é outra forma de buraco, de dentro da qual saem o assassino, o inimigo, o monstro. Ela protege e alimenta as forças do Mal, que chegam a confundir-se com as sombras e as trevas. A consciência enfraquece no crepúsculo e declina à noite”.

Anton é um paradoxo do devir e do acontecimento, pois ele busca controle sobre as situações, mas sua ação ocorre à maneira do acontecimento, sem que se possa controlá-la, e é símile ao devir, visto que sempre vem a ser mais e mais alguma coisa, no seu caso mais e mais violência. Ele é uma máquina de matar, desejante de violência e despótica enquanto constructo da destruição e do caos correlata ao capital como representante dele. Por isso, Anton age na maioria das vezes à noite ou coberto pela escuridão. Tanto é assim que só se vê ele matar à luz do dia em apenas uma cena, na qual rouba o carro de um senhor à beira da estrada logo no início do filme.

Figura XXXIV:

Anton quase sempre visto junto à escuridão em *Onde os fracos não têm vez* |
 Minutagem das respectivas cenas: 0:27:48; 1:40:25



Mesmo em outras cenas que Anton mata durante o dia – como o delegado da primeira sequência da narrativa e a esposa de Llewelyn Moss, Carla Jean, ao final – os atos de violência ocorrem em ambientes fechados pouco iluminados, nos quais a personagem se confunde com a escuridão, pois, afinal, ela é um ser das trevas. Mesmo sendo um ser humano cheio de contradições como qualquer outro, Anton deixou-se aflorar por suas trevas, por seu lado obscuro.

Anton é, portanto, um monstro. Quando se fala em monstros, lembra-se sempre das personagens clássicas do lobisomem, lenda que tem sua origem ligada à mitologia grega (principalmente à obra *As metamorfoses*, de Ovídio), ou das figuras monstruosas descritas nas obras *Frankenstein ou o Prometeu moderno*, publicada em 1818 pela britânica Mary Shelley, *O médico e o monstro*, livro de 1886 escrito pelo escocês Robert Louis Stevenson, e *Drácula*, romance datado de 1897 do autor irlandês Bram Stoker. Este último é inspirado, inclusive, na figura real do cruel Vlad III, conhecido também como Vlad Drácula ou Vlad, o empalador, voivoda e príncipe da Valáquia (hoje uma província da Romênia) no século XV. Inimigo dos turco-otomanos, Vlad foi capturado por eles com apenas 13 anos e lhe foi ensinado a técnica do empalamento, que consiste em colocar os inimigos em estacas untadas de óleo que atravessam o corpo destas pessoas (muitas vezes através do ânus ou da vagina) e matam lentamente. Esta técnica de execução passou a ser usada por Vlad e alguns historiadores até chegam a dizer que ele fazia as suas refeições em frente aos corpos agonizantes empalados. Já *Frankenstein* é uma crítica aos cientistas ambiciosos que se acham deuses. Enquanto isso, *O médico e o monstro* é uma metáfora para os paradoxos da existência humana. Daí percebe-se que os monstros humanos estão também na vida real, pois o monstro nada mais é do que aquele que exteriorizou as suas trevas, ou um simbolismo para o inconsciente deixando

emergir o lado monstruoso do ser humano, à maneira da personagem Anton Chigurh. No capítulo *O que é o monstro?*, ainda no livro *Da natureza dos monstros*, Nazário alega:

[...] o monstro surge sempre do Além: de uma cidadezinha isolada, da selva primitiva, de uma ilha solitária, das profundezas do mar, do sono eterno, de um mundo desconhecido, do abismo sem fim, de uma civilização extinta, do passado remoto, de lagoas estagnadas, do futuro imprevisível, de um pântano ermo, de poços abandonados, do reino das trevas, de laboratórios secretos – numa palavra: do Inconsciente (NAZÁRIO, 1998, p. 22).

No que se liga ao corpo do monstro, o autor informa o seguinte:

A monstruosidade começa verdadeiramente a impor-se a partir dos olhos, da boca e das mãos. São essas as partes do corpo que mais exteriorizam o desejo e, quando pervertidas, na máscara monstruosa, externam o desejo perverso, desencadeado fisiologicamente e sem controle, separado de qualquer sentimento amoroso e inseparável do instinto de posse e destruição (NAZÁRIO, 1998, p. 12-13).

A atuação de Javier Bardem como Anton Chigurh vai na direção do que diz Nazário. A máscara e o corpo monstruosos de Anton na construção de Bardem se valem exatamente dos olhos, da boca e das mãos como exposição do desejo de destruição e violência da personagem. Os olhos de Anton são sempre de uma íris parcialmente dilatada, fixa em algum ponto e marcada pela cor escura análoga às suas vestimentas. Não é um olhar estereotípico de um psicopata, apesar de em alguns momentos soar assim, mas é um olhar que transmite frieza e falta de sentimentos de empatia e amor ou mesmo de ódio, pois Anton não é uma figura do ódio ou do ressentimento, ele é a figura da carência de emoções. Já a sua boca é circunscrita pela ausência de sorriso. Anton é um ser severo, circunspecto, que age com extrema seriedade. Seu rosto esboça sorrisos bizarros apenas em momentos nos quais ele sente gozo ao matar ou ao se sentir vencedor, como quando mata o delegado no início do filme ou quando encontra-se com Carson Wells, seu último oponente no caminho de Llewelyn Moss. Por último, as mãos de Anton sempre se mostram em gestos muitos bem pensados e suaves, pois ele planeja cada passo de sua destruição violenta, como se ele buscasse não fazer barulho ou chamar atenção para si, mas os rastros de sua crueldade e devastação são deveras perceptíveis. Como discute Jeffrey Jerome Cohen (2000, p. 27), no texto *A cultura dos monstros: Sete teses*, presente na antologia *Pedagogia dos monstros - Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*, “vemos o estrago que o monstro causa, os restos materiais [...], mas o monstro em si torna-se imaterial e desaparece, para reaparecer em algum outro lugar”.

Figura XXXV:

Os estragos e os restos materiais de Anton, o monstro imaterial em *Onde os fracos não têm vez*: ele desaparece e reaparece em qual lugar? |
Minutagem do início da cena: 1:50:53



Para ilustrar o caráter sombrio de Anton, entra em cena o trabalho do citado diretor de fotografia Roger Deakins. Ele opta por uma construção de iluminação cinematográfica que poderia ser descrita como uma tradução intersemiótica do claro-escuro do expressionismo em uma fotografia a cores, na qual há um contraste significativo de luzes e sombras nas cenas noturnas ou nas diurnas transcorridas em ambientes fechados. Anton, como já discutido, é enquadrado sempre nas sombras, como se fizesse parte do escuro ou da noite. Ele torna-se quase uma ferramenta da fotografia, uma vez que a luz é sempre desviada da personagem, como demonstra a figura XXIV. Este contraste criado pela iluminação não tenta associar Anton à escuridão como símbolo do mal e qualquer outra personagem às luzes como alegoria do bem. Anton é colocado nas trevas porque ele é o ser da violência que surge do escuro e se esconde nele, mas Anton não é o mal, ele apenas pratica o que o ser humano convencionou chamar de mal, o que, no entanto, é nada mais do que a prática do capital. A paleta de cores usada por Deakins para a fotografia do filme concentra-se, além do jogo de luzes e sombras, nos tons marrons e ocres como a terra árida e dura do Texas, que, inconsciente e metaforicamente, se reflete nas personalidades de seu povo nativo, tal como afirma Ellis a Ed Tom ao final do filme: “esta terra é dura com as pessoas”.

No que tange outras personagens de *Onde os fracos não têm vez*, há aquelas localizadas na trama como criação de confrontos com o monstruoso Anton, casos dos antagonistas Llewelyn, Ed Tom, Carson Wells e Carla Jean. Isso se dá porque entre estas personagens e Anton existem divergências, não porque são criados maniqueísmos. Prado, novamente no texto *A personagem no teatro*, aponta o seguinte:

Alguns teóricos chegam [...] a definir o teatro como a arte do conflito, porque somente o choque entre dois temperamentos, duas ambições, duas concepções de vida, empenhando a fundo a sensibilidade e o caráter, obrigaria todas as personalidades submetidas ao confronto a se determinarem totalmente. Esta seria a função do antagonista, bem como das personagens chamadas de contraste, colocadas ao lado do protagonista para dar-lhe relevo mediante o jogo de luz e sombra (PRADO, 1972, p. 92).

Llewelyn, Ed Tom, Carson Wells e Carla Jean possuem, cada um a seu modo (pois são seres diferentes), seus próprios temperamentos, ambições e concepções de vida. Carson Wells é interpretado pelo ator norte-americano Woody Harrelson, natural do Texas, que empresta características de sua vivência, cultura e de seu corpo para a personagem, como o sotaque específico dessa região do sul dos EUA, a forma de andar como um *cowboy* dos *westerns*, e o seu figurino, formado por uma roupa estilo esporte fino e um grande chapéu. Usando a cor cinza em sua indumentária (cor representativa da terra dura do Texas, a qual a personagem é ligada umbilicalmente), Wells é o contraste do obscuro Anton. Carla Jean é vivida pela atriz escocesa Kelly MacDonald, cujo forte sotaque inglês característico da Escócia – o qual a lembrança salta a alguns filmes britânicos nos quais ela atua, como *Trainspotting: Sem limites* (1996), de Danny Boyle, *Elizabeth* (1998), de Shekhar Kapur, e *Assassinato em Gosford Park* (2001), de Robert Altman – é substituído por uma pronúncia típica do Texas, o que é um trabalho de preparação, construção de personagem e criação de papel muito difícil para um ator ou uma atriz.

Entrementes, a personagem de Ellis seria o que Prado chama de contraste. Ellis, representado pelo texano Barry Corbin (com um olhar tão profundo quanto o de Tommy Lee Jones), é um contraste de seu sobrinho Ed Tom, pois é mais pragmático do que ele, aceitando o fato de não poder controlar nada na vida nem no mundo. Mesmo Llewelyn sendo um dos antagonistas de Anton, ele é um ser do agenciamento movido pelo desejo do capital. Em suma, é o desejo do corpo sem órgãos. Llewelyn é um simples caçador aposentado e ex-combatente da Guerra do Vietnã (1959-1975) cuja ambição fala mais alto, a ponto de arriscar a sua vida e a de sua esposa. No entanto, como ser humano contraditório, ele possui alguma empatia, em certo sentido motivada por uma culpa judaico-cristã, que o faz até mesmo colocar-se em perigo, como quando, logo após pegar a mala de dinheiro no local da negociação de drogas malsucedida, ele retorna à noite ao mesmo lugar para levar água para um homem mexicano que viu agonizar dentro de uma picape, isso depois de não conseguir dormir devido à culpa de haver deixado o homem sedento por um gole d'água. Quando volta ao local, Llewelyn é perseguido por homens do cartel de drogas, por um cão treinado para matar e acaba levando um tiro de raspão.

Figura XXXVI:

Anton e Llewelyn: O jogo de gato e rato entre polos do mesmo espaço do capital em *Onde os fracos não têm vez* |

Minutagem das respectivas cenas: 0:03:20; 0:25:19; 0:49:58; 0:05:37



Anton, ao contrário, é bastante metuculoso e metódico. Ele não se coloca em perigo, pois mede muito seus passos. A personagem é movida pelo mesmo agenciamento maquinaico de capital de Llewelyn, mas um desejo de capital relativo à violência e à destruição. Como ilustração do jogo de gato e rato estabelecido entre Anton e Llewelyn associado a polos do mesmo espaço do capital, os Coen utilizam-se de enquadramentos análogos das duas personagens em alguns momentos específicos, como se pôde ver na figura acima.

A personagem de Ed Tom é, como o balizador da narrativa, uma espécie de deus que observa os acontecimentos sem nada poder fazer e, ao mesmo tempo, sentindo-se impotente por isso. Segundo a linguísta e crítica literária Beth Brait, no livro *A personagem*, no capítulo *A construção da personagem*,

o narrador pode apresentar-se como um elemento não envolvido na história, portanto, uma verdadeira câmera, ou como uma personagem envolvida direta ou indiretamente com os acontecimentos narrados. De acordo com a postura desse narrador, ele funcionará como um ponto de vista capaz de caracterizar as personagens (BRAIT, 1985, p. 53).

O roteiro assinado pelos Coen coloca Ed Tom como narrador onisciente em primeira pessoa apenas na cena inicial, de onde são retirados trechos de vários momentos de reflexão da personagem do romance *Onde os velhos não têm vez*, de Cormac McCarthy. No restante do filme, Ed Tom não narra da maneira epistolar como a da primeira cena, mas aparece em vários momentos comentando as situações ocorridas na narrativa ou notícias trágicas que lê no jornal ou anedotas violentas do Texas com outras personagens, quer seja com seu delegado Wendell, com Carla Jean, com um velho xerife de outra cidade igualmente nostálgico pelo passado como ele, ou com seu tio Ellis. De qualquer forma, mesmo a câmera funcionando como o narrador durante todo o restante da história, essa narração da abertura de *Onde os*

fracos não têm vez abre caminho para se pensar que tudo ali é visto pelo ponto de vista do olhar profundo e melancólico de Ed Tom, o velho sem lugar assombrado diante do terror da violência. Se, como dito por Aristóteles (2007, p. 43) anteriormente (no capítulo de análise de *As vinhas da ira*), em *Arte poética*, “o historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso [...] Diferem entre si porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido”, Ed Tom, por conseguinte, narra o que aconteceu indo na direção de suas elucubrações/fabulações sobre o que ele gostaria que tivesse acontecido. A câmera dos Coen, em um primeiro olhar, funcionaria como um narrador em terceira pessoa, descrito por Brait (1985, p. 57) como aquele que “simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem”. Todavia, em uma observação mais aprofundada e complexa, vê-se, como discutido antes, que a narrativa conduzida pelo narrador em primeira pessoa na figura de Ed Tom logo no começo do filme permeia toda a história. Sobre esse tipo de narrador, aponta Brait:

A condução da narrativa por um narrador em primeira pessoa implica, necessariamente, a sua condição de personagem envolvida com os “acontecimentos” que estão sendo narrados. Por esse processo, os recursos selecionados pelo escritor para descrever, definir, construir os seres fictícios que dão a impressão de vida chegam diretamente ao leitor através de uma personagem. Vemos tudo através da perspectiva da personagem, que, arcando com a tarefa de “conhecer-se” e expressar esse conhecimento, conduz os traços e os atributos que a presentificam e presentificam as demais personagens (BRAIT, 1985, p. 60-61).

No livro de McCarthy, os capítulos narrados em primeira pessoa por Ed Tom são monólogos interiores, reflexões a respeito da própria existência e sobre o espanto diante da violência inexplicável do mundo. No roteiro dos Irmãos Coen elas são todas reunidas nas cenas inicial e final de *Onde os fracos não têm vez* e, no restante, das cenas, pelo olhar de Ed Tom. Começar e terminar com o seu narrar é uma forma implícita de mostrar que a narrativa ocorre sob seu ponto de vista de maneira congênere à argumentada por Brait. Mesmo a narrativa se passando supostamente sob o olhar introspectivo de Ed Tom, como lembra o crítico de cinema Rafael Amaral (2022), no texto *Onde os fracos não têm vez, de Ethan e Joel Coen*, “durante o filme todo, esses três homens aproximam-se mas não se olham nos olhos um momento sequer. Gravitam em um mesmo mundo sem que possam pedir ao outro uma explicação”. Ainda a respeito do voltar-se para dentro de si, como faz Ed Tom, Brait reitera:

Quando a personagem expressa a si mesma, a narrativa pode assumir diversas formas: diário íntimo, romance epistolar, memórias, monólogo interior. Cada um

desse discursos procura presentificar a personagem, expondo sua interioridade de forma a diminuir a distância entre o escrito e o ‘vivido’. [...] O monólogo interior é o recurso de caracterização de personagem que vai mais longe na tentativa de expressão da interioridade da personagem (BRAIT, 1985, p. 61).

Repete-se aqui o mais importante e revelador monólogo interior do livro *Onde os velhos não têm vez*, brilhantemente traduzido quase palavra a palavra em um diálogo entre Ed Tom e sua esposa, Loretta, no filme *Onde os fracos não têm vez*, conversa esta terminada com o seguinte solilóquio:

Dois sonhos foram com o meu pai. É estranho. Sou 20 anos mais velho do que ele. De certa forma, ele é o mais novo. Bem, o primeiro não lembro muito bem, mas eu o encontrava em algum lugar e ele me dava dinheiro. Acho que depois perdi. O segundo, parecia que havíamos voltado no tempo. E eu ia atravessando as montanhas de cavalo, à noite. Por uma trilha de montanhas. Estava frio e havia neve no chão e ele passou por mim e continuou em frente, sem dizer nada, apenas passou. Estava com o cobertor enrolado no corpo e a cabeça estava baixa. Quando ele passou por mim, eu vi que ele estava levando fogo dentro de um chifre como se fazia antigamente e eu podia ver o chifre pela luz de dentro dele quase da cor da lua. E no sonho eu sabia que ele estava indo na frente e que ele ia fazer uma fogueira em algum lugar no meio de toda aquela escuridão e de todo aquele frio e eu sabia que quando eu chegasse lá ele estaria lá. E então eu acordei (ONDE OS FRACOS NÃO TÊM VEZ, 2007).

O sonho de Ed Tom traduz-se em algo pelo que se idealiza, isto é, suas meditações internas, seus monólogos interiores sobre fazer-se “uma fogueira [...] no meio de toda aquela escuridão e de todo aquele frio” como metáfora para o lançar-se luz para iluminar o coração humano tomado de violência. Querer estar neste lugar de um devaneado bem é seu desejo vindo do seu desencaixe no mundo. Acordar é para Ed Tom um pesadelo. Não há como segurar o mundo em suas mãos e moldá-lo ou controlá-lo como se quer. Não é que se deve conformar-se com os acontecimentos e acasos da existência, mas é compreender que o ego não está acima dos caminhos rizomáticos do universo. Ele não gira ao redor de ninguém. Para o universo o ser humano é nada mais do que um grão de poeira. Há sempre o inesperado devir. A cena final de *Onde os fracos não têm vez*, colocada em conjunto à obscuridade de Anton, rememora o poema *As trevas* do romântico George Gordon Byron, o Lord Byron, traduzido e publicado pelo brasileiro Castro Alves no livro *Espumas fluctuantes: Poesias de Castro Alves*, de 1870, cuja descrição do mundo pelo eu lírico passa pela sujeira e pela violência ligadas às trevas como condições inerentes ao viver e ao contraditório humano, demasiado humano. Apresenta-se o poema abaixo tal como a sua primeira publicação no Brasil em 1870, com a reprodução do português arcaico do período:

Tive um sonho que em tudo não foi sonho!... / O sol brilhante se apagara: e os astros, / Do eterno espaço na penumbra escura, / Sem raios, e sem trilhos, vagueavam. / A terra fria balouçava cega / E tetrica no espaço ermo de lua. / A manhã ia, vinha... e regressava... / Mas não trazia o dia! Os homens pasmos / Esqueciam no horror d'essas ruínas / Suas paixões: E as almas conglobadas / Gelavam-se n'um grito de egoísmo / Que demandava «luz. » Junto às fogueiras / Abrigavam-se... e os thronos e os palácios, / Os palácios dos Teis, o albergue e a choça / Ardiam por fanaes. Tinham nas chammas / As cidades morrido. Em torno às brasas / Dos seus lares os homens se grupavam, / P'ra à vez extrema se fitarem junctos. / Feliz de quem vivia juncto às lavas / Dos volcões sob a tocha alcantilada! / Horrída esp'rança acalentava o mundo! / As florestas ardiam!... de hora em hora / Cahindo se apagavam; crepitando, / Lascado o tronco desabava em cinzas. / E tudo... tudo as trevas envolviam. / As fronteas ao clarão da luz doente / Tinham do inferno o aspecto... quando as vezes / As faíscas das chammas borrifavam-nas. / Uns, de bruços no chão, tapando os olhos / Choravam. Sobre as mãos crusadas —outros— / Firmando a barba, desvairados riam. / Outros correndo à toa procuravam / O ardente pasto p'ra funereas pyras. / Inquietos, no esgar do desvario, / Os olhos levantavam p'ra o céu torvo, / Vasto sudario do universo —espectro—, / E após em terra se atirando em raivas, / Rangendo os dentes, blasphemos, uivavam! / Lugubre grito os pássaros selvagens / Soltavam, revoando espavoridos / N'um vôo tonto eo'as inúteis azas! / As feras 'stavam mansas e medrosas! / As víboras rojando s'enroscavam Pelos membros dos homens, sibilantes, / Mas sem veneno... a fome lhes matavam! E a guerra, que um momento s'extinguira, / De novo se fartava. Só com sangue / Comprava-se o alimento, e após à parta / Cada um se sentava taciturno, / P'ra fartar-se nas trevas infinitas! / Já não havia amor!... O mundo inteiro / Era um só pensamento, e o pensamento / Era a morte sem gloria e sem detença! / O estertor da fome apascentava-se / Nas entranhas... Ossada ou carne pútrida / Resupino, insepulto era o cadáver. / Mordiam-se entre si os moribundos: / Mesmo os cães se atiravam sobre os donos, / Todos excepto um só... que defendia / O cadáver do seu, contra os ataques / Dos passaros, das feras e dos homens; / Até que a fome os extinguisse, ou fossem / Os dentes frouxos saciar algures! / Elle mesmo alimento não buscava... / Mas, gemendo n'um uivo longo e triste / Morreu lambendo a mão, que inanimada / Já não podia lhe pagar o affecto. / Faminta a multidão morrerá aos poucos. / Escaparam dous homens tão somente / De uma grande cidade. E se odiavam. / ...Foi juncto dos tições quasi apagados / De um altar, sobre o qual se amontoaram / Sacros objectos p'ra um profano uso, / Que encontraram-se os dous.... e, as cinzas mornas / Reunindo n'as mãos frias de espectros, / De seus sopros exhaustos ao bafejo / Uma chamma irrisória produziram!... / Ao clarão que tremia sobre as cinzas / Olharam-se e morreram dando um grito. / Mesmo da própria hediondez morreram, / Desconhecendo aquelle em cuja frente / Traçara a fome o nome de Duende! / O mundo fez-se um vácuo. A terra esplendida, / Populosa tornou-se n'uma massa / Sem estações, sem arvores, sem herva, / Sem verdura, sem homens e sem vida, / Cahos de morte, inanimada argila! / Calaram-se o Oceano, o rio, os lagos! / Nada turbava a solidão profunda! / Os navios no mar apodreciam / Sem marujos! os mastros desabando / Dormiam sobre o abysmo, sem que ao menos Uma vaga na queda alevantassem, / Tinham morrido as vagas! e jaziam / As marés no seu túmulo... antes d'ellas / A lua que as guiava era já morta! / No estagnado céu murchara o vento; / Esvairam-se as nuvens. E nas trevas / Era só trevas o universo inteiro (BYRON, 1870, p. 157-160).

O mundo é violento como o ser humano o é em suas mais variadas formas de violência humanas, mas também é um retrato das várias máquinas despóticas do capital. Categorias tolas como otimismo e pessimismo não dão conta de desenhar a complexidade do mundo. Resta-se acordar para a tão brutal realidade e encará-la, ainda que se use artifícios de alienação nos momentos de dificuldade como fogueiras feitas “em algum lugar no meio de

toda aquela escuridão e de todo aquele frio” para se suportar o peso do existir em meio às trevas do “universo inteiro”. O fogo do sonho de Ed Tom é como o abrigo diante do pavor do poema de Byron, onde os “homens pasmos esqueciam no horror d’essas ruínas suas paixões” e “gelavam-se n’um grito de egoísmo que demandava luz” (a título de ilustração, repete-se abaixo, após a citação, a figura XXI, já apresentada nesta tese). É como medita o filósofo alemão Martin Heidegger em *Introdução à metafísica*:

Quando o mais afastado rincão do globo tiver sido conquistado tecnicamente e explorado economicamente; quando qualquer acontecimento em qualquer lugar e a qualquer tempo se tiver tornado acessível com qualquer rapidez: quando um atentado a um Rei na França e um concêrto sinfônico em Tóquio poder ser “vivido” simultaneamente; quando tempo significar apenas rapidez, instantaneidade e simultaneidade e o tempo, como História, houver desaparecido da existência de todos os povos; quando o pugilista valer, como o grande homem de um povo; quando as cifras em milhões dos comícios de massa forem um triunfo, – então. Justamente então continua ainda a atravessar tôda essa assombração, como um fantasma, a pergunta: para que? para onde? e o que agora? A decadência espiritual da terra já foi tão longe, que os povos se vêem ameaçados de perder a última fôrça de espírito, capaz de os fazerem simplesmente ver e avaliar, como tal, a decadência (entendida em sua relação com o destino do Ser). Essa simples constatação não tem nada a ver com pessimismo cultural nem tão pouco, como é óbvio, com um otimismo. Com efeito o obscurecimento do mundo, a fuga dos deuses, a destruição da terra, a massificação do homem, a suspeita odiosa contra tudo que é criador e livre, já atingiu, em todo o orbe, dimensões tais, que categorias tão pueris, como pessimismo e otimismo, de há muito se tomaram ridículas (HEIDEGGER, 1999, p. 64-65).

Figura XXI:

Imagem final de *Onde os fracos não têm vez* |

“E então eu acordei” |

Minutagem do início da cena: 1:54:01



O capital causa destruições infinitesimais e constantes, mas leva o ser humano a crer que precisa sempre de consumir mais e mais para esquecer-se do horror que é o mundo, de seus inúmeros tipos de violência assoladores de tantos indivíduos e populações ao redor do globo. O capital funciona como Anton Chigurh fugindo dos destroços deixados por ele em sua última aparição em *Onde os fracos não têm vez*? Porém, pergunta-se, fugindo para onde?

O capital deixa para trás seu arrasamento e ficam os seres humanos tal como os meninos que ajudam Anton, em troca de dinheiro, entregando-lhe a camisa de um deles para fazer uma tipoia improvisada para o braço com fratura exposta do vilão. Os meninos, depois da partida de Anton, ficam discutindo de quem é o dinheiro e como usá-lo. O capital é assim: ele deixa para trás as suas fraturas expostas, faz curativos provisórios e enganosos e foge, se reterritorializando em outros espaços, tudo isso diante da passividade humana que está mais preocupada em consumir. Não se quer, com isso, jogar culpa no ser humano. Muito pelo contrário! Sabe-se que esse é um artifício ilusório do capital em si e sabe-se, também, que o ser humano precisa da ilusão para viver e suportar o peso da existência. Entretanto, alguns seres humanos mais questionadores da sua própria existência, como Ed Tom, nunca estão conformados com esses descaminhos demolidores da eterna aporia dos agenciamentos do capital.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: TRAVESSIA DO FIM AO COMEÇO

Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala. Digo: o real não está na saída nem na chegada: êle se dispõe para a gente é no meio da travessia.

Guimarães Rosa, 1972, p. 52

No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam. Melhor assim.

Guimarães Rosa, 1972, p.67

Tudo no mundo começou com um sim. Uma molécula disse sim a outra molécula e nasceu a vida. Mas antes da pré-história havia a pré-história da pré-história e havia o nunca e havia o sim. Sempre houve. Não sei o que, mas sei que o universo jamais começou. Que ninguém se engane, só consigo a simplicidade através de muito trabalho. Enquanto eu tiver perguntas e não houver resposta continuarei a escrever.

Clarice Lispector, 1979, p. 15

A proposta inicial do pré-projeto de doutorado que levou à elaboração da tese *Por um cinema impuro: A violência e o trágico em “As vinhas da ira” e “Onde os fracos não têm vez”* indicava, inicialmente, um estudo comparativista entre cinema e literatura tendo como objetos de estudo algumas adaptações cinematográficas de contos de João Guimarães Rosa, autor que ainda se faz presente, via citações de sua obra máxime, *Grande sertão: Veredas*, no texto final da tese.

Contudo, logo no início da pesquisa, percebeu-se que era necessário a troca dos objetos de análise. Isto se deu porque Guimarães Rosa havia sido estudado em profundidade na dissertação de mestrado do autor desta tese, intitulada *Travessia em transe: Guimarães Rosa e o cinema de cangaço*, defendida em 2016 no CEFET-MG, sob a orientação do professor doutor João Batista Santiago Sobrinho. Nesta dissertação comparou-se o romance *Grande sertão: Veredas* e outros textos de Guimarães Rosa, presentes no livro *Sagarana*, com o filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, tentando se apreender e investigar a influência sofrida pelo cineasta Rocha do escritor Rosa. O mergulho no universo rosiano foi tamanho que foi necessário um afastamento crítico do estudo de sua obra para ir na direção de outros mundos literários e cinematográficos de igual afeição, mas até então não explorados pelo autor desta tese na vida acadêmica. Percebeu-se, assim, que a posterior mudança de objetos (para *As vinhas da ira* e *Onde os fracos não têm vez*) alterou o olhar do percurso, mas não o seu trajeto, isto é, o “meio da travessia”, para se ficar ainda em um palavreado rosiano.

Por fim, parte do olhar da pesquisa também foi modificado ao se sair do terreno do comparativismo entre literatura e cinema para um ponto de vista que contempla o modo como cada uma dessas mídias ou formas de arte se complementam e suplementam, não só na influência que o cinema recebe da literatura, mas principalmente quando se pensa em específico na adaptação cinematográfica em si. É como afirmam Sabrina Sedlmayer e Maria Esther Maciel (2004, p. 7), na apresentação do livro *Textos à flor da tela: Relações entre literatura e cinema*: “além de ambos serem capazes de mostrar qualquer coisa – a mesma coisa e outra coisa – quando estão juntos [...], texto e imagem são como o corpo e a alma: cada um é o limite do outro”. Por isso se chegou à definição de cinema impuro, de André Bazin, acrescida da concepção de criação, de Gilles Deleuze. Desta maneira, ambos os conceitos se tornaram acessórios e daí a pesquisa partiu com maior fluidez, trazendo-se ainda à baila o panorama trágico e da violência do capital que perpassa as narrativas de *As vinhas da ira* e *Onde os fracos não têm vez*.

Planejou-se colocar um filme brasileiro para análise na tese: *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, ou *A hora da estrela* (1985), de Suzana Amaral, respectivamente adaptados dos livros *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, e *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector. Entretanto, não foi possível a inserção de um destes filmes. Mesmo assim, tem-se em mente um estudo futuro sobre estas obras, que também são objetos de afeição do autor desta tese, em projetos futuros, quer sejam artigos ou um pós-doutorado.

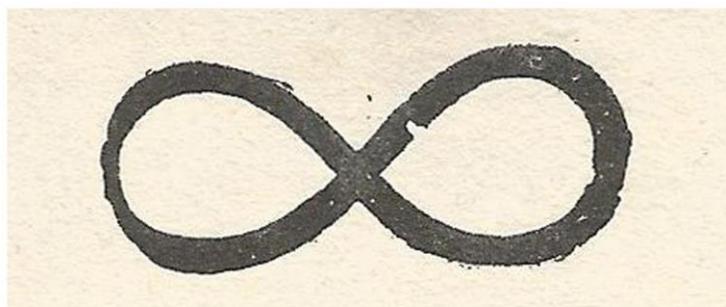
Constatou-se, então, nesta tese que os filmes estudados (*As vinhas da ira* e *Onde os fracos não têm vez*) são, dentro dos conceitos de Bazin e Deleuze, adaptações criativas e “impuras” dos livros em que seus respectivos roteiros foram baseados, o que passa, também, por todo o processo de direção *per se* que envolve a realização de um produto audiovisual. A análise demonstrou que os responsáveis pela direção dos filmes citados tomaram diversas liberdades criativas junto à sua equipe de produção, mas mantiveram o cerne das histórias adaptadas. Isto implica repetir que tais filmes conseguem mostrar que cinema e literatura, apesar de suas relações uníssonas e complementares, são, concomitantemente, artes distintas, cada uma com linguagens próprias, e, no caso do cinema, uma linguagem aperfeiçoada ao redor do século XX através da transcrição e da intermedialidade, conceitos, nesta ordem, de Haroldo de Campos e Claus Clüver.

Ao mesmo tempo, foi exposto na tese o caráter trágico, nos termos nietzschianos, das escrituras de *As vinhas da ira* e *Onde os fracos não têm vez*. Elucidou-se a presença nas respectivas narrativas de aspectos da violência do capital e de suas máquinas despóticas, dentro de definição de Deleuze e Félix Guattari, que criaram obras abertas. Estas levam o

espectador a pensar sobre seu mundo violentando seu pensamento na condução de seu olhar por um caminho de imagens cinematográficas que narram desventuras de personagens oprimidas e/ou brutalizadas pelas garras do capital.

Portanto, ao se chegar a um aparente ponto final nesta tese, acredita-se que este ponto é apenas a afiguração inicial de outro tólos, o prenúncio de novos devires, uma vez que o estudo não termina por aqui, o que, como dito, abre novos caminhos para análises futuras, que tragam outras perspectivas sobre a adaptação literária para o cinema vista pelo olhar da criação. As possibilidades de posteriores estudos estão sempre em jogo, pois não há na vida saídas e chegadas, mas sim a eterna travessia, em meio ao transe da transitoriedade que constitui a vida em si ou ao “*demônio na rua, no meio do redemunho*” (ROSA, 1972, p. 77, grifo do autor).

Figura XXXVII:
Símbolo do infinito em *Grande sertão: Veredas*



BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **O que é um contemporâneo? E outros ensaios**. Trad.: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGONIA e glória. Direção: Samuel Fuller. Produção: Gene Corman. Roteiro: Samuel Fuller. Intérpretes: Lee Marvin, Mark Hamill, Robert Carradine, Bobby Di Cicco, Kelly Ward, Stéphane Audran, Siegfried Rauch, Serge Marquand, Charles Macaulay, Alain Doutey, Maurice Marsac, Colin Gilbert, Joseph Clark, Ken Campbell, Doug Werner, Perry Lang, Howard Delman, Marthe Villalonga, Giovanna Galletti, Gregori Buimistre, Shimon Barr, Matteo Zoffoli, Abraham Ronai, Galit Rotman, Samuel Fuller. Lorimar Productions, 1980. 1 filme (113 min.), sonoro e colorido, 1 DVD.

AMARAL, Rafael. **Onde os fracos não têm vez, de Ethan e Joel Coen**. 2022. Disponível em <<https://palavrasdecinema.com/2022/03/20/onde-os-fracos-coen>>. Acesso em: 21 mar. 2022.

ANDRADE, Ana Lúcia. **Entretenimento inteligente: O cinema de Billy Wilder**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Trad.: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

AS vinhas da ira. Direção: John Ford. Produção: Darryl F. Zanuck. Roteiro: Nunnally Johnson. Intérpretes: Henry Fonda, Jane Darwell, John Carradine, Charley Grapewin, Dorris Bowdon, Russell Simpson, O. Z. Whitehead, John Qualen, Eddie Quillan, Zeffie Tilbury, Frank Sully, Frank Darien, Darryl Hickman, Shirley Mills, Roger Imhof, Grant Mitchell, Charles D. Brown, John Arledge, Ward Bond, Harry Tyler, William Pawley, Charles Tannen, Selmer Jackson, Charles Middleton, Eddy Waller, Paul Guilfoyle, David Hughes, Cliff Clark, Joe Sawyer, Frank Faylen, Adrian Morris, Hollis Jewell, Robert Homans, Irving Bacon, Kitty McHugh. Twentieth Century Fox, 1940. 1 filme (129 min.), sonoro e preto-e-branco, 1 DVD.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Trad.: Estela dos Santos Abreu, Cláudio C. Santoro. 12. ed. Campinas: Papyrus, 2007.

_____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas: Papyrus, 1993.

_____. **O olho interminável (cinema e pintura)**. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

AVELLAR, José Carlos. **Deus e o diabo na terra do sol: A linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

BADIOU, Alain. **O século**. Trad.: Carlos Felício da Silveira. Aparecida: Ideias & Letras, 2007.

BARROS, José Tavares de. **A imagem da palavra: Texto literário e texto fílmico**. 1990, fls. 234. Tese de (Doutorado em Letras) UFMG, Belo Horizonte.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: Nota sobre a fotografia**. Trad.: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. **Mitologias**. Trad.: Rita Buongiorno, Pedro de Souza, Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

_____. **O grau zero da escritura**. Trad.: Anne Arnichand, Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. **O rumor da língua**. Trad.: Mario Laranjeira. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **O realismo impossível**. Trad.: Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BELCHIOR. **Como nossos pais**. 1976. Disponível em <<https://www.lettras.mus.br/belchior/44451>>. Acesso em: 17 mar. 2022.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. Trad.: José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BÍBLIA SAGRADA: EDIÇÃO PASTORAL. **Apocalipse de São João**. São Paulo: Paulus, 1990.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo Ática, 1985.

BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. Trad.: Pedro Mexia. Porto: Porto Editora, 2000.

BRINKLEY, Alan. Vinhas da ira. In: CARNES, Mark C. (org.). **Passado imperfeito: A história no cinema**. Trad.: José Guilherme Correa. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BYRON, George Gordon. As trevas. In: ALVES, Castro. **Espumas fluctuantes: Poesias de Castro Alves**. Salvador: Tipografia de Camilo de Lellis Masson, 1870.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas: Ensaio de teoria e crítica literária**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANETTI, Elias. **Massa e poder**. Trad.: Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CLÜVER, Claus. **Intermedialidade**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 8-23, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>>. Acesso em: 13 jul. 2022.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: Sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.); COHEN, Jeffrey Jerome; DONALD, James; HUNTER, Ian; GIL, José. **Pedagogia dos monstros - Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Trad.: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

COHEN, Leonard. **Diamonds in the mine**. 1971. Disponível em <<https://www.letras.mus.br/leonard-cohen/255301>>. Acesso em: 31 mai. 2022.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do Cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

COSTA, Iná Camargo. **Stanislavski na cena americana**. Estudos Avançados, São Paulo, Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v. 16, n. 46, set./dez. 2002, p. 105-112.

COUTINHO, Mário Alves. **Escrever com a câmera: A literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard**. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - A imagem-movimento**. Trad.: Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018a.

_____. **Cinema 2 - A imagem-tempo**. Trad.: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34, 2018b.

_____. **Conversações**. 3. ed. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **Crítica e clínica**. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Diferença e repetição**. Trad.: Luiz B. L. 2. ed. Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. **Francis Bacon: Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

_____. **Lógica do sentido**. Trad.: Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Trad.: Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

_____. **O ato de criação**. Palestra proferida em Paris em 1987, transcrita e publicada em Folha de São Paulo, 27 jun. 1999, Caderno Mais!, p. 4-5.

_____. **Proust e os signos**. Trad.: A. C. Piquet e R. Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____ ; GUATTARI, Félix. **Kafka: Por uma literatura menor**. Trad.: Cíntia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1**. Trad.: Aurélio Guerra Neto, Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4**. Trad.: Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

_____. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. 2. ed.** Trad.: Peter Pál Pelbart, Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **O anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia 1**. Trad.: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. **O que é a filosofia?**. Trad.: Bento Prado Jr., Alberto Alonso Muñoz. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DIRECTED by John Ford. Direção: Peter Bogdanovich. Produção: Frank Marshall, James R. Silke, George Stevens Jr. Roteiro: Peter Bogdanovich. Intérpretes: Orson Welles, Clint Eastwood, Katharine Hepburn, Walter Hill, Maureen O'Hara, Martin Scorsese, Steven Spielberg, John Wayne, Ward Bond, Harry Carey, Jeffrey Hunter, Richard Widmark, Peter Bogdanovich, Harry Carey Jr., Henry Fonda, John Ford, James Stewart. American Film Institute (AFI), California Arts Commission, 1971/2006. 1 filme (99 min.), sonoro e colorido, 1 DVD.

ECO, Umberto. **Obra aberta: Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Trad.: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EYMAN, Scott; DUNCAN, Paul (eds.). **John Ford: A filmografia completa**. Trad.: Constança Santana. Barcelona: Taschen. 2005.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos: Gênese e lutas**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

GALLAGHER, Tag. O estilo em John Ford. Trad.: Thiago Brito. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Raphael (orgs.). **John Ford**. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010.

GIACÓIA JÚNIOR, Oswaldo. Prefácio. In: SOUSA, Mauro Araujo de. **Alma em Nietzsche: A concepção do espírito para o filósofo alemão**. São Paulo: Leya, 2013.

GOMES, Paulo Emílio Sales. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do desejo**. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

HEIDEGGER, Martin. **Introdução à metafísica**. Trad.: Emmanuel Carneiro Leão. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 3.0**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HOWE, Julia Ward. **The battle hymn of the republic**. 1861. Disponível em <<https://www.lettras.mus.br/gaither-vocal-band/1477494>>. Acesso em: 05 set. 2019.

KOTHE, Flávio René. **O herói**. São Paulo: Ática, 1985.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 5. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1979.

MACHADO, Roberto. Deleuze e a crise do cinema clássico. In: PESSOA, Fernando; BARBOSA, Ronaldo (orgs.). **Do abismo às montanhas**. Vitória: Fundação Vale, 2010.

MARTINS, Hermínio. **Experimentum humanum: Civilização tecnológica e condição humana**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche: Das forças cósmicas aos valores humanos**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARX, Karl. **O capital: Crítica da economia política. Livro 1: O processo de produção do capital**. Trad.: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. Trad.: Sueli Tomazzini Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2001.

MATTOS, A. C. Gomes de. **Publique-se a lenda: A história do western**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MCCARTHY, Cormac. **Onde os velhos não têm vez**. Trad.: Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. Trad.: Jean-Claude Bernardet. São Paulo, Perspectiva, 1972.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NAZÁRIO, Luiz. **Da natureza dos monstros**. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**. Trad.: Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. **Além do bem e do mal: Prelúdio de uma filosofia do futuro.** Trad.: Mário Ferreira dos Santos. Petrópolis: Vozes, 2012.

_____. **Assim falava Zaratustra.** Trad.: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013b.

_____. **A vontade de poder.** Trad.: Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

_____. **Ecce Homo: Como se chega a ser o que se é.** 2. ed. Trad.: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2009.

_____. **Humano, demasiado humano: Um livro para espíritos livres.** Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. **Humano, demasiado humano: Um livro para espíritos livres. Vol. 2.** Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

_____. **O anticristo.** Trad.: Artur Morão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **O nascimento da tragédia.** Trad.: Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2013a.

_____. **Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida.** Trad.: Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

_____. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: MARÇAL, Jairo (org.). **Antologia de textos filosóficos.** Trad.: Rubens Torres Filho. SEED: Curitiba, 2009.

ONDE os fracos não têm vez. Direção: Ethan Coen, Joel Coen. Produção: Ethan Coen, Joel Coen, Scott Rudin. Roteiro: Joel Coen, Ethan Coen. Intérpretes: Tommy Lee Jones, Javier Bardem, Josh Brolin, Woody Harrelson, Kelly Macdonald, Garret Dillahunt, Tess Harper, Barry Corbin, Stephen Root, Rodger Boyce, Beth Grant, Gene Jones. Paramount Vantage, Miramax, Scott Rudin Productions, Mike Zoss Productions, 2007. 1 filme (122 min.), sonoro e colorido, 1 DVD.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. **Aura: A crise da arte em Walter Benjamin.** São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

PARINI, Jay. **John Steinbeck: Uma biografia.** Trad.: Alda Porto, Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Record, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PESSANHA, José Américo Motta (consult.). **Os pré-socráticos: Fragmentos, doxografia e comentários**. Trad.: José Cavalcanti de Souza *et al.* São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

PESSOA, Fernando; AYALA, Walmir (org.). **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

RAMALHO, Zé. **Avôhai**. 1978. Disponível em <<https://www.lettras.mus.br/ze-ramalho/74944>>. Acesso em: 17 mar. 2022.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. Os pés do herói. Trad.: Tatiana Monassa. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Raphael (orgs.). **John Ford**. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010.

RED River Valley. [18--]. Disponível em <<https://www.lettras.mus.br/robbins-marty/33033>>. Acesso em: 10 mar. 2022.

RIEUPEYROUT, Jean-Louis. **O western ou o cinema americano por excelência**. Trad.: João Marschner. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: Veredas**. 8. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972.

SANTOS, Lulu; MOTTA, Nelson. **Como uma onda (Zen-surfismo)**. 1983. Disponível em <<https://www.lettras.mus.br/lulu-santos/47132>>. Acesso em: 17 mar. 2022.

SARAIVA, Leandro. Montagem soviética. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

SARRIS, Andrew. O poeta festejado. Trad.: Nikola Matevski. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Raphael (orgs.). **John Ford**. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: UNESP, 2004.

SEDLMAYER, Sabrina; MACIEL, Maria Esther (org.). **Textos à flor da tela: Relações entre literatura e cinema**. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos da Crítica Textual/Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

SHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. 3.ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUTO, Caio Augusto Teixeira. **Deleuze, a imagem do pensamento e a literatura**. Trilhas filosóficas, n.º 2, jul./dez. 2010, p. 33-48.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Trad.: Pontes de Paula Lima. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

STEINBECK, John. **As vinhas da ira**. Trad.: Ernesto Vinhaes, Herbert Caro. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972.

_____. **O inverno da nossa desesperança**. Trad.: Ana Ban. Porto Alegre: L&PM, 2011.

TEDESCHI, Losandro Antônio; TEDESCHI, Sirley Lizott. **Devir-mulher como potência para uma história outra**. Projeto História, n.º 2, jul./dez. 2010, p. 33-48.

TRAVASSOS, Milena. **Modernidade - Mundo de sonho, experiência do choque**. Cadernos Walter Benjamin, Fortaleza, v. 3, p. 30-51, 19 dez. 2009.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia (org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003.

_____. **John Ford e os heróis da transição no imaginário do western**. Novos estudos, n.º 100, nov.2014, p. 171-192.

YEATS, William Butler. **Viajando para Bizâncio**. Trad.: Augusto de Campos. 1928. Disponível em <<https://ditirambospoesia.wordpress.com/2012/10/02/viajando-para-bizancio>>. Acesso em: 17 mar. 2022.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 2004.