



Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Instituto de Relações Internacionais

**A chegada da Pós-modernidade na América Latina e suas
implicações: uma análise através do Cinema Novo Chileno.**

JOÃO PEDRO BARBOSA MARINS

Orientador: João Franklin Abelardo Pontes Nogueira

Rio de Janeiro

2020.2



Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Instituto de Relações Internacionais

A chegada da Pós-modernidade na América Latina e suas implicações: uma análise através do Cinema Novo Chileno.

JOÃO PEDRO BARBOSA MARINS

Orientador: João Franklin Abelardo Pontes Nogueira

Monografia apresentada ao Instituto de Relações Internacionais da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Relações Internacionais.

Rio de Janeiro

2020.2

Agradecimentos

Existem incontáveis pessoas a quem devo agradecer por toda essa jornada que culminou neste momento, e será inevitável deixar muitas pessoas importantes de fora. Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos meus pais, que sempre me ensinaram a importância e a beleza do conhecimento e do aprendizado, e sempre me deram todo o apoio para que eu escolhesse um objeto de estudo que eu me identificasse e me encantasse, onde eu fosse feliz aprendendo sobre, cada dia mais.

Gostaria de agradecer também aos professores que passaram por minha vida, que me levaram a diversas reflexões e problematizações acerca do mundo em que vivemos, com o objetivo de torná-lo um lugar cada vez melhor. Agradeço em especial ao meu orientador João Nogueira, quem conheci ao perguntar se poderia participar como ouvinte de uma disciplina em que lecionava, e que me abraçou não só como aluno, mas como orientando, me apresentando um universo novo e encantador da IPS e das teorias estéticas no interior das R.I. Agradeço também ao Frederico Coelho, meu segundo leitor, que alimentou uma vontade pulsante dentro de mim de trazer obras de arte para minhas reflexões e para minha produção acadêmica. Por último, mas não menos importante, agradeço ao professor Ricardo Oliveira, a quem tenho uma grande admiração não só intelectual mas também pessoal, e que fez eu me apaixonar pelo mundo das Teorias de R.I.

Para além disso, lembro que uma vez me foi dito que na faculdade se aprende tanto fora da sala de aula quanto no seu interior. Estou aqui para atestar a veracidade dessa declaração. É imensurável o quanto de aprendizado obtive em conversas nos corredores, nos encontros com amigos, nas trocas em situações mais informais. Aprendizados não só no sentido acadêmico, mas no sentido de adquirir lentes para enxergar melhor todas as formas possíveis de arte, aprendizado no sentido de entender diferentes pontos de vista, aprendizado no sentido de a cada troca me ensinar a ser uma pessoa melhor. Gostaria de agradecer meus amigos da PUC que me proporcionaram momentos de troca incríveis e transformadores em diversos espaços, especialmente dentro do nosso saudoso CARI. Não sou capaz de citar todos, então cito alguns nomes com o risco de

deixar pessoas muito queridas de fora. Meu muito obrigado a Thayna Ferreira, Natália Bizarria, Larissa Blanc, Nathan Rosário, João Henrique, Giullia Marques, Marcella Torres, dentre outros. Gostaria de agradecer também meus amigos Ellen Nikander, Daniel Gomes e Vitor Mussa, da minha primeira graduação, que apesar de incompleta, foi extremamente importante para a construção de quem sou, e do meu senso crítico.

Gostaria de agradecer em especial ao *Com Todo Respeito*, minha segunda família, cujo aos membros eu poderia escrever individualmente páginas de agradecimento, por tudo que me ensinaram e me apresentaram, por todas as conversas, por todo o amor e carinho, e por serem uma grande influência positiva na minha vida em vários sentidos. Mateus Tabach, Carolina Sarmiento, William Laino, Pedro Ferreira, Gustavo Duarte, Matilda, Maria Clara Pfeiffer, Igor Muniz, Gabriella Rosa, Beatriz Fumagalli, Maria Emília Ribeiro, Milena Coelho, Marina Figueira, Irene Struchiner, Maria Eduarda Valente; a todos vocês, meu muito obrigado.

Agradeço também à minha grande amiga Valeska Bruno, que me apresentou diversas perspectivas sobre diversos temas os quais nunca sequer havia considerado, e foi responsável por me fazer mudar de ideia acerca de muitas opiniões. Valeska também me incentivou a trazer a estética e as artes para o interior da minha pesquisa e da minha vida acadêmica como um todo, e me deu de presente o par de livros mais fundamental para toda a minha pesquisa: os cine-livros de Deleuze.

Agradeço também à minha psicóloga, Laura, por me ajudar a manter o controle e a cabeça no lugar, especialmente nessa fase final da minha graduação. Sem esse acompanhamento psicológico, sem dúvidas todo esse processo seria mais tenso, e sujeito a uma ansiedade muito maior.

Por fim, agradeço ao Instituto de Relações Internacionais da PUC-Rio, que sempre foi muito acolhedor e cuidadoso com seu alunato, e que se permite apresentar teorias críticas e alternativas ao mainstream aos seus alunos, de uma forma que infelizmente ainda é raro no estudo das Relações Internacionais no Brasil.

Resumo

A modernidade, ou as modernidades, na América Latina, se deram de uma forma particular, a partir de uma hibridização dos projetos de modernidade com as realidades de cada país. No caso do Chile, o discurso de modernização era atravessado em grande medida por um projeto neoliberal, de modo que a Ditadura de Pinochet tinha como discurso a promoção de uma modernização do Estado e da sociedade chilena a partir da implementação de uma agenda neoliberal. Essa agenda, conjuntamente com outros projetos de modernização, é continuada pelos governos da Democracia Restaurada. A partir do choque desses discursos e projetos de modernidade com a realidade e demandas locais, a superfície dessa modernidade sofre rachaduras, de onde emerge um novo cenário social e político, comumente atribuído o nome de pós-modernidade, que é entendido aqui não como uma superação absoluta de questões e projetos modernos, mas sim como principalmente uma problematização dessas questões. O que busco compreender é que questões esse novo cenário pós-moderno desloca e problematiza, o que surge a partir disso, e quais as implicações desse processo no mundo concreto. Pretendo, portanto, pensar a partir do cinema, na medida em que compreendo que o cinema nos oferece certas vantagens para a análise política e social. Dessa forma, farei uma análise através do Cinema Novo Chileno, na medida em que esse é um movimento cinematográfico que exhibe justamente essa passagem de um cenário para outro, com personagens e estruturas imagéticas que exibem problematizações da modernidade, e nos apresenta novas configurações mentais e sociais que passam a emergir a partir desse movimento.

Palavras-chave: modernidade; hibridismo; pós-modernidade; Cinema Chileno; período de transição; neoliberalismo; Ditadura Chilena.

Sumário

| | | |
|------|--|----|
| 1. | Introdução | 5 |
| 1.1. | A Revolução Kantiana..... | 5 |
| 1.2. | Definições de política..... | 7 |
| 1.3. | Cinema e o político..... | 10 |
| 1.4. | A contra-atualização..... | 13 |
| 1.5. | A tradução, a modernidade e o Novo Cinema Chileno..... | 15 |
| 1.6. | Texto-Chuva..... | 19 |
| 2. | A Modernidade Latina..... | 22 |
| 3. | O desvanecimento do futuro..... | 32 |
| 4. | O marginal contra o moderno..... | 46 |
| 5. | A individualização, o público, e o Estado moderno..... | 57 |
| 6. | Conclusão..... | 70 |
| 7. | Referências Bibliográficas..... | 73 |
| 8. | Filmes Citados..... | 77 |

1. Introdução.

1.1. A Revolução Kantiana.

Em 2013 Shapiro nos diz que ao considerarmos as grandes tendências em voga na ciência política e nos estudos políticos, ainda seria possível observar um cenário epistemológico pré kantiano, na medida em que, em geral, se enxerga que o mundo é responsável pelo que é percebido (Shapiro, 2013). Nesse sentido, esses autores ignoram a auto-intitulada revolução Copernicana realizada por Kant, que implica numa mudança em relação ao modo que podemos inquirir sobre a experiência do mundo objetivo, e com isso admitem que a experiência é gerada por aquilo aparenta, e não por aquilo que se coloca por detrás das aparências (Shapiro, 2013). A contribuição de Kant foi uma mudança que permitiu uma emancipação sobre os modos de inquirir chamados de pós-empiristas e pós-hermenêuticos, e com isso, o fenômeno deixou de se tornar a aparência. Assim, as condições de possibilidade que fazem alguma coisa aparecer se tornam as privilegiadas dentro da epistemologia Kantiana, o que faz uma substituição de uma percepção meramente passiva para um modo de consciência produtivo: “Ele apresenta um sujeito que não é mais sujeitado ao objeto” (tradução livre - Shapiro, 2013, p. 1). Kant, portanto, nos apresenta um objeto fenomenológico, e não mais um objeto empírico, e com isso, nos permite voltar as nossas atenções para os modos de subjetividade que emergem historicamente, ao invés de assumirmos sujeitos e objetos universais e atemporais.

Diversos autores que por vezes são chamados de pós-kantianos beberam da contribuição do autor e produziram nos seus próprios termos, se colocando como muito menos preocupados com uma sintaxe explanatória do que com indagações sobre como as relações de força carregam objetos e como elas se relacionam com a atenção de um indivíduo (Shapiro, 2013). Alguns desses filósofos pós-kantianos, dentre os quais trabalharei especialmente com Deleuze, Shapiro e Rancière, se colocam em oposição às condições de possibilidade para um senso comum, que a filosofia de Kant abre, e com isso enfatizam o dissenso e a discordância, principalmente baseados nos escritos de Kant sobre a *analítica do sublime*, que evoca juntamente dor, oposição, restrição e discórdia, como

obstáculos para o sujeito a alcançar a necessidade subjetiva que legisla em favor do senso comum (Shapiro, 2013). Contudo, o pensamento de Kant e todo seu foco nas condições de possibilidade para a emergência do que é percebido, encoraja justamente o reconhecimento e a aceitação da multiplicidade de mundos e cosmologias diferentes, sob as quais as coisas podem emergir como objetos de conhecimento. Dessa forma, o trabalho de Kant (inclusive com a contribuição de suas falhas) abre a possibilidade de uma pluralidade de um locus de enunciação, que por sua vez, desafia as perspectivas que povoam os discursos políticos dominantes que dependem a sua irrefutabilidade na naturalização de modos de factualidade que são, na verdade, contingentes (Shapiro, 2009). Aplicando essa revolução teórica que Kant nos abre para uma política global e para as relações internacionais, podemos pensar que ela nos permite pluralizar e contrastar perspectivas de dinâmicas globais, e com isso, minar o lugar de protagonismo que possuem as narrativas historicamente privilegiadas, sobre os modelos de soberania dos Estados-Nação (Shapiro, 2009).

Podemos entender melhor esse olhar crítico e esse deslocamento dos discursos privilegiados através do trabalho de Michel Foucault (2008), ao acompanharmos suas observações sobre o valor dos enunciados (*statements*). Aqui é posto que analisar a formação discursiva é colocar na balança o valor dos enunciados. O valor, por sua vez, não é definido pela sua verdade, e não é definido pela presença de algum conteúdo secreto, ou qualquer coisa do gênero, mas sim sobre qual o seu lugar, e qual sua capacidade de circulação e troca. Com isso em mente, os enunciados devem ser consideradas como bens, e o ato de interrogar esses enunciados deve passar por compreender a forma em que eles colocam a questão do poder, visto que o enunciado é um bem que levanta a questão do poder, um bem que é por natureza o objeto de uma luta política (Foucault, 2008).

O que Foucault enxerga como crítica, portanto, não está voltada à busca de alguma estrutura de valor universal, mas está voltada a considerar as instâncias dos discursos que articulam o que pensamos, dizemos e fazemos. Dessa forma, é realizado o que o autor chama de uma ontologia histórica de nós mesmos, que funciona como um antídoto para a submissão irrefletida de formas coercitivas de saber, que como consequência, revela os efeitos de poder que são gerados (Foucault, 2007). Assim, uma atitude crítica em Foucault segue o desafio kantiano

de resistir aos modos de subjetividade que as autoridades impõem, e que num segundo momento são auto-impostas (Shapiro, 2013).

Com tudo isso em mente, as implicações que aqui nos são relevante desse modo de pensar se dão no sentido de que enquanto os filósofos empiristas das ciências sociais têm estado preocupados com questões sobre a validade e verdade por trás de algum pensamento, um ethos filosófico crítico, por sua vez, encoraja um modo estético de apreensão (Shapiro, 2013). Esse modo de apreensão é articulado como a invenção de novos conceitos lançados numa miríade de gêneros de expressões, ao invés de uma mera aceitação passiva de conceitos existentes, de “problemas” familiares. Nos termos de Rancière, essa *experiência estética* tem um efeito político na medida em que perturba a forma com que os corpos se encaixam[*fit*] em suas funções e destinações (Rancière, 2008). As relações entre os corpos, por conta disso, são remoldadas através de um multiplicação de conexões e desconexões, conjuntamente com os mundos onde esses corpos habitam, e a forma com que eles são equipados para se encaixarem nesses mundos.

1.2 Definições de política.

A partir do momento em que compreendemos a revolução de Kantiana e as bases para o pensamento filosófico político ocidental que ela fornece, podemos compreender melhor a concepção de política estipulada por Rancière, que para mim será muito cara ao longo da minha pesquisa. Para Rancière, a política existe no momento em que a ordem natural, ou naturalizada, de dominação é interrompida por alguma instituição constituída por uma parte daqueles os quais não têm sua parte no cenário de dominação (Rancière, 1999). Por sua vez, a atividade política é o que desloca o corpo de um lugar onde lhe é submetido, ou que altera o seu lugar de destino (Rancière, 1999). A política passa, portanto, pela contestação do reconhecimento de espaço por parte daqueles que não tiveram direito de serem contados como cidadãos, ou que tiveram suas vozes silenciadas. Passa pelo modo como esses sujeitos se colocam como detentores do direito à consideração. Os sujeitos políticos, portanto, se tornam tais na medida em que transformam identidades que são definidas pela ordem natural da atribuição de

funções (Rancière, 1999). Assim, no lugar de pensarmos os sujeitos marginalizados, demandantes de uma presença e de um reconhecimento, como aqueles que estão de fora da arena política, podemos pensá-los como aqueles que constituem a arena política justamente através da repartilha dos espaços sobre os quais eles agem (Shapiro, 2009). Nesse sentido, eles se constroem como sujeitos políticos ao mesmo tempo em que reconfiguram um espaço que foi constituído outrora enquanto político, agindo através do dissenso subjetivo e espacial (Shapiro, 2009). Para Rancière:

A política em si não é o exercício de poder ou a disputa por poder [no sentido de dominação]. A política é, antes de mais nada, a configuração de um espaço como político, o enquadramento de uma esfera específica de experiência, a configuração de objetos colocados como “comuns” e de sujeitos a quem a capacidade é reconhecida para designar esses objetos e discutir sobre eles. Política primeiramente é o conflito sobre a própria existência daquela esfera de experiência, a realidade dos objetos comuns e as capacidades dos sujeitos. (tradução livre - Rancière apud Shapiro, 2013, p. 139).

Assim, Para o autor:

O trabalho essencial da política é a configuração do seu próprio espaço. É fazer o mundo das suas subjetividades e operações ser visto. A essência da política é a manifestação do dissenso como presença de dois mundos em um. (tradução livre - Rancière, 2010, p. 37).

Ou seja, Rancière entende a política justamente como uma forma repartilhar o político do não-político, e isso é uma das razões de porque geralmente ocorre num lugar deslocado, num lugar outro, num lugar supostamente não político (Rancière, 2010). Com isso em mente, podemos compreender que a arena política não se configura como um espaço fixo e imutável, mas que emerge através de ações que, dentre outras coisas, tem por efeito a coexistência de mais de uma realidade reconhecida. Mais de um mundo coexistindo no mesmo espaço que outro mundo. A subjetificação em Rancière é, portanto, o oposto da sujeição (Shapiro, 2004). Ela ocorre quando esses dois mundos se colidem, e não quando posições que já são reconhecidas e privilegiadas estão envolvidas numa disputa de poder. Assim, com subjetificação, Rancière não quer dizer imposição de identidades sociais que já são reconhecidas, mas sim a apresentação de novas vozes, que são simultaneamente expressivas e disruptivas .

Aqui o político, portanto, não é um conjunto de estruturas, ou um processo contínuo, acessível à aplicação desinteressada de conhecimentos em uma realidade expressada em discursos individuais ou modos de governança (Shapiro,

2004). Rancière desafia justamente os modos convencionais de cálculo político. No lugar de uma busca rumo a uma linguagem política universal, dentro da qual sistemas políticos e processos podem ser marcados, sua metodologia busca uma forma de ressaltar os encontros históricos entre modos diferentes de dar sentido ao mundo (Shapiro, 2004).

Retornando à revolução Kantiana de uma maneira objetiva, ela implica em problemáticas éticas tanto quanto em problemáticas políticas. Se lida de uma maneira simples, a sensibilidade ética típica tende a ser suprimida pela moralidade tradicional, e como resultado se volta para os códigos institucionalizados que são reforçados pelas estruturas de poder e autoridade dominantes (Shapiro, 2009). Na medida em que, como colocado anteriormente, pensamos a política como a configuração de um espaço como político, e como um conflito sobre a existência das esferas de experiência, realidade dos objetos comuns e capacidades dos sujeitos (Shapiro, 2009); o ético, assim como a política, é constituído de uma série de eventos, e não aparece somente em momentos de conformidade em relação aos códigos que regulam as interações sobre os sujeitos que já estão estabelecidos, mas se afirma justamente nas disputas para uma co-presença de mundos legítima, onde um mundo disputa e compartilha um espaço simultâneo com um outro mundo. Assim como a política em Rancière não deve ser pensada dentro de um formato de uma linguagem única e universal, o mesmo se aplica para a ética, que não deve ser pensada dentro de categorias fixas e universais (Shapiro, 2009). Dessa forma, operando contra a hipótese de um desenvolvimento de um consenso normativo sobre a ética das relações internacionais, Rancière insiste que o ético e o estético devem ser combinados, com o objetivo de demonstrar que a ética envolve uma disputa contínua de espaço no interior de mundos que contém múltiplos mundos, que por sua vez, competem entre si. Rancière coloca que:

Ética está de fato na nossa agenda. Algumas pessoas a veem como um retorno a um espírito fundador da comunidade, que sustenta leis positivas e agência política. Eu tenho uma visão ligeiramente diferente desse novo reino da ética. Significa pra mim o apagamento de todas as distinções legais e o encerramento de todos os intervalos políticos do dissenso. (tradução livre - Rancière, 2004).

1.3 Cinema e o político.

Para Rancière

Arte política, portanto, significa a criação daquelas formas de colisão dialética ou dissensos que unem não somente elementos heterogêneos, mas também duas políticas de sensorialidade. Os elementos heterogêneos são unidos a fim de provocar um choque[...] A arte Política é uma espécie de uma negociação, não entre a política e a arte, mas entre duas políticas de estética. (tradução livre - Rancière, 2009, p. 38-42)

Visto isso, compreende-se que todas as formas de artes que existem no mundo são passíveis de serem políticas. Por conta de uma delimitação, portanto, que se faz necessária, delimito que minha pesquisa focará principalmente no cinema.

Através da filosofia com o cinema de Deleuze (2018a), que tem como grande base a teoria filosófica de Bergson, podemos entender como o cinema tem efeitos descentralizadores. Bergson via o corpo como centro da percepção, mas fundamentalmente o corpo centrado Bergsoniano seria um centro de indeterminação, na medida em que a percepção é sempre parcial (Shapiro, 2009). Assim, perceber, na filosofia de Bergson, é extrair um sentido possível do mundo, dentro de uma miríade de sentidos possíveis, na medida em que para o filósofo, cada mente tem um mecanismo de evacuação particular, individual. Deleuze toma as considerações de Bergson e aplica sua filosofia ao cinema, e oferece o corpo cinemático como um centro de indeterminação, na medida em que coloca como os cortes e justaposições de um filme geram perspectivas que saem do controle exercido pelo corpo individual (Shapiro, 2009). Para Deleuze, o cinema, ao passo que não possui um centro estável (contrário aos modelos de pensamento que privilegiam a percepção natural), possui uma vantagem. Segundo Deleuze, essa vantagem se dá na medida em que:

justamente porque lhe faltam centro de ancoragem e horizonte, os cortes que opera não o impediriam de remontar o caminho pelo qual desce a percepção natural. Em vez de ir do estado de coisas acentrado à percepção centrada, ele poderia remontar rumo ao estado de coisas acentrado e dele se aproximar. (Deleuze, 2018a, p. 97).

Deleuze sugere, portanto, que o cinema encoraja uma reflexão e uma negociação de perspectivas alternativas por conta da forma que funciona sem um centro dominante (Deleuze apud Shapiro, 2013). A capacidade crítica do cinema se relaciona com esse seu centro desprivilegiador de uma percepção centrada, o que permite a emergência de uma multiplicidade desorganizada. Para Deleuze, o cinema

não tem de modo nenhum como modelo a percepção natural e subjetiva, (é) porque a mobilidade de seus centros, a variabilidade de seus enquadramentos o levam sempre a restaurar vastas zonas acentradas e desenquadradas. (Deleuze, 2018a, p. 107).

Rancière, numa perspectiva não muito diferente, enxerga que o cinema se realiza de uma forma tal, que o espaço perde suas direções privilegiadas. Assim, os espaços cinemáticos perdem justamente esse caráter de espaços que são orientados pela nossa vontade (Rancière, 2006). Dessa forma, para Rancière, principalmente refletindo a partir do pensamento de Deleuze, considera que o cinema restaura as relações que a operação dos olhos e do cérebro confisca. Rancière vai nos dizer que o cinema devolve a percepção às coisas, na medida em que é uma operação de restituição. Isso porque a atividade artística intencional cria no interior dos eventos as potencialidades que o cérebro humano privou-os, a fim de constituir um universo sensório-motor que é adaptado às suas necessidades e é sujeitado ao seu domínio (Rancière, 2006). Essa afirmação está embutida nas elaborações pós-kantianas da filosofia, na medida em que seus pensadores enxergam que o que é percebido se dá em função um conjuntos de expectativas prolépticas, seguidos por uma organização da consciência que assimila o mundo dos objetos e dos eventos de um modo que seja coerente e adequado com essas expectativas (Shapiro, 2009). O que o cinema faz é justamente perturbar isso, distorcer esse caráter enviesado da organização da consciência. Ou seja, o cinema distorce a distorção, e com isso suspende o privilégio de uma percepção centrada, e promove a multiplicidade desorganizada. Retomando a concepção de arte política por Rancière com a qual trabalhamos, de que

Arte política, portanto, significa a criação daquelas formas de colisão dialética ou dissensos que unem não somente elementos heterogêneos, mas também duas políticas de sensorialidade. Os elementos heterogêneos são unidos a fim de provocar um choque. (tradução livre - Rancière, 2009, p. 38).

é, então, possível compreender de que forma trabalhar com o cinema pode significar trabalhar com uma arte política, e trabalhar com o político. Visto isso, trabalhar com o cinema na análise política não é só uma questão, como muitos colocam, de “por que não?”, mas possui suas vantagens positivas.

O cinema, contudo, não foi sempre um meio crítico, mas foi se tornando crescentemente mais crítico ao longo do Século XX (Shapiro, 2013). O cinema pós Segunda Guerra Mundial, em contraste com o cinema do começo do século, não possui esse centro de percepção. Esse cinema que surge, caracterizado por imagens diretas do tempo, na medida em que o tempo é uma função dos cortes e

da justaposição da edição e não um fluxo linear de movimento dos personagens, manifesta uma capacidade crítica de desprivilegiar a direcionalidade da percepção centrada, o que permite a emergência da multiplicidade desorganizada que é o mundo (Shapiro, 2013). O aspecto temporal, portanto, tem uma grande importância no caráter político do cinema. Nesse sentido, segundo Shapiro, o cinema é um gênero que é idealmente adequado a uma epistemologia da contingência, na medida em que o cinema atualiza os modos contingentes de tempo. Através de uma espécie de união de espaços não contínuos com uma montagem paralela, o cinema tem como efeito a desfiguração do tempo contínuo (Shapiro, 2020). Visto isso, Deleuze nos diz que o cinema pode articular lençóis de tempo (camadas não contínuas temporais que interpolam o passado, o presente, e múltiplas temporalidades) para produzir uma multiplicidade temporal que desafia modelos unitários de tempo tanto humanos quanto sagrados (Deleuze, 2018b). O resultado desse efeito cinematográfico, que subverte o senso espaço-temporal original humano, nos encoraja a pensar. Isso se dá porque “O espectador é forçado a pensar porque as placas de sinalização que encorajam formas familiares de reconhecimento são desestabilizadas” (tradução livre - Shapiro, 2020, p. 217).

Um outro instrumento muito importante para entendermos melhor a relação do cinema com o político é o conceito de *sujeitos estéticos* de Shapiro. Dentro das investigações do autor, um dos seus objetivos é focar nos protagonistas das obras artísticas com que trabalha mais do que focar nos grupos. Ao invés de olhar para esses indivíduos como orientados a uma espécie de dever em relação a alguma tarefa ou missão, de um modo que estejam envolvidos em uma forma de raciocínio prático, os sujeitos do Shapiro são o que ele chama de *sujeitos estéticos*. Esses sujeitos são personagens os quais os movimentos e ações mapeiam e frequentemente alteram terrenos experienciais politicamente relevantes (Shapiro, 2013). Os protagonistas analisados por Shapiro não deixam de ser indivíduos com sensações, pensamentos, e sentimentos, tais como os sujeitos psicológicos. Não são sujeitos esvaziados, mas são melhores compreendidos como sujeitos estéticos, na medida em que seus movimentos e disposições são menos significantes em termos do que é revelado sobre suas vidas internas, em comparação com o que eles nos dizem sobre o mundo o qual pertencem (Shapiro, 2013). Shapiro coloca, portanto, que

Resumidamente, o foco nos sujeitos estéticos ao invés do foco nos sujeitos psicológicos coloca uma ênfase nas imagem no lugar da narrativa do filme, e afasta a análise de um filme da análise de um drama pessoal para focar nas mudanças do ambiente histórico-político onde o drama se passa. (tradução livre - Shapiro, 2009, p. 11).

Dessa forma, parte do trabalho de Shapiro ao analisar obras cinematográficas e suas personagens, passa por afastar o idioma psicológico para dar vez a um idioma estético, e com isso as personagens do filme são melhor entendidas como sujeitos estéticos do que como sujeitos psicológicos. Ao tratar as personagens dessa forma, os sujeitos não são mais encarados como sujeitos fixados, entidades estáticas com personalidades fixas, mas sim como seres mutáveis com múltiplas possibilidades de ser, o que desloca nossa atenção de um foco nas forças motivacionais dos indivíduos, da subjetividade psicológica, e a deposita na subjetividade estética, o que nos permite diferenciar as formas com que as interações e trajetórias de movimento das personagens articulam quadros espaço-temporais (Shapiro, 2020). Assim, “sujeitos estéticos são aqueles que através de gêneros artísticos, articulam e mobilizam o pensamento”(tradução livre - Shapiro, 2013, p. 11). Os sujeitos estéticos são, portanto, uma das formas pela qual o cinema pode nos fazer pensar, e que faz o conteúdo da obra se apresentar como um conteúdo político. Todos os protagonistas nos filmes, ao menos de ficção, que tratarei, são melhor entendidos como sujeitos estéticos.

1.4 - A contra-atualização.

Apesar de, como vimos acima, a revolução Kantiana ter acarretado em todas essas implicações, uma parte das ciências sociais se colocava como praticante de uma abordagem objetiva, imparcial. Essa forma de ciência social se promovia por enxergar a realidade de uma forma direta (Shapiro, 2004). Contudo, novos autores surgiram questionando justamente esse modo referencial de enxergar o real. Nesse sentido, o trabalho de Shapiro nos oferece um olhar semiológico em relação ao real, em detrimento de um olhar referencial (Shapiro, 2004). Dentro desse ponto de vista semiológico, os significantes pictóricos não devem ser tratados como meras representações, na medida em que a imagem não somente representa, mas também apresenta um processo de produção de sentido,

exibindo a atividade da sua própria produção. O campo semiótico, portanto, joga as nossas atenções para as condições sob as quais relatos históricos são produzidos. Ao invés de tomar o discurso histórico como um conjunto de declarações sobre os eventos, cada discurso histórico deve ser tratado como um evento histórico, que por sua vez é um criador de eventos. Como uma espécie de escrita das declarações que refletem um exercício de controle.

Uma das bases do pensamento de Shapiro, quanto a isso, é o trabalho de Deleuze. Em contraste com o Idealismo Transcendental de Kant, o Empirismo Transcendental de Deleuze se distancia de abordagens familiares das ciências sociais onde às ideias e conceitos são atribuídos protocolos de medição representacionais, e entende-se que uma dada atualização não é uma representação do virtual, mas sim uma espécie de repetição do virtual, uma ordem extraída de um caos (Deleuze apud Shapiro, 2013). Isso faz com que as perguntas relevantes politicamente não mais sejam se a representação é fiel, mas sim como uma particular atualização se torna sedimentada e fixada dentro de um período de tempo. Assim, para demonstrar o quão contingente uma dada atualização é, Deleuze nos sugere que os discursos e textos que efetivamente contra-atualizam fixidades, o fazem repetindo ou imitando uma certa atualização, de modo a duplicar a atualização e fornecer à verdade do evento a única chance de não se confundir com a atualização, para libertá-lo para outros tempos.

Como havia dito anteriormente, Deleuze não está voltado a um senso comum Kantiano, mas está voltado a uma busca do *Senso Incomum* (Deleuze apud Shapiro, 2020). Ele não procura a verdade, mas busca fornecer veículos para o experienciamento do mundo de uma maneira diferente. De acordo com essa perspectiva, o pensamento mais expressa do que representa os eventos. Deleuze rejeita, portanto, um engajamento com a autoridade epistêmica do senso comum porque ela repousa na pressuposição de que o pensamento é o exercício natural das faculdades, que por sua vez tem uma afinidade com a verdade, na medida em que assumimos uma boa fé por parte do pensador e uma natureza vertical por parte do pensamento. Deleuze considera esse exercício do senso comum como um reconhecimento mais do que um pensamento. Esse reconhecimento junto com o bom senso constitui o irrefletido, o banal, a aceitação das atualidades que existem diariamente nos discursos de uma forma automática. Nesse sentido, como uma contribuição para o pensar político, na medida em que resiste justamente à

representação e ao mero reconhecimento(o senso comum), Deleuze nos fornece as bases de um senso incomum. Ao prover conceitualizações que contra-atualizam eventos, Deleuze nos coloca num espaço que simultaneamente mapeia e trata criticamente as forças que moldam as relações de tempo e valor. A questão (no sentido de questionamento) vira, portanto, um dos veículos para a produção do pensamento como um senso incomum, e um desses lugares pelos quais Deleuze situa os veículos de pensamento crítico é o cinema, o qual dentro do seu caráter moderno, é um modo de articulação que pensa as políticas de tempo e valor, e se coloca como uma iniciativa de pensamento crítico e disruptivo, e não como um mecanismo de representação que não gera reflexão, que é banal, e que faz parte do senso comum.

Com tudo isso em mente, de acordo com Deleuze, o envolvimento da câmera móvel no cinema finalmente nos levou a uma certa emancipação do ponto de vista, o que teve como consequência um privilégio do tempo sobre o espaço (Deleuze apud Shapiro, 2020). Através de certas técnicas cinematográficas, mas principalmente com o uso da montagem, o plano deixará de ser uma categoria espacial, para se tornar uma categoria temporal (Deleuze, 2018b). Esse cinema moderno, que articula a imagem-tempo, como tratamos anteriormente, constitui uma quebra, e é uma forma de ler os eventos de uma forma crítica, para além da mera percepção, e conseqüentemente esse cinema emprega a imagem-tempo para pensar cinematicamente sobre o tempo e o valor do presente (Shapiro, 2020). Dessa forma, dada a concepção de política por Rancière, que foi exposta em um momento anterior deste texto, é possível compreender como a contra-atualização através do cinema é um conceito e um ato extremamente político, na medida em que permite trazer à tona as multiplicidades de narrativas, de discursos e de pensamentos, e chocá-los com as narrativas estabelecidas.

1.5 - A tradução, a modernidade e o Novo Cinema Chileno.

Como vimos acima, a metodologia de Rancière, ao invés de buscar uma linguagem política universal dentro da qual sistemas políticos e processos podem ser organizados, implica em uma forma de tratar os encontros históricos entre

modos díspares de dar sentido ao mundo. Nesse sentido, se nos alinharmos a essa disparidade dentro da teoria de Rancière, em oposição a um modo de significação único desses episódios díspares, que teria por fim a padronização da comunicação em vários níveis de investigação política; então devemos nos voltar para a questão da tradução (Shapiro, 2004). Com isso em mente, podemos pensar que o trabalho de Walter Benjamin se assemelha, de alguma forma, com o de Rancière, na medida em que Benjamin compreende que a tradução deveria deslocar definições ao invés de estabelecê-las (Benjamin apud Shapiro, 2004). Dessa forma, o processo de tradução em si mesmo deve colocar em questão e desestabilizar essa estabilidade presumida, esse confiante senso de segurança e inteligibilidade que é atribuído a uma certa forma de significação dominante: “Traduzir, no sentido Benjaminiano, é se engajar numa política de interpretação ao desafiar a autoridade de um locus de enunciação privilegiado” (tradução livre - Shapiro, 2004, p. 26). Judith Butler (2000), por sua vez, ao discutir as narrativas coloniais e formas de resistência, entende a tradução num sentido que podemos relacionar com Rancière e Benjamin, na medida em que para ela a tradução tem esse papel de desprivilegiar as narrativas historicamente privilegiadas e que servem ao colonizador. Nesse sentido, Butler entende que o papel do tradutor pós colonial passa por colocar em evidência a não convergência dos discursos, os modos díspares de dar sentido ao mundo estipulado por Rancière, o que tem como resultado, através das próprias rupturas de narratividade, o reconhecimento das violências que fundam a episteme.

Néstor García Canclini (2019) escreve sobre o hibridismo na América Latina, onde o trabalho da tradução por parte do sujeito colonizado nos oferece uma forma muito importante de resistência, na medida em que justamente desestabiliza esses discursos que são colocados como privilegiados. Canclini tem como uma das bases para sua produção a teoria de Homi Bhabha, que pensa o processo de tradução como

A abertura de um outro lugar cultural e político de enfrentamento no cerne da representação colonial. Aqui a palavra da autoridade divina é profundamente afetada pela asserção do signo nativo e, na própria prática de dominação, a linguagem do senhor se hibridiza -- [torna-se] nem uma coisa nem outra. O incalculável sujeito colonizado - semi-aquiescente, semi-opositor, jamais confiável - produz um problema irresolúvel de diferença cultural para a própria interpelação da autoridade cultural colonial. (Bhabha, 1998, p. 62).

Ou seja, a tradução abala a autoridade de alguma palavra que é tida como sagrada. Com isso em mente, podemos pensar através de Canclini como o processo de modernidade se deu na América Latina de uma forma particular, onde as especificidades locais conjuntamente com a tradução do processo de modernização nos nossos termos, produz um novo produto, um produto híbrido. Para Canclini, esse processo de hibridização pode ser definido como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Canclini, 2019, p. XIX). Essas novas estruturas abalam a sacralidade dos discursos privilegiados de uma “modernidade pura”, e dão vez para um surgimento de um discurso onde as perspectivas locais, com suas subjetividades e afetamentos, disputam um espaço de mundo com um outro mundo, criando um cenário novo, por meio de um processo absolutamente político.

Pretendo, portanto, investigar a forma como esse lugar da modernidade, através do hibridismo, dá lugar a um novo cenário, a partir de certas problematizações e deslocamentos, que é comumente atribuído o nome de pós-modernidade. Meu objetivo é, justamente, observar através do cinema de que forma se dá essa passagem, e quais são suas implicações políticas e sociais. Me utilizo do cinema considerando as vantagens que esta forma de arte nos oferece para pensar e compreender a política, e escolho o cinema Chileno na medida em que o Chile foi o primeiro governo declaradamente neoliberal da América Latina, através de um discurso que buscava uma modernização conduzida violentamente pela ditadura de Pinochet (Mariani, 2007). Por conta do processo histórico chileno, tanto durante a ditadura quanto no período democrático, poderemos analisar e entender de que forma os discursos, práticas, e subjetividades locais “contaminaram” essa modernidade que tentou se estabelecer principalmente através de incentivos de governos externos como o de Margaret Thatcher e Ronald Reagan, e a transformaram, de forma a que certas problemáticas foram trazidas à tona. Assim, estudarei, em especial, o Novo Cinema Chileno, na medida em que sente-se que aqui

Os últimos anos de século XX e a chegada do novo milênio são marcados pelo total desencanto do projeto de modernidade tão ansiado por nossos países. Então, a redemocratização e a estabilidade econômica, ambas tão almejadas durante tantos anos, não são mais aptas para esse alentado sonho de modernidade. Assim, definitivamente, o desencanto e o esvaziamento de perspectivas estão

presentes na sensibilidade dos cineastas da atual geração. (Nuñez, 2014, p. 7).

Em relação à redemocratização, por mais que tenha sido um marco de mudança na história chilena, por trás das cortinas do êxito econômico, mantiveram-se presentes constantes ameaças aos valores democráticos, ao passo que se manteve intacta uma estrutura construída durante a ditadura (Nuñez, 2014). Esta estrutura, que é uma das principais heranças construídas pelo regime militar, é a Constituição Chilena, que foi escrita sob o escopo da ideologia neoliberal, tendo como um de seus fins uma busca pela modernização do país. Assim, “É por isso que, nos filmes chilenos dos anos 1990 e do novo século, sentimos o gosto dessa democracia frustrada e frustrante, o que ajuda a deixar abertas doloridas feridas” (Nuñez, 2014, p. 8). Com isso em mente, pretendo analisar filmes chilenos que foram realizados desde o começo do século XXI até a metade dos anos 10, e que são atribuídos o rótulo de Novo Cinema Chileno. Esses filmes nos são de extremo valor nessa pesquisa na medida em que

é principalmente pelo viés da ordem afetiva que tais filmes contemporâneos expressam os descontentamentos, os desejos, os temores e as desilusões dessa nova geração de cineastas, filhos da distopia. O que sobrou dos sonhos da modernidade é posto em tela de juízo ao abandonar os projetos coletivos em prol dos projetos individuais e, também, ao apresentar a nossa negociação cotidiana com os resíduos arcaicos do provincianismo [no sentido em que na contemporaneidade observamos uma convivência entre práticas tradicionais e modernas]. (Nuñez, 2014, p. 10).

Tudo isso se expressa, nesse Novo Cinema Chileno de uma forma que

ao contrário do modelo de criação cujos eixos são o realismo, a unidade do estilo e o uso de alegorias, este cinema escolhe a hibridação. Isto é, a organização de estruturas que combinam o já feito com o próprio, o universal com o local, a ambição com a possibilidade, a tradição com a experimentação. (Flores, 2014, pg 13).

Assim, os cineastas dessa geração buscam criar um cinema que contra-actualize a modernidade e suas implicações, que contra-actualize o projeto neoliberal imposto pelas classes políticas dominantes desde a ditadura de Pinochet. Eles realizam isso exibindo seus afetos, suas subjetividades, suas formas de ver o mundo absolutamente contaminadas tanto por esse discurso moderno híbrido moldado pela realidade local, quanto pelo apercebimento das consequências desse discurso, com isso criando problematizações que transformam a paisagem da realidade social.

1.6. Texto-Chuva.

Numa concepção crítica contemporânea, a estética se refere não mais às questões sensoriais do corpo, como na conotação original do grego, mas sim às artes (Shapiro, 2013). Nesse sentido, influenciados pela perspectiva Kantiana, como anteriormente observado, Rancière e outros filósofos pós Kantianos focam em encontros que rompem com condições habituais da experiência sensível, e com isso instigam o pensamento crítico (Shapiro, 2013). Deleuze, por sua vez, pensa as rupturas dos encontros como algo no mundo que nos força a pensar (Deleuze apud Shapiro, 2013). Esse algo não é um objeto de reconhecimento, mas de um encontro fundamental. Esse encontro disruptivo pode ser com uma obra de arte, ou com qualquer outra coisa. O que constitui a estética do conhecimento, tanto nas perspectivas de Rancière quanto para Deleuze, tem a ver com as formas em que os encontros lidam com uma alteração da experiência sensível (Shapiro, 2013). Nesse sentido, sigo o critério Shapiro em relação a seleção dos filmes com que trabalharei, na medida em que os filmes que selecionei não foram escalados por conta do seu valor como consolidador de alguma explicação de algum fenômeno particular (Shapiro, 2013). Eles devem ser entendidos como valiosos na medida em que o meu encontro com eles invocam um pensamento crítico que suscitou certas perguntas como: que problematizações traz a pós modernidade ? O que a pós modernidade traz de novo para o cenário social ? De que forma a pós modernidade se coloca como política ao desprivilegiar certos discursos privilegiados da modernidade ? Quais as consequências no mundo concreto de todo esse processo ?

Assim, não busco encontrar aqui um sentido verdadeiro de cada obra, o que exatamente passou pela cabeça de cada artista na criação das obras citadas. Deixo claro que não vejo o desencontro entre o significado de cada obra para cada autor e o modo como a leio da maneira que me fez pensar, como um desvio ou incompreensão em relação a algum sentido verdadeiro. Acredito que as obras, uma vez lançadas ao mundo, e uma vez sujeitadas à subjetividade do espectador, perdem o seu caráter de significado fixo. Com isso em mente, o valor de um pensamento que alguma determinada obra fez despertar, não deve ser tido como qualitativamente inferior ao “sentido verdadeiro”. Dessa forma:

a estética da recepção questiona que existam interpretações únicas ou corretas, como tampouco falsas dos textos literários[no nosso caso, o cinema]. Toda escrita, toda mensagem, está infestada de espaços em branco, silêncios, interstícios, nos quais se espera que o leitor produza sentidos inéditos. (Canclini, 2019, p. 151).

O cinema, nesse caso o Novo Cinema Chileno, na mão de certos diretores, funciona como um veículo e nos encoraja a realizar esse pensamento crítico, e nos faz pensar em como o processo de modernização e a modernidade se deram na América Latina, e em que questões isso implica. Nos fazem pensar de que forma essa modernidade, em contato com a realidade local, por meio das traduções locais, e em contato com as demandas locais, se choca e sofre atritos, de um modo que produz rachaduras. Rachaduras essas de onde surge o que pode ser chamado de pós-modernidade, que seguindo Néstor García Canclini, vejo mais como uma ênfase de problemáticas do que como uma espécie de superação da modernidade: “resisti a considerar a pós-modernidade como uma etapa que substituiria a época moderna. Preferi concebê-la como um modo de problematizar as articulações que a modernidade estabeleceu com as tradições que tentou excluir ou superar.” (Canclini, 2019, p. XXX)

Contudo, apesar de enxergar a pós-modernidade como essa ênfase e problematizações de certas questões, ela não manteve o cenário moderno incólume. A pós-modernidade se apresenta como plenamente política na medida em que questiona e desloca o privilégio de certas narrativas e certos pressupostos da mentalidade moderna que nos é internalizado. Esse movimento de choque, realizado de maneira repetida e constante, tais como ondas indo de encontro com uma barragem ou uma falésia, gera um desgaste, uma erosão dessas narrativas e perspectivas que são favorecidas. A partir disso, cria-se uma nova paisagem, causada pela erosão das estruturas anteriormente firmemente estabelecidas. Georges Didi Huberman (2019), ao escrever sobre o *espírito da revolta*, nos permite entender esta potencial erosão, que ao mesmo tempo em que é destrutiva desse cenário naturalizado, é construtora de um novo lugar:

Por todos os lados, as pessoas se sublevam: potências. Mas por todos os lados, também, constroem barragens: poderes. Ou, então, protegem-se no topo das falésias, de onde acreditam poder dominar o mar. As barragens e as falésias parecem ter sido erguidas para conter o movimento de algo que se levanta a partir de baixo e ameaça a ordem das coisas no alto. Assim, os levantes se pareciam com as ondas do oceano, cada uma delas contribuindo para que um dia, subitamente, a barragem afunde ou a falésia desmorone. Nesse meio tempo, alguma coisa vai se transformando, mesmo que de modo imperceptível, conforme as ondas vêm. É o ‘imperceptível’ do futuro. É a potência da onda- em todos os sentidos da palavra ‘potência’ - , irresistível mas

latente, que passa despercebida até o momento que faz com que tudo exploda. *É exatamente isso que os poemas, os romances, os livros de história ou de filosofia, as obras de arte sabem registrar, amplificando as coisas, dramatizando sob a forma de ficções, utopias, visões, imagens de todos os gêneros. Imagens-sintomas nas quais estaria inscrito, por meio de rastros, de catástrofes morfológicas, que a barragem ou a falésia já não são exatamente as mesmas depois da passagem de uma onda aqui, outra acolá e assim por diante.* Imagens-desejos, tal como Ernst Bloch nomeou tão bem, que surgem ou se levantam com toda a potência para dar forma ao nosso desejo de ultrapassar, de atravessar uma fronteira, saltar a barreira. (Didi-Huberman, 2019, p. 115) [grifo meu].

Com toda essa bela analogia geológica em mente, penso que a contribuição política do meu texto, para além de pensar com os filmes, passa por salientar justamente como as obras de arte, aqui especificamente as do Novo Cinema Chileno, tais como ondas, erodem pouco a pouco essa falésia que é a modernidade nos termos violentos que se deu na América Latina, especialmente no Chile. Esse cinema faz isso questionando, deslocando, sendo uma arte política. Dessa forma, meu texto tem como objetivo se alimentar dessas ondas, tal como uma chuva de convecção se forma a partir da evaporação do mar, e fazer chover sobre o mar novamente. Essa chuva reincide sobre o mar, salientando essas ondas, fortalecendo-as, fazendo com que seu choque seja ainda mais impactante, fazendo com que o seu potencial erosivo seja ainda maior. Dessa forma, não reconheço meu texto como um fenômeno que é capaz de derrubar sozinho uma falésia ou uma barragem, tal como um terremoto. Modestamente, me enxergo fazendo chover sobre essas ondas, devolvendo as águas que subiram até mim ao me fazerem pensar, não criando algo necessariamente novo, mas sim salientando e encorpando a potência de destruição, que sempre é uma potência de reconstrução, dessas ondas.

2. A Modernidade Latina.

A modernidade na América Latina, muitas vezes é tratada como uma sombra, como um eco tardio e deficiente dos países centrais. O autor inglês Perry Anderson, ao falar sobre a América Latina, coloca que aqui no “terceiro mundo”, existe hoje uma espécie de configuração que, como uma sombra, reproduz algo que antes prevalecia no primeiro mundo (Anderson, 1984). Outros autores, contudo, parecem intrigados com como na América Latina seguimos as tendências modernas europeias, mas sem necessariamente seguirmos os exatos mesmos passos que a Europa:

Nós temos praticado todas estas tendências na mesma sucessão que na Europa, quase sem termos entrado no ‘reino mecânico’ dos futuristas, sem haver chegado a nenhum apogeu industrial, sem termos ingressado plenamente na sociedade de consumo, sem estarmos invadidos pela produção em série nem restritos por um excesso de funcionalismo; temos tido a angústia existencial sem Varsóvia nem Hiroshima. (tradução livre - Yurkievich, 1984, p. 179).

Contudo, o que é importante compreendermos é que a modernidade latino-americana, na prática, não meramente reproduz cegamente esse etapismo europeu, de modo que se torna uma espécie de simulacro da Europa. A modernidade aqui floresce num cenário próprio com peculiaridades próprias, atravessada por questões e tradições locais. A questão não é que nossos países tenham adotado mal e tardiamente um modelo de modernização que na Europa teria sido realizado de uma maneira correta, e muito menos consiste em procurarmos optar, de uma forma excludente, entre modernização ou tradicionalidade local (Canclini, 2019). O que nos interessa aqui é justamente o oposto, de que forma as duas coisas mutuamente se afetam, criando uma modernidade hibridizada pelos termos locais.

É preciso dizer, antes de mais nada, que existem diversas definições possíveis acerca do que é ser moderno e o que constitui a modernidade, elaborada por diversos pensadores:

A literatura sociológica sobre a modernidade é hoje extensa, mas o conceito de modernidade está longe de estar claro.[...] Ficamos, assim, com um conceito subjetivo e historicamente limitado de modernidade, com a visão que cada sociólogo tem de seu tempo, o que é, em parte, inevitável, mas que implica negar objetividade à realidade social. (Bresser-Pereira, 2014, p. 87).

Não pretendo aqui, porém, me engajar com uma busca de uma realidade social objetiva, pois tendo como base o pensamento pós-kantiano, não me interessa

buscar o “sentido verdadeiro” da modernidade, mas sim as condições que a fizeram ser percebida de uma outra forma na América Latina. A partir da classificação de Néstor García Canclini (2019), podemos setorizar essas interpretações de modernidade dentro de quatro movimentos, ou projetos, definidores da modernidade: o *projeto emancipador*, que expressa uma secularização dos campos culturais, a produção auto-expressiva e auto-regulada das práticas simbólicas e seu desenvolvimento em mercados autônomos, onde fazem parte a racionalização da vida social e o individualismo crescente, sobretudo nas grandes cidades; o *projeto renovador*, que abrange dois aspectos que muitas vezes são complementares: a busca de aperfeiçoamento e inovação constantes, e a necessidade de reformular várias vezes os signos de distinção que o consumo massificado desgasta; o *projeto democratizador*, que confia na educação e na difusão da arte e dos saberes especializados para chegar a uma evolução racional e moral; e o *projeto expansionista* que expressa uma tendência da modernidade que procura estender o conhecimento e a posse da natureza, a produção, a circulação e o consumo dos bens.

Se entendemos que, como dito anteriormente, a modernidade está sujeita a cenários e realidades sociais locais, devemos observar de que forma a modernidade e seus movimentos se transformaram ao se instalarem na realidade latino-americana. Assim, todos esses quatro movimentos da modernidade se manifestaram aqui na América Latina, mas se instalaram de um modo que entraram em conflito entre si, evidenciando como a hibridação não é uma fusão sem contradições (Canclini, 2019). O nos interessa é justamente observar a maneira contraditória e desigual em relação a como esses movimentos foram articulados aqui (Canclini, 2019): a *emancipação* se deu na medida em que nossas sociedades atingiram uma secularização dos campos culturais, ainda que em menor grau que nas metrópoles, de uma forma que houve uma liberalização precoce das estruturas políticas, e uma racionalização da vida social, mesmo que até hoje coexistindo com comportamentos e crenças tradicionais (não modernos). A *renovação* é observada no crescimento acelerado da educação média e superior, na experimentação artística e artesanal, e no dinamismo com que os campos culturais tradicionais se adaptam às inovações tecnológicas e sociais. A *democratização* foi conquistada com sobressaltos e interrupções, e foi produzida em parte pela expansão educativa, pela difusão da arte e da ciência, pela

participação em partidos políticos e sindicatos. A democratização da cultura cotidiana e da cultura política, por sua vez, foi propiciada pelos meios eletrônicos de comunicação e por organizações não tradicionais que intervieram nas contradições geradas pela modernização, em que os antigos agentes são menos eficazes ou carecem de credibilidade.

Gostaria, contudo, de dedicar uma atenção especial ao quarto projeto de modernidade: a *expansão*. Como dito anteriormente, o projeto expansionista expressa uma busca pela extensão do conhecimento e da posse da natureza, da produção, e da circulação e o consumo dos bens (Canclini, 2019). Com isso, compreendemos que o projeto expansionista é um projeto atravessado, em grande medida, por questões econômicas, e por estratégias de acumulação de capital (Canclini, 2019). Lechner (2015), que também considera que existem distintas estratégias de modernização coexistindo na América Latina, nos diz que a *Estratégia Neoliberal*, que foi predominante durante a ditadura de Pinochet, toma o mercado como princípio constitutivo de reorganização social. O resultado disso foi não só uma vigorosa expansão da economia capitalista de mercado, mas, acima de tudo, uma instauração de uma verdadeira sociedade de mercado. Aqui forma-se uma sociedade atravessada por todos os critérios próprios da racionalidade de mercado, nominalmente competitividade, produtividade, rentabilidade, flexibilidade, e eficiência. Essa sociedade de mercado produz um dinamismo social inédito na região, onde a iniciativa privada, liberada de restrições sociopolíticas, exhibe impressionantes dinâmicas de mudança e inovação, o que cria uma realidade social onde tudo se move e nada nem ninguém pode se colocar à parte dessa dinâmica sem sofrer o perigo de ser excluído socialmente. A experiência latino-americana, portanto, demonstra que o mercado por si só não gera nem sustenta uma ordem e uma integração social (Lechner, 2015).

O mercado, pelo contrário, acentua as desigualdades sociais e fomenta a exclusão e generaliza as tendências de desintegração. Para Stiglitz (2012), essas forças do mercado que criam desigualdades são reais, contudo, elas são moldadas por processos políticos. Com isso, os mercados são moldados por leis, regulações, e instituições. Cada um desses arranjos, por sua vez, possuem consequências distributivas, e dependendo da forma que esses arranjos moldam as economias de mercado locais, podem trabalhar em prol da vantagem daqueles que estão no topo,

a despeito do resto da população (Stiglitz, 2012). No Chile, podemos observar esse processo na medida em que

Uma concepção de um Estado reduzido e limitado em suas capacidades de orientar a vida econômica favoreceu a privatização de todas as empresas produtivas e de serviços e também limitou seu papel regulador. O estado atuou com fraqueza para enfrentar a concentração econômica, defender os consumidores e trabalhadores, proteger o meio ambiente e apoiar os pequenos empresários. Por outro lado, com um Banco Central independente, uma política macroeconômica de superávit estrutural, com a abertura da conta de capitais e a redução tarifária, se busca alcançar a máxima “eficiência econômica” em prol dos agentes privados. [...] Assim nasceram os sistemas privados de saúde e previdência e se multiplicam os estabelecimentos educacionais privados destinados aos filhos de famílias de alta renda; paralelamente, permanece sob a responsabilidade do Estado uma oferta de menor qualidade de esses serviços, dirigida aos grupos de baixa renda. (tradução livre - Pizarro, 2005).

Com isso, o mercado simboliza algo para além de um mecanismo de coordenação social. Ele encarna a sacralização de determinados princípios (eficiência, produtividade, competitividade, rentabilidade), de uma maneira que fornece uma autoridade moral necessária que legitima os imperativos do mercado e justifica os custos sociais (Lechner, 2015).

Tudo isso é de especial consideração no Chile, na medida em que o país foi o primeiro Estado da América Latina a adotar medidas neoliberais, sob a Ditadura de Augusto Pinochet (Mariani, 2007). Jean Franco (2004) na introdução do livro *Cultural Residues: Chile in Transition*, de Nelly Richard, faz um breve histórico de como a ditadura de Pinochet deu um golpe em Salvador Allende, trazendo consigo um formato de governo Neoliberal que foi, de certa forma, continuado durante o período democrático chileno:

Mil novecentos e setenta e três, o ano que Salvador Allende foi deposto por um golpe militar, é um divisor de águas num país que até essa data era uma funcional democracia com um forte movimento sindical e uma igualmente forte tradição de um ativismo de esquerda. Os militares, sob a liderança do General Pinochet, não só depuseram um Governo democraticamente eleito mas também esmagaram e aterrorizaram antigos apoiadores de Allende. Os militares justificaram a tomada de poder nas bases de o o golpe resgatou o país do caos; uma vez estabelecido no poder, [o novo governo] reestruturou a economia de acordo com princípios neoliberais, guiado e encorajado por economistas baseados em território americanos conhecidos como ‘The Chicago Boys’. (tradução livre - Franco, 2004, p. VII).

É comum , por conta do frágil enraizamento da modernização na história da América Latina, termos a impressão de que essa modernização seria uma insistência importada, e imposta “goela abaixo” por parte dos países do Norte Global, nominalmente Estados Unidos e Inglaterra. Não há dúvidas de que os dois países foram de grande influência, mas no caso do Chile, como observamos, a

modernidade foi fruto de uma insistente perseguição de uma novidade (Canclini, 2019). Nesse sentido, evidencia-se um dos grandes paradoxos do Neoliberalismo, especialmente na América Latina, que é que uma estratégia dedicada a dismantelar a intervenção estatal só tem êxito onde é apoiada por forte intervenção política (Lechner, 2015). Isso se dá porque os processos de modernização, inclusive o do Neoliberalismo, exigem uma forte condução política. No Chile essa forte condução política da modernização, especialmente na sua faceta Neoliberal, não se deu somente sob o comando de Pinochet, mas também durante o período de transição democrática. Esse período de transição se caracteriza por apresentar um marco político legal fixado pela constituição de 1980 (que ainda vigora durante o período de democracia consolidada), por continuar a expansão dessa economia capitalista de mercado, pela continuidade de Pinochet na cena política, e por uma distribuição bipolar bastante estável das forças políticas (Lechner, 2015). Isso sugere que a vontade de realizar uma modernização através do projeto *expansionista* no Chile não se encerra em Pinochet.

Podemos observar a manifestação dessa expressão de modernização dos períodos pós-ditadura na apresentação da Exposição Chilena dentro da Exposição Universal de Sevilha de 1992. A apresentação do Chile era uma oportunidade do governo de redemocratização exibir a primeira prática de identidade que o Chile redemocratizado transformava em espetáculo, a fim de dar forma e estilo ao seu discurso de mudança (Richard, 2004). A partir dessa exposição, vários debates foram abertos sobre temas de modernização na Exibição Chilena em Sevilha em 92 (Richard, 2004, p. 109). Para Nelly Richard:

A apresentação da Chile-expo Sevilla '92 retrata o desejo cosmopolitano de uma modernidade universal que impele países a exibirem seus avanços e progressos num “mostruário do mundo”, na medida em que eles compartilham a vitalidade e o otimismo de um ideal metropolitano de expansivo crescimento industrial e tecnológico, um desejo que é satisfeito com o entusiasmo do Novo como um produto para exibição e como um commodity para consumo. A estória da Chile-Expo Sevilla '92 põe a aventura chilena numa correlação serial - histórica e internacional - com os grandiosos displays que iluminaram suas evidências de progresso ao mundo e encheram seus mostruários com novidades[...] Para o Chile, somente dois anos após sua estrepante transição democrática, a Feira de Sevilha foi a oportunidade de demonstrar que era um “novo país”: de fazer o resto do mundo ver a aparente transformação de um país confiante na suposta equivalência entre os signos de ser e de aparentar com os quais, na sua vaidade, a representação de toda publicidade se dá. (tradução livre - Richard, 2004, p. 110).

Essa novidade que o Chile tanto bradava e exibia em Sevilha 92' manteve reservado, como chave para seu sucesso, o subtexto da continuidade através de uma figura que secretamente relacionava o passado e o presente, que era o antigo ministro da economia do governo de Pinochet, Fernando Leniz, que foi designado como comissário geral da Chile-Expo pelo Presidente chileno do primeiro governo democraticamente eleito pós-ditadura, Patricio Aylwin (Richard, 2004). O conteúdo da Transição Chilena na Exposição Universal em Sevilha misturava discursos triunfais de mudança somados com um discurso de um passado modernizador da ditadura, cujos sucessos econômicos e técnicos atribuídos foram secretamente auto-parabenizados, nas entrelinhas, através da exibição da imagem de metamorfose democrática que o Chile apresentava (Richard, 2004). Essa metamorfose tem uma relação com como o caráter moderado do Período de Transição se deu, por conta de uma disposição espalhada na sociedade civil que foi criada, em grande parte, pela integração nas expectativas de consumo, e pelo desejo de encontrar uma continuidade para os ajustes econômicos básicos herdados do período autoritário (Richard, 2004). Esse treinamento das subjetividades coletivas, através dessas questões, para os tornarem parte de uma competição econômica que os ressocializaria através das políticas de consumo e mídias de massa, explica substituição razoável (no sentido de não-radical) do modelo ditatorial que consistia em *mercado, repressão e televisão*, por um novo modelo de *mercado, consenso, e televisão*, pelo qual a transição política realizou sua trajetória econômica de integração e adaptação em relação ao pacto modernizante do neoliberalismo (Richard, 2004).

Uma das grandes figuras simbólica da Expo-Chile foi literalmente um iceberg, trazido da Antártica Chilena até Sevilha através de uma viagem marítima de quase um mês (Richard, 2004). Dentre as muitas possibilidades de significação que esse iceberg carregava, a mais polêmica foi a da imprensa nacional, que discutia se era pertinente representar o Chile como um país frio, com uma imagem de frieza que conjura associações com o cálculo e a eficiência de racionalidades tecnológicas (Richard, 2004). Essa imagem de frieza buscava contrapor os velhos estereótipos de desordem que eram projetados na América Latina por um olhar europeu: “o frio oposto ao quente, o racional ao irracional, o civilizado com o bárbaro” (tradução livre - Richard, 2004, p. 117).

Apesar da não ruptura econômica do Período de Transição em relação ao passado ditatorial, era extremamente necessário que a imagem do Chile se distanciasse desse violento período, e com isso passasse uma imagem de um novo Chile renascido e purificado (Richard, 2004). Tomás Moulian coloca então que

O iceberg foi a escultura de nossa metamorfose. O iceberg estabeleceu diante dos olhos do mundo a transparência do Chile Atual. Todos os vestígios de sangue, se existem, estavam cristalizados em um azul profundo. Os tormentos, se existem, eram agora as veias brancas do gelo[...] O iceberg representava a estreia em sociedade do Chile Novo, limpo, sanitizado, purificado pela longa travessia do mar. No iceberg não havia mancha alguma de sangue, de desaparecidos. Não estava nem a sombra de Pinochet. (tradução livre - Moulian, 1997, p. 34).

Dessa forma, podemos observar que o período de transição queria se colocar como moderno para o mundo em relação a questões econômicas, através do Neoliberalismo, e também através de um distanciamento de um passado ditatorial, estreando assim um Chile novo, que não carrega as manchas de sangue da ditadura de Pinochet.

Até aqui eu tratei o Neoliberalismo como parte do projeto *expansionista* da modernidade, e relatei a tentativa de transformar o Chile num país Neoliberal, com uma tentativa de modernização no interior do país. Contudo, até que ponto devemos confundir a modernidade do projeto Neoliberalista com a Modernidade em si? Até que ponto uma faceta da Modernidade pode ser tomada pela Modernidade como um todo? Bresser (2014) discute que a Modernidade Neoliberal e a Modernidade genuína são duas coisas diferentes que não devem ser confundidas. Para o autor, apesar de existir uma distinção, essa Modernidade objetiva

escapa à sociologia contemporânea da modernidade e da pós-modernidade, na medida em que esta acaba por ver aquela sob a forma que ela assumiu nos Trinta Anos Neoliberais do Capitalismo. Sua análise *não* se refere à modernidade como reflexo da estrutura econômica e social do mundo contemporâneo, como essa estrutura é nos termos de uma ontologia social, mas à forma *distorcida* que essa modernidade assumiu no último quartel do século XX (o tempo da hegemonia neoliberal) - período no qual aquelas necessidades e valores se objetivavam nos interesses e na dominação de uma restrita coalizão de classes formada por capitalistas rentistas e financistas e em um individualismo radical. Tomaram assim a nuvem por Juno e atribuíram a permanência ao que é provavelmente transitório, mas dificilmente poderia ter sido diferente, já que o método sociológico é o da análise social[...] (Bresser, 2014, p. 89) [grifos do autor].

Bresser acredita que mesmo que alguns sociólogos proeminentes tenham analisado a sociedade dos anos neoliberais do capitalismo de uma forma crítica, eles talvez tenham confundido elementos que refletiam a hegemonia neoliberal

com características essenciais da modernidade, no sentido de essência. O autor, então, num tratamento que parece querer defender e diferenciar a modernidade de uma versão impostora, nos diz que

misturada com essa modernidade essencial existiu uma modernidade neoliberal - a modernidade que correspondeu aos Trinta Anos Neoliberais do Capitalismo - que não deriva da crescente complexidade das sociedades modernas, mas da hegemonia ideológica de então. Nesse tempo, muitas das características definidoras da ideologia neoliberal, que não são intrínsecas à modernidade em sentido amplo, tanto assim que desde 2009 estão em crise, transformaram-se em valores e crenças das sociedades modernas, espelhando o fenômeno histórico reacionário que foi o retrocesso liberal. (Bresser, 2014, p. 89).

A partir de Canclini, contudo, podemos compreender que na América Latina “Não chegamos a *uma* modernidade, mas a vários processos desiguais e combinados de modernização”(Canclini, 2019, p. 154). Assim, a nossa modernidade é atravessada pela coexistência de diversas modernidades e projetos de modernização. Um desses projetos de modernidade, que no Chile é muito importante, é justamente o projeto neoliberal. Aqui, a tentativa de estabelecimento dessa modernidade foi uma das grandes disputas (e vitórias) políticas de Pinochet, que carrega consequências negativas para o povo chileno até os dias de hoje. Esse projeto, portanto, se deu no Chile de uma forma imbricada com outras modernidades, de uma maneira que não é possível separar uma modernidade pura, que não esteja “infectada” por essa dimensão neoliberal, que não seja fruto de uma hibridação. Isso porque no Chile o Neoliberalismo é uma parte essencial de um discurso de modernização que se dá no país desde os anos 70, e que foi uma das grandes bandeiras da ditadura militar. Com isso, é possível sim confundir as duas modernidades e tratá-las, por vezes, de maneira intercambiável, na medida em que na realidade chilena, o que significa modernidade é muito mais esse discurso de modernização que passa pelo neoliberalismo, do que definições europeias que seriam definições “verdadeiras” de modernidade.

Tratando agora de uma outra faceta da modernidade, os interpretadores da modernidade, especialmente na América Latina, geralmente associam a definição filosófica e cultural do moderno com uma absoluta predominância do novo, que simboliza uma ideia de progresso (Richard, 2004). Nessa interpretação, o espírito central da modernidade se baseia num desejo por mudança, numa satisfação pela mobilidade, e numa luta pela renovação: “Essas inovações, mudanças e renovações, formam uma série de substituições que posicionam o Novo sempre

rompendo com uma tradição *expirada do passado*” (tradução livre - Richard, 2004, p. 74) [grifo da autora]. Ao pensarmos a modernidade a partir da hibridação, porém, temos que pensar o moderno como um projeto não antagônico às tradições nem destinado a superá-las por alguma lei evolucionista (Canclini, 2019). Nesse sentido, não devemos pensar que o desenvolvimento moderno suprime as culturas populares tradicionais. Aqui, a expansão modernizadora não conseguiu apagar o folclore e as culturas tradicionais. Muito pelo contrário, a modernidade existe em relação a isso (Canclini, 2019). A modernidade aqui é justamente

uma articulação mais complexa de tradições e modernidades (diversas, desiguais), [n]um continente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento. (Canclini, 2019, p. 28).

Assim, podemos dizer que há uma realização heterogênea do projeto modernizador em nosso continente, atravessado por uma diversa articulação do modelo racionalista liberal com antigas tradições aborígenes, com o hispanismo colonial católico, com desenvolvimentos socioculturais próprios de cada país (Canclini, 2019).

As culturas tradicionais e populares, por sua vez, inevitavelmente se transformam no contato com a modernidade, assim como a modernidade se transforma no contato com essas culturas. Essas culturas populares, portanto, não são absolutamente passivas frente à modernidade, mas são reativas, e nessa reatividade reside um grande poder de transformação da modernidade. Contudo, não devemos cair na comum caracterização do povo como uma reunião de agentes agrupados como uma massa social unificada que avança constantemente rumo a uma radical resistência:

As investigações mais complexas dizem que o popular se coloca em cena não com essa unidirecionalidade épica, mas com o sentido contraditório e ambíguo dos que padecem a história e ao mesmo tempo lutam nela, dos que vão elaborando, como em toda tragicomédia, os passos intermediários, as astúcias dramáticas, os jogos paródicos que permitem aos que não têm possibilidade de mudar radicalmente o curso da obra, manejar os interstícios com parcial criatividade e benefício próprio. (Canclini, 2019, p. 280).

Assim, os populares resistem à modernidade de uma forma que, em grande parte, não passa por uma resistência radical, mas sim por eventuais “sabotagens” da modernidade, nem sempre de maneira intencional, onde a modernidade se choca, e acaba se transformando. Dessa forma, a combinação da modernidade com as tradições nos conduz a uma problemática (e não uma etapa) pós moderna, no

sentido que o moderno se fragmenta e se mistura com aquilo que não é (Canclini, 2019), e nesse processo acabam por questionar e deslocar, características definidoras da modernidade, não necessariamente superando-as, mas de modo que a realidade social é transformada de tal forma, que não podemos mais pensar que estamos num mesmo cenário social. A partir desse questionamento a pós modernidade oferece uma grande contribuição no sentido de revelar o caráter construído e teatralizado de toda tradição, inclusive as da modernidade (Canclini, 2019). Essa mudança tem consequências sociais e políticas de extrema relevância, e é justamente o acompanhamento dessa passagem de um cenário para o outro, e suas implicações, através do cinema, que pretendo investigar ao longo dessa pesquisa. Ou seja, mais uma vez enfatizo que meu foco não é a pós modernidade em si, mas sim as condições que a criaram essa passagem e as consequências sociais desse processo. Com isso em mente, a partir do momento em que não entendemos a pós modernidade como uma nova etapa de superação em relação à modernidade, compreendemos que diversas questões e características da modernidade são aqui inclusive reforçadas, mas não de forma acrítica, não de uma forma que o seu caráter e suas consequências não sejam consideradas e problematizadas.

3. O desvanecimento do futuro.

Como havia discutido no primeiro capítulo: por mais que a redemocratização e o processo de transição tenham sido períodos muito importantes, que representam uma grande mudança na história chilena, nos bastidores dos seus êxitos econômicos, conquistados para o benefício de uma faixa da população, permaneceram presentes constantes ameaças aos valores democráticos, na medida em que manteve-se intacta uma estrutura construída durante a ditadura: a Constituição do Chile. Essa constituição, escrita sob o escopo da ideologia Neoliberal, tem como um de seus fins uma busca por uma modernização no país, uma busca por um “progresso”. Contudo, no dia 25 de Outubro de 2020, cerca de 80% da população chilena votou a favor da produção de uma nova Constituição, e do descarte da constituição de Pinochet, em um plebiscito que foi realizado num histórico domingo. Dentro das demandas reclamadas em relação a essa nova constituição, temos a questão dos direitos sociais

uma vez que o texto constitucional consagra um Estado subsidiário que não oferece diretamente benefícios relacionados à saúde, educação ou previdência social, delegando isso ao setor privado. (Viñas, 2019).

O Chile, portanto, agora demanda que o fornecimento de certos serviços básicos, de uma maneira que é ausente para uma grande parte da população, sejam direitos constitucionais, de um modo que os indivíduos não mais estejam entregues unicamente à sua própria responsabilidade. Assim:

Existe um número relevante de pessoas que exigem mudanças estruturais e profundas no Chile no que diz respeito à declaração e garantia do exercício de certos direitos sociais, ou seja, incorporando elementos de um Estado social à Constituição. (Viñas, 2019).

Isso deixa evidente como a mentalidade no Chile mudou, e quase 50 anos depois, o Chile pensa em outras questões, e luta para dispensar uma constituição que promovia a modernidade nos termos neoliberais de Pinochet. O cinema, como mais uma vez volto a enfatizar, nos permite compreender de que forma esse cenário aos poucos muda, e como as concepções dessa modernidade são deslocadas de uma maneira que abre espaço para algo novo.

Com isso em mente, trato aqui do primeiro filme que eu gostaria de trabalhar, e pensar a partir de: *NO (2012)*, de Pablo Larraín, um dos principais diretores contemporâneos do país, que trata de um outro plebiscito muito

importante na história do Chile. Os créditos de abertura do filme nos contextualizam temporalmente ao anunciarem:

“Em 1973 as forças armadas do Chile deram um golpe de Estado no governo do Presidente Salvador Allende. O general Augusto Pinochet tomou o controle do país. Após 15 anos de ditadura, Pinochet enfrentou fortes pressões internacionais para legitimar seu regime. Em 1988 o Governo convocou um plebiscito. O povo votaria *SÍ* ou *NO* pela sua permanência por mais 8 anos. A campanha duraria 27 dias, com 15 minutos diários de televisão para a opção *SÍ*, e 15 minutos para a opção *NO*” (tradução livre - NO, 2012).

O filme nos conta justamente a história dessa batalha propagandista, e acompanha a construção e a produção do time de propaganda do NO, que eram opositores ao regime ditatorial em voga. Nosso protagonista é René Saavedra, um publicitário Chileno de classe média que passou anos fora do país, e que teve seu pai perseguido pela ditadura militar. No filme foi feita uma escolha de imagem onde se utilizaram câmeras dos anos 80, período em que a história do filme se passa, para aumentar a ambientação e a imersão nessa história (Kaufman, 2013?).

A primeira cena do filme é um close no rosto de René, onde o protagonista, ao tentar vender uma peça publicitária para clientes que representam uma marca de refrigerante, diz uma frase muito importante para o filme. Essa frase se repetirá em outras ocasiões, em contextos diferentes, mas nesse primeiro momento em que é anunciada, serve para ambientar René como um vendedor, um publicitário por essência:

Antes de mais nada, gostaria de mencionar que o que vão ver a seguir está marcado dentro do atual contexto social. Nós acreditamos que o país está preparado para uma comunicação de tal natureza. Não podemos esquecer que a cidadania aumentou suas exigências em torno da verdade, em torno do que gostam. Sejam honestos: hoje, Chile pensa em seu futuro. (tradução livre - NO, 2012).

A reunião de René então é interrompida, na medida em que René é surpreendentemente convocado por um sujeito que se chama Urrutia. Este sujeito é um dos líderes da equipe de propaganda do NO, e foi visitar René com a intenção de convidá-lo para fazer parte da campanha. O protagonista resiste ao convite a princípio, e não entende porque deveria se engajar com um plebiscito que a seu ver está completamente arranjado para a vitória de Pinochet. O chefe de René então o confronta e pergunta se ele foi convocado para fazer parte da equipe de propaganda ao lado dos comunistas. René responde que está farto dessa constante referência ao comunismo, e diz que seu chefe parece gente velha ao sempre considerar isso. René faz questão de dissociar sua imagem e a imagem da equipe com os comunistas, e diz que integram a equipe todos menos os

comunistas. Isso tem relação com como o socialismo, principalmente entre os jovens, deixou de ser percebido como uma alternativa. Nesse sentido, aqueles que buscam uma revolução radical, onde não existe uma mediação entre o presente e um futuro radicalmente diferente, entendem que a realidade capitalista tem no seu interior uma lógica de alienação inexorável, um sistema unidimensional do qual é impossível escapar sem ser através de uma ruptura completa (Lechner, 1995). Com isso, o encantamento com essa forma de política tem relação com uma visão monista da realidade social, onde a revolução seria esse salto para uma nova ordem que seria tão monolítica quanto aquela que seria substituída. Lechner coloca que:

Se a visão monista tem uma estratégia revolucionária, é justamente o oposto quando a cultura pós moderna abandona a ideia de uma racionalidade hegemônica específica, e ao mesmo tempo renuncia a estratégia de ruptura. Se considerarmos que o processo social é interseccionado por racionalidades diferentes, a sua transformação não pode mais consistir em ‘romper com o sistema’ mas sim em reformá-lo. Isso abre uma nova perspectiva para redefinir o reformismo como algo mais que a simples diferença de estratégias em relação à revolução.[...]Reformar é discernir entre racionalidades conflitantes e reforçar tendências que consideramos as melhores. O resultado não seria um sistema puro e definitivo (tradução livre - Lechner, 1995, p., 163).

Ou seja, nesse pensamento pós moderno, onde há um desvanecimento do futuro e uma supervalorização do presente, as transformações políticas se dão dentro de uma concepção reformista, e nesse sentido valoriza-se ainda mais o conceito de revolta constante, de uma maneira que não se busca uma realidade social fixada, mas sim uma realidade social que constantemente se atualiza com as novas vozes e demandas que surgem.

Ao exibir a equipe do SÍ, a qual o próprio Pinochet participa, o filme nos mostra como um dos grandes trunfos que a equipe do SÍ carrega consigo é justamente a questão de o quanto Pinochet modernizou o país, e os êxitos econômicos que trouxe para a classe média chilena. Na primeira reunião dessa equipe exibida no filme, discutem se o ditador deveria aparecer de traje militar ou civil, e ao concordarem que o traje civil seria a melhor escolha, é dito que com Pinochet sem uniforme passa-se uma simbologia de que existe um governo sem militares, ou seja, progresso. Nesse sentido, o chefe da campanha de propaganda diz que os avanços do país foram impactantes ao ponto do Chile não se parecer mais com a América Latina.

Do outro lado, quando é exibida pela primeira vez a René a propaganda que a equipe do NO pretende exibir, uma propaganda extremamente violenta, denunciatória, que expõe como a ditadura de Pinochet é sanguinária; o protagonista lança a pergunta de se verdadeiramente acham que irão vencer as eleições conduzindo esse tipo de propaganda. A resposta de seus colegas de campanha se dá no sentido de que não acreditam que a eleição sequer seja legítima, e portanto não acreditam que vão ganhar, mas o grande objetivo é abrir os olhos da população, e fazer um filme político que tenha capacidade de contribuir com essa erosão, que se dará aos poucos, do governo de Pinochet. René e Urrutia então formam uma espécie de equipe reduzida, um grupo onde poderiam pensar de uma forma pragmática como ganhar a disputa. René no primeiro encontro desse time diz que um dos grandes obstáculos a serem ultrapassados é a quantidade de pessoas que estão indecisas e não desejam votar. Por parte das pessoas mais velhas há o medo da volta de um discurso socialista com algum peso, da volta da crise econômica, das filas; enquanto os jovens, por sua vez, acreditam que essa eleição é uma perda de tempo porque é fraudulenta desde o princípio. Isso tem relação com como as pessoas preferem o presente conhecido a um futuro não só desconhecido, mas também desprovido de toda promessa de gratificação, de uma forma que as incertezas da mudança realçam uma demanda por uma estabilidade, por um conservadorismo (Lechner, 2015). Nesse sentido, a população realmente somente tende a se mobilizar quando as coisas se tornam verdadeiramente insuportáveis. Aqui é comumente entendido que é preciso encontrar um produto que seja suficientemente atrativo aos idosos e jovens, e faça com que uma esperança seja resgatada. Esse produto que a equipe encontra é a alegria, que concluem ser insuperável, no sentido de que não há algo de mais atrativo para além da própria alegria. René então convoca um velho amigo para fazer um Jingle para a campanha, e deixa muito claro que não quer um hino ou uma música qualquer, mas sim um Jingle publicitário. Aqui é criado o Slogan: *Chile, la alegría ya viene!*

René, Urrutia e seu time então apresentam pela primeira vez a sua ideia de campanha para toda a equipe do NO. Aqui são exibidas mensagens de esperança num futuro, de uma alegria que se concretizará na democracia, de pessoas felizes e alegres celebrando um novo período onde já não existe violência e opressão no país. Parte da equipe fica extremamente ofendida com a ideia e o desrespeito com

toda a recente história do país que ela carrega, com todo o silêncio que ela promove, com toda a exaltação da não discussão sobre as mortes, as torturas, e os assassinatos que aconteceram sob o mando de Pinochet. Também é criticada a falta da presença dos partidos no interior dessa campanha. René então diz que a logo da campanha, representada pela palavra NO com um arco-íris em cima simboliza justamente a união de todos os partidos e indivíduos que estão fartos de toda essa violência sob uma mesma bandeira, numa espécie de consenso estratégico que reúne todos esses e faz uma frente ampla em direção a superação da ditadura.

Na medida em que começam as gravações da campanha, orientada principalmente pela ideia e sob o comando de René, os participantes da equipe passam a ser perseguidos, vigiados, e ameaçados. Por outro lado, Lucho Guzmán, o chefe de René na empresa de publicidade em que ele trabalha, para além do seu emprego na campanha do NO, é promovido a chefe da campanha pró-Pinochet, na medida em que o SÍ, que era apontado como vitorioso desde o começo das pesquisas, passa a perder espaço para seus adversários que contam com René, que é um marketeiro notório. Guzmán então diz que não se pode combater princípios universais como alegria somente com uma propaganda falando sobre exportação de frutas, se referindo aos êxitos econômicos do país. Guzmán acredita que tem que se lutar com as armas da publicidade, no mesmo grau que seus opositores, e traça uma nova estratégia. Digo estratégia porque a estratégia é uma prática habilitada por aqueles que controlam o espaço, por aqueles que tem um controle sobre um território que pode ser gerenciado contra inimigos externos (Shapiro, 2009). Em contraste, a tática envolve a ação política daqueles cujo potencial campo de ação é mais temporal do que espacial, na medida em que lhes falta o controle institucional de algum espaço, de uma maneira se age dentro do território imposto e organizado pela lei do poder dominante. Nesse momento do filme as duas campanhas passam a ser um ataque direto umas às outras, com a equipe do SÍ utilizando da estratégia, enquanto a equipe do NO se utiliza de táticas. O filme então exhibe um acirramento de um conflito pessoal entre René e Guzmán, enquanto acompanhamos o drama das duas equipes ao tentar conquistar o coração e a mente do público chileno através das suas propagandas, ao mesmo tempo que exibindo cenas de repressão e controle por parte da ditadura chilena em relação à população, principalmente àqueles que tentam minimamente se manifestar

publicamente contra esse governo. Todas as propagandas exibidas durante o filme são imagens de arquivo das propagandas que realmente passaram na televisão durante esse momento marcante da história chilena.

A parte final do filme é muito importante, especialmente por conta do uso brilhante da câmera em duas cenas. Quando é revelado que o *NO* ganhou com 54% dos votos, e com isso a ditadura de Pinochet se encontra derrotada e conseqüentemente deposta, acompanhamos brevemente as comemorações, e em seguida é exibido René de costas. A câmera foca no protagonista, enquanto vemos o discurso de vitória ao fundo, desfocado, numa câmera por cima do ombro. Há um corte e vemos o protagonista sair calmamente do local onde ele e sua equipe estavam acompanhando o resultado das eleições. René anda devagar, calmo, sem expressar muita emoção, em contraste com toda a festa e a alegria das pessoas ao seu entorno, que ele mesmo ajudou a promover. Quando René chega na rua e se insere no meio da multidão que celebra o fim da ditadura, a câmera dá um close em René segurando seu filho em meio a essa manifestação de alegria. O protagonista aqui se permite um sorriso ou outro, mas continua contrastando com a felicidade exuberante de todos no seu entorno. A segunda cena se dá duas cenas depois dessa que acabei de citar. Esta cena aqui se passa no interior da sala de reuniões da empresa de publicidade em que René trabalha, e tem uma estrutura muito parecida com a da primeira cena, evocando uma clara rima visual. O chefe de René o apresenta como um dos principais publicitários da exitosa campanha *NO*, com um dissimulado orgulho, exibindo como na pós-ditadura o silêncio tem uma presença muito importante, como foi discutido no capítulo anterior. O protagonista então diz pela última, e mais impactante das vezes, sua frase que foi repetida em outros momentos do filme:

Antes de mais nada, gostaria de mencionar que o que vão ver a seguir está marcado dentro do atual contexto social. Nós acreditamos que o país está preparado para uma comunicação de tal natureza. Sejamos honestos: hoje, Chile pensa em seu futuro. (tradução livre - *NO*, 2012).

Dessa vez, contudo, René declama a frase de uma maneira cansada, sem empolgação, sem parecer verdadeiramente acreditar no que ele mesmo está dizendo. A última tomada é um close no rosto de René, enquanto ele assiste a propaganda que ele mesmo está exibindo aos seus clientes, e vemos René com uma cara melancólica, triste, sem qualquer traço de felicidade que esperaríamos

ver de um protagonista que foi um dos maiores responsáveis pela derrota de uma ditadura extremamente violenta e sanguinária.

Pensando sobre essa sequência final, podemos relacioná-la com como a democracia remete a um novo horizonte de futuro, e também a um novo horizonte de sentido (Lechner, 2015). A democracia é, portanto, uma promessa de alternativa ao mesmo tempo que uma geradora de alternativas, na medida em que ela promove o desenvolvimento de novas preferências (Lechner, 2015). Especialmente no contexto chileno, essa democracia é uma promessa de alternativa ao autoritarismo. Aqui busca-se algo diferente à situação vigente, uma mudança em relação aos problemas e à violência que assola diariamente a população. Dessa forma, no Chile, “a instauração da democracia se justifica pela negação do passado (“no más autoritarismo”) e mediante a promessa de uma ordem nova” (tradução livre - Lechner, 2015). Assim o lema *La Alegría Ya Viene* interpelava a subjetividade dos chilenos vinculando duas grandes paixões, que são o medo e a esperança. O lema, portanto, invocava a esperança do porvir, num ambiente dominado pelo medo do autoritarismo e da violência da ditadura (Lechner, 2015). Contudo, essa fé no futuro é uma perspectiva absolutamente moderna, na medida em que “Na sociedade moderna, voltada ao futuro, a política representa a constituição do amanhã” (tradução livre - Lechner, 2015, p. 185). Sendo assim, essa fé na democracia como alternativa, como promessa de um futuro melhor, como a promessa da chegada da alegria, está localizada numa mentalidade moderna. Podemos pensar como a modernidade, nesse sentido, se demonstra extremamente conservadora, na medida em que busca uma estabilidade máxima nesse futuro, espera uma sociedade sem grandes problemas, espera um futuro que venha como uma solução para os problemas do passado e do presente (Canclini, 1995). Isso faz sentido com como Lechner (2015) concebe uma sociedade moderna, na medida que o autor enxerga que uma sociedade é moderna quando aprende a manejar a incerteza. Através de convenções jurídicas e instituições sociais, das representações simbólicas e cognitivas, seria possível delimitar essas incertezas e conceder à convivência uma certa calculabilidade. Na pós modernidade, em contraponto, “esse horizonte se diluiu e a própria noção de futuro parece desvanecer-se” (tradução livre - Lechner, 2015, p. 226). Aqui nessa nova mentalidade, a dimensão de futuro que se relaciona com a democracia se

choca com uma característica essencial desse momento de mundo que começa a surgir: o desvanecimento do futuro.

Essa drástica retração dos horizontes pode se dar por diversas razões, que têm relação com a perda das tradições, um desencaixe do espaço e do tempo, o fim do mundo bipolar, a globalização, o enfraquecimento das identidades nacionais, as transformações da identidade e da percepção de si mesmo, etc. (Lechner, 2015). No caso do Chile, especificamente, o desvanecimento do futuro remete à relação entre o futuro e passado, na medida em que, em primeiro lugar, um silenciamento do passado subtrai as capacidades para criar um horizonte do futuro. Isso tem relação com a ditadura militar, que tem sua memória muitas vezes silenciada, ao mesmo tempo em que as expectativas de justiça se desgastam com a impunidade de diversos torturadores e assassinos durante a ditadura, inclusive o próprio Pinochet, e com os corpos nunca encontrados. Essas duas questões somadas criam uma desesperança em relação ao futuro baseada nessa frustração em relação ao passado (Lechner, 2015). Aqui gostaria de falar brevemente do filme *El Caso Pinochet* (2001), de Patricio Guzmán, na medida em que aqui nos são exibidas justamente essas questões.

O filme de Guzmán abre com uma busca por corpos de pessoas assassinadas e desaparecidas durante a Ditadura militar de Augusto Pinochet, no interior do deserto chileno. Aqui os familiares dos desaparecidos que procuram os corpos dão seus depoimentos acerca da ditadura chilena, e da memória daqueles brutalmente assassinados por ela. O filme, em seguida, nos exhibe a frustração dos advogados chilenos ao tentarem, desde o começo dos violentos acontecimentos da ditadura, batalhar judicialmente pelos direitos e libertação de presos políticos, pela busca daqueles desaparecidos, e pela condenação dos assassinos e violadores de direitos contra a humanidade. Contudo, pela primeira vez, depois de mais de duas décadas, esses advogados, assim como a população chilena, assistem a possibilidade de condenação e punição do líder da ditadura, o General Pinochet. Isso se deu na medida em que um artigo da Lei Orgânica do Poder Judicial espanhol que permitia a atuação da justiça espanhola frente a delitos de genocídio, terrorismo e tortura, cometidos em qualquer lugar do mundo, foi mobilizado conjuntamente com os tratados internacionais assinados por parte da Espanha após a morte de Franco; para a realização de denúncias contra Pinochet. Com uma visita do General a Londres, o caso Pinochet tomou ainda mais corpo, ao

passo que agora o ex-ditador estava em solo europeu, e não encastelado no Chile, de uma forma que os juízes espanhóis que decidiram que seus crimes poderiam ser perseguidos pela justiça espanhola, agora tinham um acesso maior a Pinochet.

O filme, então, exhibe o processo jurídico do Caso Pinochet, que culminou em prisões domiciliares do Ex-ditador em dois momentos, uma em Londres e outra no Chile, que não entrarei em mais detalhes. O que mais me interessa acerca da obra é como Guzmán não só trata do processo e realiza um documentário exclusivamente jurídico, mas encadeia toda a sucessão de acontecimentos do processo de Pinochet, de um modo que o tempo todo intercala com depoimentos de pessoas que sofreram torturas e diversas violações na mão dos agentes da ditadura, e de pessoas que perderam pessoas próximas. Esse movimento, e a própria simbologia da prisão de Pinochet anos depois do encerramento de sua ditadura, evidencia como o fim da ditadura não deu por encerrada a dor de diversos indivíduos e famílias que sofreram diversas formas de violência absolutamente brutais. Evidencia como essa passagem para a democracia não é um portal para um cenário novo onde se deixa o passado para trás. Como essas pessoas ainda sofrem consequências dessas violências no presente, não só pela perda de pessoas próximas e amadas, mas também por quanto isso ainda está vivo na memória. Esses indivíduos são atravessados por um dilema interno melancólico entre lembrança (na medida em que não podem esquecer do que sentiram e passaram) e esquecimento (na medida em que desejam expulsar essas lembranças terríveis), que produz narrativas divididas entre uma mudez e uma hiperestimulação, onde sujeitos expressam gestos compulsivos que exageram o ritmo e os signos de forma a combater tendências depressivas (Richard, 2004).

O documentário foca especialmente nas pessoas que manifestam justamente essa mudez, e com isso a questão do silêncio tem um papel muito importante ao longo do filme. Em alguns momentos, em mais de um depoimento, nos é comunicado como em geral pessoas torturadas tendem a discutir os acontecimentos e expor lembranças somente com quem também sofreu torturas, de um modo que não se fala abertamente sobre torturas e violências nem com seus próprios filhos. Nesse sentido, as memórias chilenas parecem estar cheias de silêncios (Lechner, 2015): “Um silêncio que não é esquecimento. Conhece as histórias, mas as cala. Talvez uma maneira de expressar o inominável” (tradução livre - Lechner, 2015, p. 212). Nesse sentido é possível dizermos que o Chile

possui uma “memória silenciosa”. Como reflexo, a brecha entre o presente e o passado pode ser muito maior que a distância entre a ordem democrática e a ditadura (Lechner, 2015). A partir do momento em que pensamos o corpo também como reminiscências de memória que ligam uns instantes a outros e interpolam o passado com o presente, podemos pensar que a memória faz esse corpo não ser exclusivamente instantâneo, mas ter uma duração no tempo (Deleuze, 1991). Nesse sentido, a intenção de prender Pinochet e o fazer pagar pelos seus crimes, e discutir toda a violência da sua ditadura dentro do tribunal, pode ser interpretada também como uma intenção de encurtar essa brecha entre o passado e o presente, e com isso trazer um sentimento de justiça não aos indivíduos que somente sofreram no passado, mas para indivíduos que sofrem no passado e no presente, ainda que de uma maneira calada. Penso que a frustração com esse processo, portanto, é uma frustração dupla, que traz uma sensação de desencantamento ainda maior.

Em uma cena do filme um dos comentaristas ingleses do documentário, que não nos é exposto o nome, diz que dentro do “jogo” de lutar contra o comunismo e contra a destruição promovida pelos comunistas, Pinochet foi efetivo, e assim o fez com o mínimo de vidas perdidas, com o mínimo de sofrimento humano. A importância de trazer a memória como um elemento central de um filme sobre um processo jurídico se dá, portanto, no sentido de que a memória remexe os fatos estáticos do passado com novos significados que não são fechados, e com isso fazem novas hipóteses e conjecturas serem reescritas, e como consequência desmantelam explicações fechadas de totalidades que são absolutamente confiantes de que estavam corretas (Richard, 2004). Dessa forma,

Não é uma questão, portanto, de virar o olhar de alguém para o passado ditatorial a fim de incrustar a imagem contemplativa do que foi sofrido e resiste até o presente, onde a imagem se torna miticamente incrustada como memória, mas sim uma questão de abrir fissuras nos blocos de significação que a história fecha como sendo um passado terminado, a fim de quebrar suas verdades unilaterais usando as rugas e vincos do questionamento crítico. (tradução livre - Richard, 2004, p. 24)

O documentário, portanto, se mostra como político dentro da concepção que temos utilizado de Rancière, na medida em que ele desloca esses discursos privilegiados e fechados sobre esse passado ditatorial, chocando-os com relatos e memórias de indivíduos que fazem abrir fendas para um pensamento crítico.

Voltando na questão do desencantamento em relação ao futuro e ao filme *NO*(2012): uma segunda especificidade do Chile que promove esse desencantamento é justamente o próprio plebiscito. Isso porque foi prometida a chegada de uma alegria que se oporia aos anos de chumbo da ditadura, onde as condições de vida seriam melhores, onde haveria uma mudança em relação ao modo de viver, respirar, se relacionar; que não necessariamente se concretizou (Lechner, 2015). Dessa forma, o Chile inicia um processo de democratização com as promessas de um futuro melhor, num momento em que se vê construir uma época que é caracterizada pela erosão de horizontes de futuro e de sentido (Lechner, 2015). A partir de todo esse desencanto com o estado das coisas, predomina-se um discurso de desesperança.

Com essa perda de perspectiva no futuro, o presente se faz cada vez mais onipresente, e com isso a política se fecha cada vez mais no imediato, diminuindo cada vez mais sua capacidade de antecipação (Lechner, 2015). A vida aqui parece tão comprimida num presentismo que a própria noção de projetos desaparece (Lechner, 2015). O problema desse presentismo do período de transição, contudo, é que ele toma vantagem do desconforto social da memória e da autocensura pelas quais os seus protagonistas cortam os fios que interligam o antes e o depois com o agora, e assim “isola” o agora de qualquer comparação histórica, divorciando-o de qualquer precedente o qual poderia reivindicar fidelidade. Assim :“Amputados desse passado e carentes um futuro, não temos outro tempo a não ser um presente” (tradução livre - Lechner, 2015, p. 226). Ou seja, reina um certo presentismo, e a vida social parece esgotar-se no imediato (Lechner, 2015). A pós-modernidade, portanto, com sua desilusão em relação ao futuro e aos projetos de revoluções radicais, renuncia a fé de que existe uma possibilidade de total transformação da sociedade, e com isso celebra o presente de uma maneira isolada, como é representado por um slogan da pós modernidade: *No Future* (Raquel Olea, 1995).

A partir desse momento em que o os indivíduos se voltam quase exclusivamente a esse tempo imediato, abre-se uma urgência ainda maior na ação política, na medida em que o desvanecimento do futuro suspende essa projeção do futuro como um lugar ideal, onde em algum momento os problemas políticos serão completamente superados, e ocorrerá uma estabilidade eterna. Quando a vida está comprimida num presentismo, a mudança deve ser no agora, afinal só

resta o agora. Isso tem relação com como na democracia o sentido de uma ordem não está fixado de uma vez por todas, em oposição à tentativa dos governos autoritários de impor um sentido fixo e unívoco (Lechner, 2015). Na democracia, tudo está submetido a um contínuo processo de crítica e reformulação, a uma constante atualização. Lechner pensa que a ordem democrática, portanto, “descansa sobre leis que atam as decisões futuras na medida em que os princípios de soberania popular e de maioria estabelecem que nada é imóvel e que toda medida pode ser revogada” (tradução livre - Lechner, 2015, p. 185). Assim, quando o Chile chega à democracia, nesse ambiente político prometido pela campanha do NO como um momento de alegria, sente-se um mal estar. Isso porque percebe-se que a democracia não está determinada, mas que a democracia é um sentimento histórico cujo sentido deve ser atualizado diariamente, permanentemente (Lechner, 2015).

Com isso em mente, é possível compreender melhor o rosto de René na sequência final do filme. O protagonista exibe um rosto cansado, desesperançoso, quase melancólico. Isso tem relação com como ele não projeta um futuro feliz, livre de problemas e violências, completamente novo. Tem relação com a compreensão de que a política tem que ser feita no presente, porque o presente é tudo o que resta, e tem que ser feita diariamente, a partir da observação crítica da realidade social, e da vontade política em transformá-la constantemente. Esse processo é cansativo, é fatigante, por conta da luta constante que ele exige. Ao mesmo tempo que não é um processo alegre como o jingle promete, na medida em que sente-se que o futuro não traz uma felicidade automática. René, portanto, exibe em seu rosto a fadiga desse processo que virá para o Chile, a desesperança de um futuro imediatamente melhor, a sensação de que por mais que uma mudança muito importante esteja em andamento, muita coisa continuará igual se a luta se der por encerrada a partir dessa vitória política.

Esse mal estar que René expressa é ainda mais reforçado quando o Governo de Transição, com sua promoção e imposição do consenso, é instaurado. O modelo consensual de *Democracia de concordâncias* formulada pelo Governo Chileno de Transição de 1989 marcou uma passagem de uma política de antagonismo para uma política de transição, onde fez do consenso sua garantia normativa, sua ideologia desideologizadora em relação ao período de antagonismo político da ditadura (Richard, 2004). Essa fórmula do consenso foi responsável

por neutralizar diferentes contrapontos, posições antagônicas e modos de pensar diferentes, através de um pluralismo que de uma certa forma obrigou a diversidade a ser não contraditória. Aqui o pluralismo e o consenso foram questões convocadas para interpretar uma nova multiplicidade social a qual os fluxos e refluxos de opinião deveriam expressar o diverso, mas que na realidade tiveram que ser regulados por certos pactos, entendimentos e negociações que podariam esses excessos de uma maneira que não resgatariam uma colisão de forças ideológicas que dividiu a população no passado (Richard, 2004). Nesse sentido, o consenso desse período de transição descartou, de certa forma, a memória privada das discordâncias que deveriam denunciar a vitalidade polêmica e controversa dos mecanismos internos dessa constituição que continuou existindo no Chile (Richard, 2004). Nesse sentido, podemos pensar como o período de consenso, de uma certa forma, foi um período também de violência política no Chile, na medida em que a política deixou de ser essa arena de disputa entre visões alternativas (Moulian, 1997), e com isso criou um discurso privilegiado onde vozes marginalizadas e ainda violentadas não tinham muito espaço. Nelly Richard coloca que o discurso do consenso

foi um discurso que nasceu sob o slogan festivo da diversidade e pluralidade(o ‘arco-íris’ dos eleitores do NO, os quais votaram para encerrar a ditadura de Pinochet de 1989) que posteriormente se ocupou de uma reintegração rápida do diverso e do plural dentro de uma serialização homogeneizante do consenso e do mercado, os quais promoveram o lugar comum das proto-fórmulas que padronizariam gostos e opiniões, julgamentos e posturas, corpos e estéticas, de acordo com uma concordância passiva entre o modelo e séries reunidas por um consumo acrítico, por uma repetição fiel, cópia submissa, e reprodução do idêntico. (tradução livre - Richard, 2004, p. 145).

Isso tudo gerou um desgaste e uma frustração política ao ponto de que “mais do que uma ‘crise de consenso’, o que está envolvido no desencantamento pós moderno talvez seja uma crise do nosso conceito de consenso”(tradução livre - Lechner, 1995, 154).

Em contrapartida à falta de uma teoria de modernidade que reconhece a existência da diversidade, e o valor que ela possui, a pós modernidade, extremamente influenciada pela recente experiência autoritária na América Latina, oferece um tratamento da heterogeneidade que questiona e disputa esse sentido inequívoco da unidade (Lechner, 1995). Aqui há um crescimento de uma tolerância político-ideológica, um surgimento de um novo senso de diferenças políticas justas, que fornece um espaço que, de uma certa forma, resgata a

essência política da forma como Rancière a entende, na medida em que “A essência da política é a manifestação de dissensos como presença de dois mundos em um” (tradução livre - Rancière, 2010, p. 36). Ou seja, através desse resgate positivo em relação à valorização da diferença, a pós modernidade expõe e promove a existência de vários mundos coexistindo dentro de um só, o que é politicamente muito importante.

A partir de tudo isso, podemos pensar que o filme *NO*(2012), portanto, retrata um conteúdo parecido com o que Bakhtin chama (1986) de *Novel of emergence*. Se referindo ao livro *Zone* de Mathias Énard, Bakhtin coloca que o seu mutável protagonista emerge com o mundo e reflete emergências históricas do mundo. Esse protagonista não está mais em uma época, mas numa fronteira entre duas épocas, na transição de um momento para o outro (Bakhtin, 1986). Retomando o conceito de *sujeitos estéticos* de Shapiro, podemos entender como esse filme, que talvez possamos chamar de *filme de emergência*, apresenta um sujeito estético pelo qual podemos acompanhar esse mundo em transição, esse mundo que está mudando de mentalidade, e com isso fazendo surgir uma mentalidade nova, que é comumente tratada como pós-modernidade.

4. O marginal contra o moderno.

Por mais que a modernidade no Chile tenha ampliado o acesso a empregos e educação, melhorado os indicadores da saúde, estabelecido a contratação individual de previdência, ainda existe uma desconfiança em relação a essa modernidade (Lechner, 2015). A desconfiança passa pelo medo de não conseguirem uma boa educação, na medida em que grupos privilegiados se encontram muito mais habilitados que o resto da população, fazendo com que grande parte dos indivíduos, especialmente os mais pobres, se tornem comparativamente menos capacitados. A desconfiança passa pelo medo por parte daqueles que estão empregados, de ficarem excluídos de um mercado de trabalho muito mais dinâmico e complexo. Pelo medo de ficarem excluídos do sistema de saúde e de previdência. Pelo medo de ficarem excluídos do futuro. Uma das bases para essa desconfiança é justamente o acesso desigual aos sistemas funcionais em que a modernidade neoliberal chilena se apoia. Aqui, as possibilidades de acessar os bens básicos estão fortemente relacionadas com o nível socioeconômico de cada indivíduo, de uma maneira que essa desigualdade se torna ainda mais humilhante quando é dificultada a obtenção de níveis básicos de saúde, de previdência, e de empregabilidade (Lechner, 2015):

Comparando os próprios sacrifícios com a riqueza insultante de outros, nasce o sentimento de um tratamento injusto, de contribuir para a sociedade mais do que se recebe dela. No caso dos chilenos que vivem em situação de pobreza (um em cada quatro), nem sequer estão em condições de escolher e aproveitar as oportunidades e os riscos da modernização. (tradução livre - Lechner, 2015, p. 197).

O sentimento de desproteção, portanto, se relaciona com um novo tipo de ameaça, na medida em que há cada vez mais riscos produzidos pela mesma sociedade (Lechner, 2015). Como exemplo, podemos citar enfermidades mentais produzidas pelo atual estilo de vida, e também a insegurança provocada pela subcontratação empregatícia, pelo trabalho parcial, pelo emprego por conta própria. Esse sentimento de desproteção se deve em muito ao protagonismo do mercado na nossa sociedade:

Este geralmente antecipa problemas desde que sejam traduzíveis a preços, mas não contempla os custos e responsabilidades sociais de (reconversão ou desemprego). Por conseguinte, a gente se sente forçada a participar em um 'modelo de desenvolvimento' que, por sua vez, não dá cabo aos problemas que carrega. O resultado geralmente é uma mescla de desamparo, raiva e desconexão. (tradução livre - Lechner, 2015, p. 198).

Em 2001 foi realizada uma pesquisa no Chile, com uma série de perguntas acerca da percepção da população sobre o período de transição e suas consequências (PNUD, 2002). A primeira pergunta foi: “Pensando no desenvolvimento econômico do Chile atual, você se sente...”. 38% dos entrevistados declararam que se viram como ganhadores, enquanto 52% declarou que se viu como perdedor. 10% dos entrevistados não souberam ou não responderam. A segunda pergunta foi: “Qual dos seguintes sentimentos o representa melhor, diante do sistema econômico Chileno?”. 16% responderam confiança, 10% respondeu enojo, 2% respondeu orgulho, 52% respondeu insegurança, 5% respondeu entusiasmo, 10% respondeu sentir-se perdido, 3% não respondeu nenhum destes, e 1% não soube ou não respondeu. A terceira pergunta foi: “Se você observa, de uma maneira geral, as mudanças que o Chile teve, você crê que...”. 36% respondeu que mais ganhamos, 59% respondeu que mais perdemos, e 5% não soube ou não respondeu. A pesquisa continua e possui mais perguntas, porém eu paro por aqui.

Podemos observar, a partir das perguntas e respostas que foram exibidas, que mais da metade dos entrevistados relacionam o âmbito econômico do período de transição, e suas consequências, a algum sentimento negativo. Isso se dá em grande parte porque, apesar do período de transição se colocar como um período de ruptura em relação à ditadura, um período onde surge o novo, onde a *Alegria Ya Viene*, o governo do consenso defendeu essa novidade político-democrática se apoiando num silenciamento acerca de uma continuidade econômica herdada do passado, escondendo a perversão de esquemas temporais que misturam continuidade e ruptura sob o disfarce de uma incessante auto afirmação de atualidade (Richard, 2004). Por sua vez, Lechner coloca que

Este é um grito de atenção. Até em um país cujo sistema econômico funciona relativamente bem, parece que as pessoas tendem a sentir-se excluídas do processo econômico. Uma exclusão não só econômica[...]” (tradução livre - Lechner, 2015, p. 255).

O cinema mais uma vez se mostra uma ferramenta muito útil e importante, na medida em que é capaz de apresentar modos de resistência a essa modernidade, atravessada por essa racionalidade neoliberal da forma que temos na América Latina, e com isso nos fazer pensar e problematizar certas questões. Nas palavras de Shapiro:

Ao mesmo tempo, as artes (o cinema em particular) tem sido uma contraposição paralela no desafio às forças do neoliberalismo, com

imagens de corpos valorizados e desvalorizados, e formas e composição que oferecem um modelo político diferente dos espaços econômicos e abstratos do neoliberalismo que são regulados por códigos empresariais, burocráticos e legais. Conjuntamente com as iniciativas sindicais, o cinema construiu uma forma de ativismo político que desafia essas abstrações através da forma que fornece imagens concretas de trabalhadores vulneráveis sem documentos[ou desempregados vulneráveis] e os espaços onde habitam. (tradução livre - Shapiro, 2013, p. 133).

O filme que trabalharei neste capítulo é *El Pejesapo* (2007), de José Luis Sepúlveda. Esse é um filme “tão estranho quanto seu nome, que alude a uma ventosa que se adere às pedras na costa”(Flores, 2014), e conta a história do personagem marginal, Daniel. O filme começa com uma tomada panorâmica da margem de um rio, que é interrompida assim que vemos o corpo de um sujeito inconsciente apoiado num tronco, na *margem* rasa do rio. A Câmera então se distancia, e coloca a imagem desse sujeito como minúscula e frágil, em contraste com o ambiente imenso e hostil que o rodeia. Essa é a primeira apresentação imagética de nosso protagonista. Daniel, ainda com a identidade oculta para o público, é então resgatado por um homem e seu filho, e levado até uma pequena comunidade. A sequência do resgate, então, é interrompida, e nos é exibido um morador dessa comunidade, que fala diretamente à câmera sobre a vida e o suicídio. A câmera enquadra e registra a fala desse senhor de uma maneira documental, de uma forma que nos confunde se este sujeito é um personagem ficcional, ou realmente um morador dessa comunidade. Com isso, o filme nos mostra que borrará a fronteira de definições claras entre o ficcional e o documental, e com isso fará com que a ficção esteja completamente interligada com a realidade do Chile.

Vemos então pela primeira vez o nosso protagonista consciente. Ele conta para uma senhora que ele se lançou ao rio, mas que não se lembra de nada, só sabe que o rio o cuspiu para a margem. Daniel diz que não quer mais estar sozinho, e pergunta se pode morar na residência dessa senhora. A senhora diz que não, e Daniel diz que vive numa miséria porque não tem para onde ir e ficar. Depois de Daniel muito insistir, ela o permite dormir num terreno que lhe pertence, em uma cama de telha de plástico, coberta por tetos e paredes de lona presas a estacas de madeira, o que mostra a realidade paupérrima desse povoado. Durante a sequência, em dois momentos, a câmera caminha independente da ação da cena, nos exibindo as casas da comunidade, com construções extremamente frágeis e precárias.

Na próxima cena vemos uma mulher que acabou de sair da fábrica da cidade, caminhando, aparentemente uma amiga de longa data de Daniel. O protagonista lhe pergunta quando que ele chegou na comunidade, e ela responde que chegou dia 23 de junho de 1995. Daniel então discorda enfaticamente, e diz que chegou no dia 23 de junho de 1999. Toda a cena demonstra e nos leva a uma sensação de desnorreamento e distanciamento do protagonista em relação à realidade. A cena tem cortes rápidos, alternando entre diversos ângulos, uma câmera sem qualquer estabilidade, e exhibe imagens dessincronizadas com o diálogo. Em um momento aparece Daniel correndo, enquanto o áudio do diálogo funciona como uma âncora, o que faz o espectador continuar situado na discussão entre o protagonista e sua amiga. Daniel pergunta à sua amiga por que ela está nessa comunidade, e ela responde que foi como um acidente, que também a retiraram do rio, e desde esse momento ela passou a viver lá. A mulher diz que viu a construção de todas as casas, que viu o nascimento de todas as crianças, que conhece a tudo e a todos. Daniel então ri e diz que ela está morta, como se aquele lugar fosse um purgatório, uma vida após a morte. Daniel, contudo, afirma que ele está vivo, e que vai viver onde está a vida: lá fora. O protagonista, em outro momento, reencontra-se com esta amiga, e ela diz que os velhos da comunidade são os mesmos, e que não envelheceram tanto desde as quase duas décadas em que ela está lá. Ela diz então que a fábrica da cidade é uma espécie de coração daquele lugar, como se fosse uma parte central e vital daquela comunidade. Diz que é o coração que faz possível a vida deste povo morto. A cena então corta para uma panorâmica vertical, de baixo para cima, onde vemos no começo da tomada um animal morto, e na medida que a câmera sobe, vemos a fábrica em operação. A fábrica em momento algum é mostrada em detalhes, em momento algum é discutido o que ela fabrica, e como se dá seu funcionamento. A presença da fábrica enquanto símbolo, enquanto uma entidade, é o mais importante. É um símbolo de uma modernidade industrial que funciona como coração de uma sociedade e de um povo marginalizado, frágil, morto. Um tempo depois (indeterminado pelo filme), Daniel imprevistamente surge com uma espingarda, e assassina o casal que o abrigou, e então vemos Daniel saindo daquela comunidade de ônibus e chegando à Santiago.

Daniel chega à capital procurando emprego, indo em diversos estabelecimentos em busca de serviço e da oportunidade de uma vida mais digna,

como ele mesmo coloca. Em todos os estabelecimentos que o protagonista vai são negadas vagas de emprego, na medida em que os donos e funcionários dos estabelecimentos falam que não se tem trabalho disponível. Em um certo estabelecimento, um homem estrangeiro diz para Daniel que ele precisa se vestir e se apresentar melhor para conseguir emprego, que no momento em que ele se arrumar, cortar o cabelo, limpar sua roupa, ele vai conseguir a vaga que pleiteia. Esse homem estrangeiro encarna um discurso neoliberal, e se posiciona no sentido de dizer que a falta de emprego é um problema individual. Em um momento da discussão o homem diz que teve um problema de saúde e teve que ficar um longo tempo de cama, onde perdeu tudo, mas quando ele retomou a disposição, conseguiu encontrar emprego em uma semana. Daniel então o aplaude e debocha e pergunta: “No Chile?”. O homem diz que não, mas diz que no mundo inteiro é igual, e Daniel discorda enfaticamente dizendo que o homem não sabe o quanto isso não representa a realidade chilena. Esse diálogo exhibe um local que resiste a uma homogeneização que o neoliberalismo e a globalização têm como projetos específicos no interior dessa modernidade, num pensamento de que a realidade capitalista é uma só em todos os lugares do mundo, e que não deve se considerar muito as peculiaridades locais, que sempre resistirão. A partir do diálogo podemos pensar que se quase tudo no Chile neoliberal arranja sua visibilidade graças à superexposição cosmética da riqueza e da opulência, do privilégio, da desigualdade; então a partir disso esses corpos e sujeitos marginais sofrem uma exclusão do repertório simbólico dos valores promocionais, que são sustentados por essa modernidade sobrecarregada de publicidade que sempre promove sua imagem em oposição ao pré-moderno (Richard, 2004). Por outro lado, a vestimenta que se insere dentro do código normativo neoliberal moderno, o terno, também têm sua melancolia, ao passo que esses indivíduos que querem se inserir nesses códigos acabam por replicar uma mesma aparência, e com isso acabam por suprimir suas individualidades, que resiste em Daniel. Baudelaire coloca que:

E quanto ao terno, o invólucro do herói moderno: não deveria ele ter a sua beleza e o seu encanto próprios? Não será esse terno de que a nossa época precisa, uma época que sofre e carrega sobre os ombros negros e magros o símbolo de uma eterna tristeza? O terno preto e a sobrecasaca não ganham beleza política apenas por serem expressão da igualdade geral; têm também uma beleza poética, enquanto expressão de um estado de alma público representado numa infinita procissão de gatos-pingados - gatos - pingados políticos, eróticos, privados. (Baudelaire apud Benjamin, 2015).

A sequência da busca de emprego termina, e compreendemos que Daniel não conseguiu nenhuma oportunidade, e se encontra cada vez mais na marginalidade. Essa compreensão se dá na medida em que a próxima sequência se passa dentro de um estabelecimento abandonado, onde Daniel e um amigo fumam pasta base de cocaína, e conversam e lamentam sobre amigos e conhecidos que também se encontram marginalizados e viciados. A câmera acompanha a paranóia em que os dois personagens se encontram por conta da droga. A cena corta para a esposa de Daniel, uma mulher que teve paralisia, que nos diz que o problema é que o protagonista fica fumando pasta base, e não vai mudar nunca, e que só vai piorar ficando nas ruas. Sua esposa nos diz isso não olhando para a câmera, mas sim para o operador de câmera, mais uma vez trazendo uma estética de documentário para a obra, o que nos faz nos preocuparmos ainda mais com a situação de Daniel. A cena subsequente é uma cena com um ritmo alucinante, onde Daniel, provavelmente alterado pela droga, vai à sua casa com seu amigo, e pega alguns pertences. Vemos a esposa e a filha do protagonista em agonia com a situação, mas Daniel se demonstra impassível. Há um corte, e a próxima cena se dá com Daniel em casa, com uma presença de um filtro amarelo no ambiente. A coloração indica alguma sensibilidade por parte de Daniel, e quando este filtro está presente no filme, o protagonista se mostra um sujeito carinhoso, às vezes tranquilo, e preocupado consigo mesmo e com quem o rodeia. Daniel então conversa com sua mulher e diz que quando se jogou no rio, queria se matar, e então a sequência pula para uma cena de Daniel nos arredores do vilarejo, imundo, completamente coberto de lama, e tentando vender pedras para pessoas que passam. Daniel diz que tem as melhores pedras, que não encontrarão pedras que se igualem. A cena então volta para a conversa de Daniel com sua esposa, onde vemos o protagonista chorando, dizendo que não sabe o que fazer. Sua esposa diz que ele precisa se internar.

Daniel e sua esposa vão para um circo, onde há um show de “transformistas”. Daniel então encanta-se especialmente com uma das mulheres que está se apresentando, e presta uma visita a ela no camarim, deixando sua esposa sozinha na platéia do espetáculo. Daniel flerta com essa mulher no camarim, que corresponde, e eles transam. Daniel abandona completamente sua mulher, e ela vai para casa sozinha. Aqui começa a relação extraconjugal do protagonista com Barbarella, uma mulher trans, também extremamente marginalizada, que participa

desse circo itinerante. Aqui é importante discutirmos a questão da transsexualidade da forma que é exibida no circo, e a simbologia que o “transformismo” carrega, na medida em que aqui essas mulheres exibem múltiplas vozes de sentido, que são temidas pelos discursos que buscam apenas aprisionar identidades em representações sem qualquer tipo de fissura ou dissonância (Richard, 2004). O espetáculo retratado no filme performatiza uma diferença da diferença da diferença: uma diferença que atravessa as margens da alteridade crítica a fim de

disseminá-las mesmo enquanto a censura da diferença, do conhecimento da diferença, e do mercado da diferença, tentam controlar suas posições transgêneras. A metáfora crítica do travestismo abre suas linhas de fuga no meio de blocos de significação predeterminados, de uma maneira que o que é indeterminado (a variável ou flutuante, o oscilante) em matéria de identidade sexual, gênero, e representação possa reativar o potencial elusivo e fugitivo da diferença. (tradução livre - Richard, 2004, p. 142).

Dessa forma, esse

travestismo zomba de uma maneira espetacular todas as unidades de sentido da categoria “mulher” que foram reivindicadas, com sua ruptura antinaturalista da distorção do signo que exagera a identificação do gênero feminino a fim de enfatizar a norma retórica das convenções sexuais. (tradução livre - Richard, 2004, p. 140).

A partir disso, essas mulheres, que também são tratadas como figuras marginais no filme, se colocam como sujeitos extremamente políticos, na medida em que denunciam o caráter de forjamento dessa identidade feminina, deslocando discursos privilegiados acerca do feminino. Assim, “a obliquidade feminilizante do travestismo era destinada a perturbar o controle da verdade-de-conhecimento, com sua confusão cosmética e intrigas da simulação” (tradução livre - Richard, 2004, p. 139).

Daniel, em um momento, começa um trabalho numa usina de reciclagem, que faz parte de um programa de contratação de ex-detentos. Os donos de empresa então dizem à câmera, mais uma vez num estilo documental, que acreditam que quando se dá trabalho e alternativa a uma outra pessoa, é como dar uma vara para ensiná-la a pescar, reproduzindo a frase que é tida quase como um mantra neoliberal. Daniel então diz que eles não são exatamente sinceros na sua fachada altruísta-cristã, e diz que eles exploram o discurso de que os funcionários estavam presos, mas agora têm oportunidade. Os empregadores, porém, jamais firmam contrato com esses funcionários, de uma maneira que não estabelecem nenhum vínculo empregatício. O protagonista diz que apesar disso, na entrevista

de emprego constantemente faziam questão de repetir e enfatizar esse serviço social que estavam realizando, e diz que descobriu que a empresa ganhou um prêmio de empresa mais solidária. Daniel diz que quem foi responsável por essa fábrica, e por essa forma de condução foi a Luíza Durán, ex-primeira dama do Chile. Vemos então a senhora Durán inaugurando a usina Planta Recycla , num formato de imagem de arquivo, demonstrando que apesar desses acontecimentos serem ficcionalizados através de Daniel, não deixam de ser verdadeiros. O protagonista se demite após seis meses, depois de sentir que não possuía nenhuma espécie de estabilidade. Aqui chegamos na última parte do filme, onde Daniel é forçado a terminar o relacionamento com Barbarella por que ela tem que se mudar com o circo. Daniel então sai para um bar com a sua esposa, onde depois vai para uma manifestação contra o nazi-fascismo no Chile, e o filme termina com Daniel chegando em casa, pegando uma mochila, e pegando um ônibus.

Como podemos observar, no filme acompanhamos a crônica da jornada barroca desse protagonista, uma jornada que não tem um final completamente satisfatório, e não nos leva exatamente a lugar algum. O caráter barroco dessa história se dá na medida em que o barroco seria o confuso, a vontade de caótica de escandalizar, contraposto a um sistema reducionista que vê o marginal como um mero sintoma da desintegração social e que deve passivamente ser reintegrado dentro do escopo de controle do poder, assim como às formas de programação de conhecimento uniformes que negam esses sujeitos marginais o direito a sua fantasia singular (Richard, 2004). O barroco é justamente essa estética política errante que desloca o resíduo popular e social para cenários que garantem a eles o poder de simbolizar as revoltas dos desejos, e a insurreição dessas vozes marginais. A natureza barroca dessa leitura político-estética das margens se dá devido às torções criadas pela loucura do personagem marginal e por essa desvairada expressão de uma dissidência poética, que exaltam a sua transgressividade para com a ordem social (Richard, 2004).

Esse movimento se dá no filme na medida que *Pejesapo* não só trabalha com uma espécie de delírio, ou de uma mente enferma, mas também porque apresenta uma forma destruturante de uma verborragia bruta que fratura a estrutura tradicional da função de testemunho destinada a exemplificar a verdade social (Richard, 2004). A excentricidade da fala e do modo de pensar de Daniel, que passa por rupturas e descontinuidades, e que às vezes até parece sem sentido,

é extremamente político na medida em que é um modo marginal de atribuir sentido ao mundo, na medida que é um modo que quebra e rompe com esse discurso normativo que é imposto pela sociedade moderna. Essa posição limiar apresenta um sujeito, uma identidade, e uma linguagem que desorganiza, de um modo criativo, o seu centro, ou seja, refuta a posição hierárquica que, dentro de todo universo de sinais, tende a codificar valores e interpretações de acordo com a predominância de um regime único (Richard, 2004). O modo de pensar e dar sentido ao mundo de Daniel tem uma relação direta com a temporalidade do filme. A temporalidade do filme é confusa, ao passo que também é extremamente confusa a relação de Daniel com o tempo. O filme não deixa claro a ordem cronológica dos eventos, e contamina o presente com feridas de um passado com fronteiras nebulosas. Tudo isso rompe com a forma de dar sentido ao mundo dentro dos moldes neoliberais, que somente consideram realidades técnicas que são orientadas rumo a um mundo economicizado, onde só é valioso o que é *útil* (Richard, 2004).

Um aspecto de importante consideração quando tratamos desses sujeitos marginais, fora do mundo normatizado, é a questão do medo e da desconfiança por parte daqueles que estão inseridos dentro do código normativo. As inseguranças geram patologias de vínculo social, e a erosão dessa sociabilidade cotidiana acentua esse medo em relação ao outro, o que faz com que na América Latina tenhamos as maiores desigualdades sociais do mundo, junto com os maiores níveis de desconfiança (Lechner, 2015). Quanto ao Chile, especificamente, dados empíricos concordam que a maioria dos chilenos desconfiam de outras pessoas, e que não existe uma sólida confiança social (Lechner, 2015). Essa desconfiança faz o outro ser anônimo no contexto social no qual a delinquência e a droga chegam a ser os problemas sociais mais sentidos. Nesse sentido, a delinquência e a droga são metáforas da desconfiança social (Lechner, 2015). Assim, nosso protagonista, que é viciado em Crack, se apresenta como uma metáfora desse marginal, vítima da desconfiança social que assola o país. Quando somamos o sentimento de desproteção, discutido no começo do capítulo, com esse sentimento de ser vítima de uma desconfiança social constante, cria-se um terceiro sentimento que é uma mescla de desamparo, raiva e desconexão (Lechner, 2015). Em particular essa desconexão parece se transformar em uma tática de sobrevivência, na medida que para defender-se, ao menos

subjetivamente das dinâmicas de exclusão, o sujeito se retrai e se fecha em seu mundo individual (Lechner, 2015). A partir disso, esse sujeito busca constantemente o sentimento de gozo momentâneo, o sentimento de controlar o seu destino, e aqui que as drogas tomam uma parte importante da vida desse sujeito, como podemos observar em *Pejesapo*.

Esse sujeito marginalizado habita principalmente o ambiente urbano. No filme, vemos o único ambiente não-urbano demonstrado como uma espécie de alegoria para um purgatório, enquanto a vida “verdadeira” de Daniel se passa em Santiago. A modernidade vê crescer no seu entorno a desconfortante proximidade de desperdícios, de uma acumulação de objetos e sujeitos em desuso que resistem a serem descartados completamente (Richard, 2004). Tudo que demonstra qualquer sinal de inutilidade ou deterioração vital, tudo que permanece com uma ruína do descarte, é tratado como lixo, restos, sobras (Richard, 2004). As encruzilhadas entre memória desses sujeitos marginais, visto como restos, e a narratividade de lembranças, levantam questões sobre o tratamento crítico do fragmentário e do residual. Essas configurações menores, que são desviantes e tratadas como lixo, permanecem no aguardo de alguma micronarrativa que tomará conta dessa parcialidade errante, a fim de nos ajudar a olhar a partir desse ponto de vista do marginal, daquele que escapa ao quadro de referência normativo, daquele que carrega as histórias de ruptura que ferem a imagem de propaganda dessa pós-ditadura (Richard, 2004), e que deslocam as narrativas privilegiadas dessa modernidade enquanto trazem ao centro essas narrativas outras. A partir disso, *Pejesapo*, nos faz problematizar esse ambiente moderno-urbano.

Se a partir de Nelly Richard (2004), tomarmos como verdade que a estética pós ditatorial tende a se tornar obcecada por ruínas urbanas, o mundo da cidade abre-se como uma dimensão privilegiada politicamente, pois visualmente imprime uma imagem de uma paisagem que apresenta uma série de imagens que são como lixo, vestígios de experiências, os quais devem ser adicionados uma série de descartes culturais formados de perda de ilusões, narrativas obsoletas, e tradições ultrapassadas. Em *Pejesapo*, esse ambiente urbano incute cenas desses sujeitos marginalizados, aqui encarnados no sujeito estético Daniel, que apresentam uma fragmentação psíquica e uma deterioração social, a fim de nos falar de uma doença loucura e da maldade, que aqui é social, e não individual, na medida em que o protagonista é também vítima dessa estrutura (Richard, 2004).

Para além da exibição de imagens concretas de indivíduos desempregados e marginalizados em uma situação de vulnerabilidade, e os espaços onde habitam; *Pejesapo* dá voz para aqueles que não tem voz, se utilizando de palavras errantes de uma subjetividade que por muitas vezes escapa de uma racionalidade lógica, de uma enunciação rígida, de uma coerência exigida por essa modernidade (Richard, 2004). A partir disso essa racionalidade moderna é desprivilegiada, dando espaço a uma subjetividade outra, marginalizada, que sempre foi tratada como resíduo, num movimento que aos poucos, problematiza e abala a posição hegemônica dessa modernidade.

5. A individualização, o público, e o Estado moderno.

Historicamente, nas relações internacionais, os grupos que são privilegiados nas análises e pesquisas são os grupos nacionais. Aqui, muitas vezes a identidade nacional é tratada de uma forma aglutinadora, onde a população de um Estado possui uma certa solidariedade e identificação automáticas por pertencerem a um mesmo território. Contudo, um processo característico da modernização, a diferenciação funcional, nos permite observar como diversos campos da sociedade vão desenvolvendo racionalidades específicas de acordo com suas funções, até chegar na construção de *subsistemas funcionais* relativamente fechados e autônomos. Aqui, podemos observar que o desenvolvimento social já não é governado por uma racionalidade única, mas por uma constelação de distintas lógicas funcionais (Lechner, 2015). Essa diferenciação, ao longo do tempo, complexifica-se até um ponto em que a sociedade perde a noção de si mesma enquanto sociedade, e com isso, evaporam-se as representações coletivas acerca da ordem, e os sentimentos de pertencimento a uma comunidade larga como a nacional. A sociedade, dessa forma, deixa de ter um centro único, e se torna policêntrica. Como consequência, as hierarquias se enfraquecem, na medida em que essa unidade que pressupõe o comando hierárquico se perde. A política, portanto, perde sua centralidade e deixa de ser esse núcleo central e exclusivo a partir do qual se ordena o conjunto da sociedade (Lechner, 2015).

Um outro traço definidor da modernização são os processos de globalização. A partir desse processo, a política já não opera mais exclusivamente em escala nacional. Assim, nos países com uma modernização mais recente na América Latina, esse processo de diferenciação social, somado à questão da globalização, acaba por complexificar a estrutura social (Lechner, 2015). Através desse processo, as classes sociais que no passado aglutinavam e estruturavam a população em grandes entidades coletivas, agora se diferenciam em múltiplos grupos sociais com subculturas específicas. Nesse sentido, uma “uma crescente atenção para várias identidades não-territoriais (como aquelas baseadas na fé, gênero, e raça) promoveram, de uma maneira geral, o crescimento de conexões

sociais supraterritoriais” (tradução livre - Scholte, 2005, p. 148). Giddens, por sua vez, coloca que

A globalização não é um conjunto único de processos e não leva a uma única direção. Ela produz solidariedade em alguns lugares e os destrói em outros. Tem consequências bastante diferentes dentre os lados do mundo. Em outras palavras, é um processo totalmente contraditório. Não se trata apenas de fragmentação: eu vejo isso mais como um shake-out de instituições nas quais novas formas de unidade acompanham novas formas de fragmentação. (Giddens, 1996, p. 4-5)

Esses processos de globalização também são catalisados pelos mercados de capital, na medida em que a globalização, do modo que a palavra é compreendida, implica em um enfraquecimento da soberania e das estruturas do Estado, de um modo que aqui, apesar das influências dos mercados de capital globais não serem a razão única desse enfraquecimento do poder centralizado dos Estados, certamente eles podem exacerbar um poder um poder oculto e um vácuo de legitimação que podem ser trazidos à luz de maneira explosiva (Beck, 2000).

Nesse sentido, os processos de modernização atuam também no sentido da valorização individual, na medida em que o indivíduo é um dos pilares da modernidade (Lechner, 2015). O indivíduo autônomo é um dos fundamentos da democracia liberal, e da modernidade, o que foi ainda mais enraizado pela privatização. Essa privatização se mostra um elemento muito importante para pensarmos uma espécie de superação dessa identidade coletiva nacional, ao passo que ela faz com que o próprio indivíduo se torne a preocupação principal de cada sujeito. Nesse sentido, há uma retração da subjetividade impulsionada pela privatização dos serviços públicos. Assim, em uma ordem neoliberal, os indivíduos são forçados a decidir por sua própria conta em risco, por exemplo, qual seguro médico seria mais conveniente, qual previdência social privada seria mais rentável, qual o melhor colégio para seus filhos (Lechner, 2015). Assim, o âmbito público acaba por se retrain, de um modo que entende-se a desafeição dos cidadãos em relação aos assuntos coletivos.

Podemos pensar, a partir disso, que talvez exista uma desnacionalização pela individualização, que foi criada pelo distanciamento que as pessoas adotam em relação a uma suposta identidade nacional (Lechner, 2015). Essa individualização, por sua vez, modifica os laços de identificação, de uma forma que enfraquece as identidades coletivas, desvanecendo o sentimento de pertencimento: “subitamente parece diluir-se o que era o universo normal e natural há gerações: a sociedade

nacional” (tradução livre - Lechner, 2015, p. 93). Um outro elemento decisivo dessa privatização é a individualização dos riscos e das responsabilidades, principalmente em uma sociedade governada pela racionalidade neoliberal. Aqui, a reorganização da sociedade em torno do mercado entende que cada indivíduo é livre para eleger suas opções, assumir os riscos, e de se colocar como responsável pelos seus atos. Esse movimento tem como consequência uma sobrecarga desse indivíduo, de uma maneira que essa exaltação à individualidade se apresenta como um individualismo asfixiante (Lechner, 2015). A privatização, contudo, não elimina o espaço público e a política pública, e não quero advogar nesse sentido. O ponto é que esse processo de modernização, em conjunto com a racionalidade neoliberal através da privatização, transforma esse espaço público de maneira significativa. O privado, portanto, deixa de ser um âmbito reservado ao indivíduo, e transforma-se num campo de experiências vitais a partir do qual os indivíduos avaliam a política. Com tudo isso em mente, gostaria aqui de mobilizar o filme *Gloria*(2013), de Sebastián Lelio, para pensarmos essa individualização e transformação da política.

Gloria abre com uma imagem de cima de uma espécie de danceteria habitada por pessoas mais velhas. A Câmera, através de um zoom, nos aproxima do bar e podemos identificar dentro do enquadramento uma figura que parece solitária, em contraste com as pessoas que dançam em duplas ou em grupos na danceteria. Essa é a nossa protagonista, Gloria. A protagonista caminha por entre a multidão até encontrar um amigo que há anos não vê, com quem dança e bebe. Nesse momento há um corte, onde vemos à distância Glória ir embora, bêbada e sozinha, até sua casa. A câmera a filma partindo de costas, de uma maneira distante, uma indicação cinematográfica de que ela ainda não ascendeu ao patamar de um reconhecimento especial (Shapiro, 2020). Quando chega em seu lar, a protagonista se arruma para dormir, e deita-se só. Essa primeira sequência já nos dá o tom que atravessa todo o filme: essa personagem é uma figura solitária, que busca remediar essa solidão na tentativa de se encontrar com outras pessoas e se divertir, mas que no final do dia se encontra constantemente sozinha. Isto é reforçado pelo enquadramento do filme, que em grande parte é fechado em alguma personagem, principalmente em Gloria. Mesmo em ambientes onde há uma reunião de pessoas, não nos é exibido todo o ambiente de uma maneira aberta. O enquadramento fechado alterna-se entre os núcleos de personagens,

comumente pares, que constituem cada cena. Os grupos maiores de pessoas, quando são exibidos, normalmente funcionam em contraste com uma situação de isolamento de alguma personagem. Esse estilo de enquadramento, fechado, onde as personagens são isoladas, talvez seja uma característica muito importante do Novo Cinema Chileno, e dos filmes de diretores dessa geração que produzem obras em territórios nacionais no começo do século XXI, o que exhibe um componente de solidão que atravessa grande parte dessas obras (Flores, 2014).

O filme, em seguida, nos mostra a relação de Gloria com seus filhos, os quais apesar de ela tentar ser próxima, e tê-los de uma maneira presente na sua vida, não é capaz. Seus filhos são apresentados primeiramente na sua ausência, na medida em que Gloria tenta contactá-los, mas é obrigada a deixar mensagens na caixa postal. Gloria vai visitar seu filho Pedro, que é um sujeito ocupado com sua própria filha, e não parece mais ter muito tempo para a manutenção da relação com a mãe. Em seguida Gloria visita Ana, e apesar de não conseguir um acesso tão íntimo à sua vida, é apresentada ao seu namorado, Theo, um sueco que viaja pelo mundo a fim de escalar montanhas e descê-las esquiando.

Gloria se encontra, então, novamente em uma danceteria, onde flerta com um homem com quem se sente atraída. O homem, Rodolfo, começa uma conversa com Glória e ela o revela que costuma habitualmente sair para esse tipo de local para dançar, apesar de sempre vir sozinha. Gloria prontamente lhe diz que é separada, e dessa forma percebemos como em grande parte ela se define de uma maneira negativa, pela sua identidade de separada, marcada pela falta de um par. Gloria dança com Rodolfo, que também se declara separado há um ano, e no final da noite transam. Dias depois Rodolfo a chama para se encontrarem para jantar, e aqui acompanhamos o início de seu relacionamento. Seu companheiro a convida para um parque que ele é dono, e lá eles estreitam a relação, e ele a ensina a atirar com uma arma de paintball. Gloria e Rodolfo se encontram e ficam juntos cada vez mais vezes, e em um dado momento, logo após Rodolfo declamar uma poesia que escreveu para Gloria, ele recebe uma ligação de sua filha para falar de sua ex-esposa, e Rodolfo diz que está em casa e não vai sair porque não se sente bem. Gloria reclama de por que Rodolfo nunca diz para suas filhas que eles estão juntos, que eles estão em um relacionamento. Rodolfo diz que suas filhas não entenderiam, e que iria parecer ridículo se as informasse, na idade em que está, que começou a namorar. Rodolfo diz que apesar de suas filhas serem adultas, não

são exatamente maduras, e denuncia o quanto que elas não fizeram nenhuma questão de visitá-lo quando ele estava no hospital após realizar uma operação, porque são extremamente individualistas e só se importam com elas mesmas.

A sequência seguinte começa com um corte abrupto de Gloria sendo acordada por um barulho à sua porta, causado por seu vizinho que, aparentemente alterado, errou a porta de casa e estava tentando entrar no apartamento que fica embaixo do seu, o apartamento de Gloria. Quando abre a porta, ele já não está mais lá, mas Gloria percebe que ele deixou cair um pacote, com maconha dentro. A relação de Gloria com seu vizinho não é amável e esse acontecimento só a irrita mais. Ele aparenta ter algum tipo de distúrbio, e repetidamente se encontra em estado de crise. Nessas crises ele grita e lamenta, ao mesmo tempo que faz comentários violentos e autodepreciativos. Em um desses momentos de crise Gloria liga para a mãe dele para reclamar de seu comportamento e de seu barulho. Sua ligação não se dá com o intuito de buscar algum apoio psicológico para seu vizinho, ou para oferecer qualquer forma de auxílio, mas sim para reclamar à sua mãe que ela trabalha, e precisa acordar cedo no dia seguinte, mas o seu filho não a permite. Gloria se incomoda porque “paga para viver tranquila”. Ou seja, Gloria não preocupa-se com o mal que assola o outro, mas sim o quanto que isso tem de impacto na sua própria vida particular.

Gloria então leva Rodolfo ao aniversário de seu filho, para que possa finalmente conhecer sua família. Na festa é revelado que sua filha está grávida de seu namorado, e que em breve vai se mudar para Suécia para morar junto com ele. Dentro dessa sequência podemos observar que o pai dos filhos de Gloria foi um pai ausente, e que sequer compareceu à formatura de sua filha. Podemos observar como a filha de Gloria não permite que o pai expresse qualquer sentimento de carinho para com ela, e faz questão que ele não a toque. Gloria, seu ex-marido, e seus filhos, revisitam fotografias antigas e com isso relembram de memórias do passado. Aqui, vemos Rodolfo completamente deslocado, desfocado, e enquadrado no canto da tela, de uma maneira que se encontra afastado de Gloria e seu ex-marido, que estão vendo as fotografias juntos. Rodolfo então levanta-se para atender um telefonema, e com isso sai da casa sem se despedir. Gloria demonstra uma clara surpresa ao perceber que seu companheiro foi embora numa ocasião que era tão importante para ela e para sua família. A sequência encerra-se com uma cena que se repete ao longo do filme, de Gloria deitada sozinha na sua

cama à noite. Rodolfo vai ao seu encontro no dia seguinte, e diz que teve que ir embora porque buscava o olhar de Gloria muitas vezes, mas ela não correspondia, e isso o fez se sentir muito mal e solitário. Gloria não se permite o desculpar. Depois de muito resistir a atender suas ligações, Gloria aceita viajar com Rodolfo para Viña del Mar. No meio da viagem Rodolfo recebe novamente um telefonema de sua filha, dizendo que sua ex-mulher sofreu um acidente envolvendo uma vidraça. Rodolfo faz questão de dizer que não vai sair de Viña del Mar, e não vai abandonar Gloria na viagem, como havia feito na festa de seu filho. Momentos depois, em um jantar, Rodolfo diz que precisa ir ao banheiro, e mais uma vez vai embora sem avisar, levando as malas e seus pertences do quarto enquanto Gloria o esperava no restaurante. Gloria então decide embriagar-se sozinha e ir para o cassino do hotel. Aqui ela faz novos amigos, envolve-se com um homem, sai pela cidade para dançar e se divertir, e finalmente acorda sozinha numa praia.

A protagonista chega em casa após a viagem, e aqui começa uma sequência sua sozinha, sem muitos diálogos, onde o silêncio da personagem contrasta com o telefone tocando e o mundo exterior a convocando. Gloria então arruma-se para ir ao casamento da filha de um amigo. Contudo, a personagem decide pegar a arma de Paintball que Rodolfo havia deixado em seu carro, e vai até sua casa. Gloria então aguarda pacientemente Rodolfo chegar, e num movimento de assassinato simbólico, Gloria atira em Rodolfo e em sua casa, e em seguida foge do local. Quando o momento de adrenalina passa, Gloria ri sozinha e fuma um cigarro de maconha no seu carro. No casamento, Gloria decide andar por um bosque que havia no local, e tem um encontro fundamental com um pavão albino, que aparentemente mexe com ela de um jeito especial, e o filme corta para a última cena: Glória está sentada em uma mesa, enquanto na festa está tocando a música *Gloria*, de Sergio Dalma. Um homem convida Gloria para dançar, e em contraste com as cenas no interior de danceterias na primeira metade do filme, onde Gloria dança com algumas pessoas mesmo sem estar completamente envolvida com seus pares, a protagonista recusa a dança. Gloria então vai para a pista de dança e dança sozinha, consigo mesma, num momento de libertação catártica, onde sua solidão não é mais um grande problema, e já não mais sente que precisa de um par para ser feliz.

Podemos acompanhar no filme a trajetória da protagonista rumo a dar um sentido em relação à sua própria vida, rumo uma positividade de sua

individualidade, não mais definida como “separada”, com uma parte que a falta, mas sim, como completa em si mesma. Se considerarmos a imagem heróica feminina absorvida por Baudelaire, podemos pensar que o filme se trata de uma jornada da heroína (Benjamin, 2015). Essa imagem é muito bem definida por Claire Démar ao dizer: “Basta de maternidade! No dia em que a mulher se libertar dos homens que lhe pagam o preço do seu corpo, só terá de agradecer a sua existência à sua própria criatividade” (Démar, 1834, p. 58). Isso faz sentido na medida em que o filme é justamente uma trajetória dessa protagonista, que se vê se distanciando dos filhos, primeiramente com seu filho Pedro que não a atende, e está mais focado na sua própria família, e secundamente com a viagem de sua filha Ana à Suécia, que a desapossa desse lugar definido mãe; e também ao passo em que se liberta dessa figura masculina, não mais tendo a necessidade de dançar com um homem, mas sendo feliz só, dançando consigo.

Uma das características culturais da América Latina é justamente a existência de uma tradição comunitária (Lechner, 2015). Contudo, na medida em que as pessoas se desprendem das suas tradições, e passam a definir o sentido de sua vida por sua própria conta em risco, no lugar de obedecerem as pautas de ação que são fixadas de antemão, se modificam as relações de família, a intimidade e a sexualidade. Esse eu, que se descola de estruturas de socialização anteriores, é transformado, e passa a enfrentar novas aflições (Giddens, 1997). No filme, podemos observar a relação de alienação de Gloria com a movimentação política que acontece nas ruas de Santiago. No primeiro momento, Gloria está numa ligação de trabalho, e na televisão ligada são exibidas cenas de protestos que estão acontecendo nas ruas. Gloria e a televisão estão separadas por uma porta aberta localizada no centro da imagem, e que faz com que a protagonista e a televisão estejam posicionadas em cantos opostos e extremos do enquadramento, o que evidencia um distanciamento de Gloria em relação aos protestos. Ao mesmo tempo, a imagem da televisão se encontra fora de foco, de uma forma que reflete a falta de atenção que Gloria dá para esses acontecimentos. No segundo momento em que os protestos são exibidos no filme, a protagonista está no interior de um café, enquanto podemos acompanhar os protestos do lado de fora, pela janela. O telefone de Gloria toca, e ela se recusa a atender, e enfia sua cabeça no interior de sua bolsa que está em cima da mesa. Com isso, podemos observar o desejo da protagonista de se distanciar desse mundo externo, de se fechar num universo

individualizado, privado. A protagonista então sai do café, e com isso passa em frente aos protestos. O tempo todo Gloria se coloca à distância da manifestação, e caminha na direção contrária à marcha dos manifestantes. A mise-en-scene separa a personagem dos manifestantes por uma grade, que jamais é ultrapassada. Em nenhuma das duas cenas é comentado objetivamente por qualquer personagem a ocorrência das manifestações.

O único momento do filme em que a política é explicitamente, verbalmente, discutida, é quando Gloria leva Rodolfo para almoçar com um casal de amigos. No almoço, a amiga de Gloria diz como é necessário recuperar o amor pelo país e não só ficar dentro de casa, sem ir à rua demandar algum tipo de mudança. O seu marido responde que isso é muito difícil de se realizar, na medida em que o Chile de outrora parece um fantasma. Ele nos diz que parece que aquele Chile morreu e o que foi construído no lugar é uma espécie de uma réplica de algo que está se pensando em uma outra parte do mundo, quase como uma paródia, onde o motor desse pensamento é a ganância. Aqui podemos observar uma crítica a esse Chile com intenções de replicar uma racionalidade modernizadora e neoliberal de uma outra parte do mundo, de um centro de referência. Podemos pensar, a partir disso, como a alegoria da nossa modernidade na América Latina, na tentativa de se colocar como uma espécie de réplica da modernidade estrangeira, se coloca como um produto de um mercado internacional, e nesse sentido, as nossas identidades não mais aparecem como tais, mas sim como setores de um mercado internacional, especialmente na área da cultura (Brunner, 1995). Rodolfo, em resposta, expõe sua posição: o problema é que não há mais líderes, e com isso não há mais para onde olharmos na busca modelos, considerando que os políticos estão num patamar acima e se colocam num nível diferenciado do resto da população. Isso tem relação com como Nelly Richard (2004), citando uma reportagem de um jornal sobre uma fuga de prisão, coloca que no período de transição, o cotidiano é entediante na medida em que vivemos numa sociedade sem heróis ou heroísmo, onde a mediocridade é o padrão moral que impõe a acomodação e o consenso artificial. Dessa forma, podemos pensar como Rodolfo se coloca como extremamente incomodado com essa falta de uma figura, ou figuras, que seriam capazes de heroicamente realizarem alguma espécie de liderança que rompa com esse consenso inerte em que vivemos. A resposta do casal de amigos é que tem-se que olhar para os jovens, que não estão sendo

reconhecidos e considerados para nada. Aqui podemos entender ainda melhor a simbologia dos protestos, conduzidos e realizados principalmente por jovens, que são exibidos ao longo do filme. Como disse anteriormente, esses protestos são exibidos à distância, ou sem foco por parte da câmera, o que simboliza como eles não são percebidos e tratados com reconhecimento suficiente pela sociedade, apesar dessa posição que ocupam de vanguarda e, talvez, de uma nova liderança política no Chile e na América Latina. Gloria, então, interrompe sua amiga e diz que os jovens estão sendo roubados, e por isso estão indignados, e diz que as pessoas estão fartas da realidade recente e contemporânea do Chile. Com isso, Gloria anuncia uma perspectiva de desencantamento com a realidade, um desencantamento com uma forma de pensar e fazer política que paira nesse momento de organização e ação política. O amigo de Glória, então, expõe a última fala da cena, e nos diz que redes sociais como facebook e twitter representam uma multidão virtual que necessitava unir-se, e que essa multidão, em outros tempos, saía às ruas para fazer revoluções na esfera pública, mas atualmente estão muito mais interessadas em fazer revoluções mais espirituais. A cena então termina com um enquadramento em close no rosto, em perfil, de Gloria. Aqui há um corte abrupto para Glória dançando com Rodolfo em uma danceteria. Esse encadeamento de imagens demonstra que essa protagonista faz parte justamente dessa tentativa de revolução espiritual que passa a tomar conta do mundo, e que nesse sentido a sua jornada política se dá muito mais dentro de um âmbito individualizado, por onde justamente passam as demandas políticas desses novos tempos.

Podemos entender melhor esse encadeamento imagético e suas implicações ao pensarmos a transformação da subjetividade. Nesse sentido, o processo de individualização, graças em muito pela expansão do mercado e da democracia, se tornou uma tendência sobressalente dessa nova sociedade que surge (Lechner, 2015). Aqui a conquista, ou a busca, de uma liberdade cada vez maior, aparece acompanhada de uma certa privatização, que faz com que os indivíduos tendam a evitar compromissos coletivos, e optem por um certo distanciamento em relação à sociedade. Entre a década de 20 e a década de 70, a sociedade moderna se organizou em torno do Estado, que em seu sentido nacional limita o espaço territorial das interações sociais, e no seu sentido social assegura a integração de diversos atores (Lechner, 2015). Hoje em dia podemos olhar para

trás e pensarmos que esse tipo de organização social se esgotou, e deu lugar a um novo formato de organização social. Analisando esse novo formato, podemos identificar duas tendências, que foram citadas no começo do capítulo, mas que têm um impacto especial, e por isso gostaria de retomá-las. A primeira delas é a globalização, que desbloqueia um novo espaço tempo que rompe com o marco nacional dos processos. A forma específica de mercado que essa sociedade toma, responde à segunda característica dessa nova época: a crescente complexidade social (Lechner, 2015). A diferenciação social e funcional dessa nova sociedade incrementa a contingência, de modo que uma coordenação exclusivamente política via Estado passa a ser ineficiente. O mercado, contudo, por si só, tampouco gera nem assegura a integração da vida social. Ele adquire, porém, uma relevância especial como função de impulso que representa o processo de individualização. Nesse sentido, aumenta-se o âmbito da autonomia individual, ao passo que diminui-se as proteções que brindavam as convenções e normas sociais (Lechner, 2015).

Com isso em mente, aqui gostaria de retomar o Pavilhão do Chile na Expo Sevilla em 1992. O artista Juan Guillermo Tejeda, o mesmo que teve a ideia de trazer um iceberg para o interior do pavilhão, também concebeu o pavilhão a partir da sua própria experiência vivendo em barcelona, onde conheceu o trabalho do artista francês Jean Pierre Guillemot, quem cerca de dez anos antes havia promovido o projeto *Supermerc'art* (Valenzuela, 2017). O projeto do francês se dava no sentido de vender obras de arte a baixo custo, utilizando-se da lógica de um supermercado, com caixa registradora, auto-serviço e estantes, etc. Tejeda se encantou com essa ideia, e decidiu reproduzi-la no pavilhão, apresentando *El mercado de los méritos*, que consistia em oferecer gratuitamente aos espectadores uma variedade de caixas com motivos próprios do país, como a figura de Pablo Neruda, as tradicionais Fuentes de Soda (espécie de lanchonetes locais), receitas tradicionais, etc (Valenzuela, 2017). Tejeda definiu o supermercado contemporâneo como “um lugar muito atrativo da modernidade onde... não há relações discriminatórias. As coisas estão em abundância. Ao alcance das mãos” (tradução livre - Richard, 2004, p. 115). Podemos pensar como isso se relaciona com como hoje os indivíduos têm uma maior liberdade de seleção não só em relação ao consumo de bens e serviços, mas também em termos de elegerem com quem querem conviver, e sob quais regras: “Se ampliam, pois, as opções de eleger

os princípios morais, os gostos estéticos, as relações de pertencimento e identificação.” (tradução livre - Lechner, 2015, p. 140). Assim, os indivíduos se veem obrigados a desenhar e realizar os próprios planos de vida, sem qualquer referencial no marco habitual (Lechner, 2015). A perda dessa macro referencialidade de sentido e a fragmentação de uma relatividade de valores no horizonte talvez seja uma experiência libertadora, ao passo que é uma quebra com uma hierarquia opressiva de um sentido absoluto (Richard, 2004). Surge então uma escala de valores oscilantes que não são esteticamente confrontados entre eles mesmos, ao ponto que eles formam um mapa de conversões oportunistas, onde o indivíduo não está mais comprometido com nada, porque as biografias e identidades sofrem mutações que seguem o ritmo de uma substituição rápida de serviços e commodities, com uma lógica de mudança que obedece somente os estímulos dos gostos dos consumidores. Com tudo isso em mente, dada a passagem de uma organização social para outra, a sociedade civil se confunde com uma crescente de privatização das condutas, e com isso surgem novas formas de sociabilidade baseadas em estratégias individualistas, que são racionais e criativas para se adaptarem às dinâmicas do mercado, mas que recusam compromissos coletivos (Lechner, 2015). Esse movimento retroalimenta uma crescente individualização. As pessoas, portanto, se desprendem da tutela de valores, hábitos e laços sociais que são herdados, e começam a construir a sua biografia sujeitas aos seus próprios riscos e responsabilidades (Lechner, 2015).

O individualismo, o narcisismo, e o hedonismo, motivam um vazio de sentido e um crepúsculo do dever (Lechner, 2015). A convivência cotidiana geralmente flui pelos canais estabelecidos e previsíveis, onde mais que um enfraquecimento das normas morais, há uma perda de rigidez. A autonomia individual cresce, ou seja, o juízo e a determinação estritamente pessoais acerca das regras que regem a conduta de cada situação. Assim, como acompanhamos em Gloria, esse indivíduo dentro desse novo cenário está muito mais preocupado com uma revolução interna, onde busca-se encontrar um sentido individual, mais do que seguir normas morais previamente estabelecidas. Aqui “afloram desejos de promoção social, de superação pessoal, de poder de ‘si mesmo’ e ter uma vida espiritual mais plena”(tradução livre - Lechner, 2015, p. 144). De acordo com esses desejos de bem estar e busca de sentido, o Chile conhece um auge das terapias, de diversos grupos de apoio e de manifestações massivas de

espiritualidade religiosa (Lechner, 2015). No filme, Gloria, podemos observar isso em uma cena em que Gloria participa de uma terapia coletiva do riso. Portanto, não se trata mais de mudar o mundo, mas sim de mudar de vida, seja porque isso é o mais significativo, ou seja porque há a sensação de que é a única coisa que realmente pode-se agir e mudar. Como consequência, prevalecem manifestações de desencanto (Lechner, 2015).

Para Lechner (1995) o fenômeno que sem dúvidas caracteriza a situação na América Latina nesse momento é o desencantamento, e o desencantamento só existe onde há ilusões. Há quem diga que há um excesso de expectativas que não foram cumpridas, mas para Lechner (1995), mais que um excesso, o que parece estar em questão é a mudança de subjetividade investida na política. Lechner pensa que esse desencantamento pós moderno geralmente se expressa precisamente como uma perda de fé no Estado, na medida em que Estado aqui é percebido como um aparato de dominação, sempre suspeito de estar em busca de um controle totalizante. Nessa repulsa à inclinação totalitária do estado, o pós modernismo geralmente descarta o Estado como tal, e a partir de seu anti-institucionalismo nega a dimensão simbólica do Estado moderno. Enquanto que na modernidade o Estado é o meio pelo qual o corpo político reconhece e se afirma enquanto uma ordem coletiva, essa representação do “todo” pelos meios do Estado agora se encontra questionada (Lechner, 1995). Assim, o desencantamento pós moderno não é, essencialmente, um desencantamento com a política como um todo, mas com uma forma específica de se fazer política. Aqui pensa-se uma política incapaz de criar uma identidade coletiva (Lechner, 1995). Essa coletividade a que Lechner se refere, não é todo e qualquer tipo de coletividade, mas sim uma coletividade que passa por uma falsa homogeneização, imposta por uma racionalidade formal, no caso a identidade nacional.

Dessa forma, o recente mal estar e desencantamento com a política e a desidentificação cidadã, não refletem necessariamente uma oposição à democracia, ou à política como um todo, mas sim uma angustiante orfandade de códigos interpretativos (Lechner, 2015). Isso nos remete a uma mudança cultural mais profunda, na medida em que as transformações em curso implicam uma reformulação das nossas chaves interpretativas de realidade social (Lechner, 2015). A vivência cotidiana das mudanças sociais vai minando as representações herdadas, mas falta dar nome ao que está se passando. Somente podemos dar

conta da nova realidade social e refletir sobre a nossa relação com o mundo e a história ao elaborarmos outras chaves de interpretação (Lechner, 2015). Resumidamente, o mundo que nos era familiar vem abaixo, e conseqüentemente nos vemos sem instrumentos para nos orientarmos nessa nova paisagem. Ao mudar o modo de funcionamento da política, essas imagens habituais da política se tornam desfocadas. Contudo, não devemos confundir esses fenômenos com um processo de despolitização, ou com uma pós-política. A renovação da política passa justamente por uma redefinição de nossas chaves de interpretação (Lechner, 2015). Uma carta de navegação política atualizada, portanto, nos permite acompanhar as transformações da política e nos permite localizar as condições predominantes. Assim, penso que o cinema nos fornece, de uma certa forma, essas cartas, na medida em que, como observamos neste capítulo, nos permite enxergar a subjetividade dos sujeitos inseridos nessa nova realidade, e de que forma eles rompem politicamente com um formato de política anterior e agora ultrapassado, dando vez a uma nova política, a uma nova ordem mental que conquista esse espaço.

6. Conclusão.

Podemos, portanto, pensar como na América Latina, através das ditaduras militares e a consequente reavaliação da vida privada e posteriormente da democracia, se tornou possível dizer que vários processos e sistemas de pensamento coexistem por aqui (Calderón, 1995). Alguns completando a modernidade, outros desenvolvendo uma pós-modernidade confusa, e outros mantendo uma pré-modernidade, mas todos eles agindo de uma maneira misturada e subordinada uns aos outros. Nesse sentido, a nossa modernidade se desenvolveu como híbrida, de uma maneira em que todos esses processos e sistemas de pensamento atuam em conjunto e produzem um cenário novo, que já não se pode mais ser chamado de modernidade no sentido ontológico europeu, assim como certamente não pode ser chamado de pré-moderno, no sentido de que as culturas tradicionais seriam demasiadamente conservadas para nos chamarmos de modernos. Essa modernidade híbrida é atravessada por vários processos e projetos diferentes de modernização, por vezes conflitantes entre si. No Chile, em especial, um desses projetos que possui grande importância é justamente o *Projeto Neoliberal*, conduzido pela Ditadura de Pinochet, e continuado pelo período democrático.

A condução desses processos de modernização acarretou em diversas consequências, que ao serem chocadas com a realidade latino-americana foram sendo problematizadas e questionadas, não de um modo que foram completamente superadas, na medida em que certas questões foram inclusive aprofundadas, como a individualização, por exemplo. Essa modernidade, ou essas modernidades, foram, contudo, problematizadas de uma forma que a partir desses choques surgem rachaduras na sua superfície, fazendo emergir, a partir disso, um novo cenário que é atribuído o nome de pós-modernidade. Essa pós-modernidade se mostra um cenário absolutamente político na medida em que em muitas instâncias desloca discursos privilegiados da modernidade, e sua reprodução automática, questionando sua validade e abalando a valorização desses discursos. Assim, por mais que existam questões que ainda se reproduzam nesse cenário social que surge, elas não se reproduzem de uma maneira automática, esvaziada de questionamentos. Esse movimento é extremamente importante na medida em

que certas questões que assolam a América Latina, em grande parte frutos desses projetos de modernização, especialmente o Neoliberalismo no nosso caso chileno, passam a ter sua base desestabilizada, abrindo assim a possibilidade de pensarmos e conduzirmos projetos sociais diferentes, politicamente mais harmoniosos.

Ainda não chegamos nesse ponto de superação dessas questões, mas justamente por conta disso decidi focar na passagem de um cenário para outro, salientando a origem desses questionamentos e problematizações, formas possíveis de resistir politicamente a elas e pouco a pouco miná-las (intencionalmente ou não), e possibilidades de pensar uma nova política que pode vir a surgir a partir disso. A meu ver esse é o grande trunfo da pós-modernidade, e daí que vem a sua notável importância histórica.

Dessa forma, me utilizei do cinema por conta da sua capacidade de encorajar uma reflexão e uma negociação de perspectivas alternativas ao funcionar sem um centro dominante, e com isso distorcer o caráter enviesado da organização da nossa consciência, e promover uma multiplicidade desorganizada que naturalmente não teríamos desenvolvido. Especificamente me utilizei aqui do Novo Cinema Chileno, na medida em que é um cinema que navega por esses questionamentos e exposições das consequências negativas da modernidade, um cinema que exhibe esses indivíduos que muitas vezes se descolam do que é esperado deles dentro de uma concepção moderna, na medida que é um cinema que participa de um processo sutil de transformação social; fazendo-nos pensar acerca da modernidade, fazendo-nos questionar conjuntamente com seus sujeitos estéticos até que ponto deveríamos segui-la, e que questões sociais que ainda existem deveríamos lutar para combater, a fim de criarmos uma outra sociedade, não através de uma revolução total, mas através de constantes apercebimentos sobre o que podemos constantemente melhorar. Não com o objetivo de chegarmos em um futuro perfeito e estável, e de uma certa forma conservador, mas com o objetivo de entender que problemas políticos sempre existirão a partir de novas pautas e atores que apresentarão constantemente novas demandas, e por conta disso devemos sempre olhar para o presente a fim de agirmos no agora contra esses problemas denunciados.

Com tudo isso em mente, essa pesquisa tem também como objetivo uma tentativa de atualização dos mapas políticos que nos são escassos contemporaneamente. Essa cartografia atualizada nos permite acompanhar as

transformações da política, e com isso nos permite localizar as condições predominantes da realidade social. Ao termos instrumentos para compreendermos melhor a subjetividade dos sujeitos inseridos nessa nova realidade, e de que forma eles rompem politicamente com um formato de política anterior, fazendo-o gradualmente se tornar ultrapassado, podemos enxergar o surgimento de uma nova política, uma nova ordem mental que retroalimenta uma nova ordem social. A compreensão das bases e dos processos que dão forma a um novo cenário político-social em desenvolvimento são de grande relevância não só histórica, mas também porque nos dá instrumentos para agir de acordo com as novas formas de organização política e social que estão em sincronia com a mentalidade dos indivíduos. Para além disso, a compreensão dos processos de formação desse novo cenário emergente nos permite compreender de que forma instabilidades e problemas sociais se formam, ou se fortalecem, e a partir disso podemos identificar sobre quais fundamentos devemos agir a fim de desmantelá-los.

7. Referências Bibliográficas.

- ANDERSON, Perry. Modernity and revolution. *New left review*. Londres, n. 144, mar./abr. 1984. Disponível em: <<https://newleftreview.org/issues/1144/articles/perry-anderson-modernity-and-revolution>>. Acesso em: 30 de outubro de 2020.
- BAKHTIN, M. M.. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986. 177 p.
- BECK, Ulrich. The cosmopolitan perspective: sociology of the second age of modernity. *British Journal of Sociology*. Londres, Vol. 51, n. 1, p. 79 - 105, jan./mar. 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. 328 p.
- BHABHA, Homi K.. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. 395p.
- BRESSER-PEREIRA, Luiz C. Modernidade neoliberal. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 29, n. 84, p 87 - 102, fev. 2014.
- BRUNNER, J. J. Notes on modernity and postmodernity in Latin American culture. In: BEVERLEY, J.; ARONNA, M.; OVIEDO, J (Orgs.). *The postmodernism debate in latin America*. Durham e Londres: Duke University Press, 1995. p. 34 - 54.
- BUTLER, Judith. Restaging the Universal: Hegemony and the Limits of Formalism. In: BUTLER, Judith; LACLAU, Ernesto; Žižek, Slavoj. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. Londres e Nova Iorque: Verso, 2000. p. 11- 43.
- CALDERÓN, Fernando. Latin American identity and mixed temporalities; or, how to be postmodern and indian at the same time. In: BEVERLEY, J.; ARONNA, M.; OVIEDO, J (Orgs.). *The postmodernism debate in latin America*. Durham e Londres: Duke University Press, 1995. p. 55- 64.
- CANCLINI, Néstor García. The hybrid: a conversation with margarita Zires, Raymundo Mier, and Mabel Piccini. In: BEVERLEY, J.; ARONNA, M.; OVIEDO, J (Orgs.). *The postmodernism debate in latin America*. Durham e Londres: Duke University Press, 1995. p. 77-92.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed.. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 2019. 385p.
- DELEUZE, Gilles. Bergsonism. Nova Iorque: Zone Books, 1991. 143p.

- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018a. 337p.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018b. 418 p.
- DÉMAR, Claire. Ma loi d'avenir. In: SUZANE. *Ouvrage posthume*. Paris: Bureau de la Tribune des Femmes, 1834. 75 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Ondas, torrentes e barricadas. *Serrote*. São Paulo: n. 33, p. 115 - 143, novembro 2019.
- FLORES, Carlos. Cinema chileno do século XXI. In: Caixa Cultura (Org.). *O Novo Cinema Chileno*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2014. p. 13 - 15.
- FOUCAULT, Michel. *The Politics of truth*. Los Angeles: Semiotext(e), 2007. 81p.
- FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7ª ed.. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. 238p.
- GIDDENS, Anthony. Anthony Giddens on Globalization: Excerpts from a Keynote Address at the UNRISD Conference on Globalization and Citizenship. UNRISD News, v. 15, n. 15, 1996-1997, p. 4-5.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península, 1997. 299 p.
- KAUFMAN, Debra. *NO Relies On 1980s Cameras To Tell A Historic Tale*. Disponível em: <https://library.creativecow.net/article.php?author_folder=kaufman_debra&article_folder=NO-Oscar_Foreign-Language&page=1>. Acesso em: 15 de outubro de 2020.
- LECHNER, Norbert. A Disenchantment Called Postmodernism. In: BEVERLEY, J.; ARONNA, M.; OVIEDO, J (Orgs.). *The postmodernism debate in latin America*. Durham e Londres: Duke University Press, 1995. p. 147- 164.
- LECHNER, Norbert. *Norbert Lechner: Obras IV. Política y subjetividad*. México: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede México & Fondo de Cultura Económica, 2015. 343p.
- MARIANI, Édio J.. A trajetória de implantação do Neoliberalismo. *Revista Urutágua: revista acadêmica multidisciplinar*. Maringá, n. 13, ago./nov. 2007. Disponível em: <<http://www.urutagua.uem.br/013/13mariani.htm>>. Acesso em: 20 de outubro de 2020.

- MOULIAN, Tomás. *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago: Arcis/Lom, 1997. 387p.
- NUÑEZ, Fabian. Da utopia à distopia e além. In: Caixa Cultura (Org.). *O Novo Cinema Chileno*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2014. p. 5 - 12.
- OLEA, Raquel. Feminism: modern or postmodern ?. In: BEVERLEY, J.; ARONNA, M.; OVIEDO, J (Orgs.). *The postmodernism debate in latin America*. Durham e Londres: Duke University Press, 1995. p. 192 - 200.
- PIZARRO, Roberto. Desigualdad en Chile: desafío económico, ético, y político. *Polis: revista latinoamericana*. Santiago, n. 10, 27 de abril de 2005. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/polis/7561>>. Acesso em: 12 de novembro de 2020.
- PROGRAMA DAS NAÇÕES UNIDAS PARA O DESENVOLVIMENTO.
Desarrollo humano en Chile: nosotros los chilenos: un desafío cultural. Santiago: Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2002. 357 p.
- RANCIÈRE, Jacques. *Disagreement: politics and philosophy*. Minneapolis e Londres: University of minnesota press, 1999. 145p.
- RANCIÈRE, Jacques. Who Is the Subject of the Rights of Man?. *The South Atlantic Quarterly*. Carolina do Norte, Volume 103, Number 2/3, p. 297-310, Spring/Summer 2004
- RANCIÈRE, Jacques. *Film Fables*. Oxford: Berg Publishers, 2006. 196 p.
- RANCIÈRE, Jacques. Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art. *Art & Research*. Volume 2, n. 1, verão 2008. Disponível em: <<http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/ranciere.html>>. Acesso em: 3 de outubro de 2020.
- RANCIÈRE, Jacques. Contemporary Art and the Politics of Aesthetics. In: HINDERLITER, Beth e outros (Orgs.). *Communities of Sense: Rethinking aesthetics and politics*. Durham & London: Duke University Press, 2009. p. 31-50.
- RANCIÈRE, Jacques. *Dissensus on politics and aesthetic*. Londres e Nova Iorque: Continuum, 2010. 230 p.
- RICHARD, Nelly. *Cultural residuals*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. 207 p.
- SCHOLTE, J. A.. *Globalization: a critical introduction*. 2ª ed.. Nova Iorque: Palgrave macmillan, 2005. 492 p.

- SHAPIRO, Michael J.. *Methods and nations: Cultural governance and the indigenous subject*. Abingdon e Nova Iorque: Routledge, 2004. 280p.
- SHAPIRO, Michael J.. *Cinematic geopolitics*. Abingdon e Nova Iorque: Routledge, 2009. 192p.
- SHAPIRO, Michael J.. *Studies in trans-disciplinary method*. Abingdon e Nova Iorque: Routledge, 2013. 224p.
- SHAPIRO, Michael J.. *The cinematic political: film composition as political theory*. Abingdon e Nova Iorque: Routledge, 2020. 242p.
- STIGLITZ, Joseph E. *The price of inequality*. Londres e Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2012. 466 p.
- VALENZUELA, Sebastián Vidal. El Pabellón de Chile en Sevilla '92 desde tres casos abortados de artes visuales. *Caiana: Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*. Buenos Aires, n. 11, p. 209 - 216, segundo semestre de 2017.
- VIÑAS, Henrique. O que há de controverso na Constituição do Chile, que agora o país quer mudar. [Entrevista concedida a] Mar Pichel. *BBC*. 12 de novembro de 2019. Disponível em:
<<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-50396727>>. Acesso em: 25 de outubro de 2020.
- YURKIEVICH, Saúl. El Arte de una Sociedad en Transformación. In: Damián Bayón (Org.). *América Latina en Sus Artes*. 5ª ed. México: Siglo XXI, 1984.

8. Filmes Citados.

EL Caso Pinochet. Direção de Patricio Guzmán. Chile e França: RTBF, Les Films D'Ici, Renn Productions; 2001.

EL Pejesapo. Direção de José Luís Sepúlveda. Santiago: Underfilms, 2007.

GLORIA. Direção de Sebastián Lelio. Chile: Fábula, 2013

NO. Direção de Pablo Larraín. Chile: Fábula, Participant Media, Funny Balloons, Cunana Films; 2012