

**DE MEDIDAS E DESMEDIDAS:  
MANIFESTAÇÕES DA MODERNIDADE E DE SUA  
CRISE NA  
LITERATURA POLÍTICA, NA FICÇÃO LITERÁRIA E  
CINEMATOGRAFICA**

*Cassiana Maria Mingotti Gabrielli*<sup>1</sup>  
*Fernando Cardoso da Silva*<sup>2</sup>

**RESUMO:** O presente artigo procura abordar a temática da modernidade, bem como de sua crise. Não se busca, evidentemente, esgotar esse tema, nem tampouco abordá-lo em todas as suas facetas. O trabalho, referente a uma temática tão complexa, parte da mobilização de certos discursos legitimados pela tradição do pensamento moderno – como Maquiavel e Dostoiévski – em diferentes esferas, considerando-se diversas abordagens (política, literária e cinematográfica). Propõe-se ainda um diálogo entre tais discursos, a fim de caracterizar um processo histórico de gênese, desenvolvimento e crise. Tal exercício permite refletir sobre algumas problemáticas num campo de possibilidades bastante amplo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Modernidade. Literatura. Cinema.

**ABSTRACT:** This article is related to the modernity thematic and its crisis. Obviously, the objective is not to use up this theme, nor treat it in all its facets. This work, regarding to a very complex thematic, starts from the mobilization of some speech which the

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

<sup>2</sup> Bacharel e licenciado em História pela Universidade de São Paulo.

legitimacy is supported by the modern thought tradition – like Maquiavel and Dostoievski – in different spheres, considering several approaches (politics, literary and cinematic). It is proposed by this paper as well a dialog between these speeches, in order to characterize a historical process of genesis, development and crisis. Such exercise allows a reflection about some problematics, in a wide open possibilities field.

**KEYWORDS:** Modernity. Literature. Cinema.

No início da primeira modernidade, Nicolau Maquiavel, sobretudo por meio de duas obras: *O príncipe* e *Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio*<sup>3</sup>, expõe conselhos e orientações de como o príncipe novo e o povo podem assegurar o domínio sobre um território e o bom funcionamento de uma república respectivamente. As diretrizes maquiavelianas consistiam em que os homens que possuíam a *virtù* eram capazes de conquistar territórios, acumulando honras e glórias, pois detinham a prudência e o potencial de se adequar à mudança dos tempos, ou seja, aos caprichos da Fortuna. Neste sentido, caberia ao homem de ação mobilizar os meios apropriados, a fim de dominar as possibilidades oferecidas pela Fortuna.

No entanto, apenas a *virtù* não seria suficiente para tais conquistas, mas apenas se estivesse aliada à ocasião propícia oferecida pela Fortuna. Do mesmo modo, surgindo a ocasião a alguém que não possuísse a *virtù* necessária, tal oportunidade se perderia.<sup>4</sup> Para tanto, “um homem prudente deve sempre seguir os caminhos abertos pelos grandes homens e espelhar-se nos que foram excelentes”.<sup>5</sup> Aqui se verificam as noções de

---

<sup>3</sup> MAQUIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. São Paulo, Martins Fontes, 2008. MAQUIAVEL, Nicolau. *Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio*. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

<sup>4</sup> MAQUIAVEL, Nicolau. Op. cit., 2008, p. 24.

<sup>5</sup> MAQUIAVEL, Nicolau. Op. cit., 2008, p. 23.

controle e cálculo de ações, presentes na obra maquiaveliana, e que serão abordadas ao longo deste artigo. Ambas compõem o que poderíamos chamar de uma “cultura da modernidade”, estruturando uma visão de mundo e de práticas sociais a essa vinculada.

Quentin Skinner aponta “a revolução empreendida por Maquiavel nos manuais de aconselhamento aos príncipes” como sendo a desvinculação do conceito de *virtù* – correntemente utilizada com o sentido acima, no contexto humanista – das “virtudes cardeais e principescas”: “Maquiavel sustenta que a característica definidora de um príncipe realmente virtuoso é a disposição de fazer o que dita a necessidade – seja a má ou virtuosa – a fim de alcançar seus fins mais altos”.<sup>6</sup> Nos *Discursos*, Maquiavel apresenta para tal argumentação o exemplo fratricida de Rômulo na história romana:

nenhum sábio engenho repreenderá ninguém por alguma ação extraordinária que tenha cometido para ordenar um reino ou constituir uma república. Cumpre que, se o fato acusa, o efeito escuse; e quando o efeito for bom, como o de Rômulo, sempre o escusará: porque se deve repreender quem é violento para estragar, e não quem o é para consertar.<sup>7</sup>

O exemplo apontado por Maquiavel coloca a experiência do fato ocorrido não como modelo de ação, mas sim para evidenciá-la como instrumento de racionalização na condução de um principado ou república, ou seja, no exercício da atividade política. Em Maquiavel, portanto, aparece a necessidade de sistematização de um dado conhecimento com o intuito de empreender uma ação calculada e pragmática, dirigida a um determinado fim. O “sábio engenho” mencionado se refere à razão, visto que racionalmente as orientações maquiavelianas atuam em favor do governante ou de quem detenha o domínio sobre um certo território ou Estado.

---

<sup>6</sup> SKINNER, Quentin. *Maquiavel*. Porto Alegre, L&PM, 2010, p. 57.

<sup>7</sup> MAQUIAVEL, Nicolau. Op. cit., 2007, p. 41.

O controle e o cálculo constituem as diretrizes para as ações do indivíduo.

Ao longo da modernidade, a nova moral apresentada por Maquiavel transcende a esfera política, em meio às discussões acerca da “razão de Estado”, que derivam da obra do autor florentino.<sup>8</sup> A moral de origem judaico-cristã é deslocada na medida em que o homem passa a se aproximar de Deus como ser potente, criador e liberto de amarras, não aceitando mais uma atitude contemplativa diante da realidade. Sendo assim, o homem não se conflita mais com a moral, visto que esta se desloca da esfera política. Nesse sentido, tudo aquilo que é possível ao homem será efetuado. Extrapolar os limites significa, ainda que precariamente, igualar-se a Deus. A equiparação do homem frente a Deus caracteriza, assim, um indivíduo capaz de criar, entender e dominar os fenômenos da realidade que o cerca. Tal potência é conferida pela razão e o conhecimento pelos quais o homem se compreende arquiteto de sua própria vida e da história, condutor dos destinos dos homens, não estando mais à mercê dos desígnios da Providência.

A “cultura da modernidade” compreende a realidade como um todo explicável e controlável, podendo ser decomposta em sua estrutura de funcionamento, assimilado seus mecanismos e, por fim, operacionalizando-os de maneira a se atingir determinados objetivos. Neste sentido, há uma fusão entre o eu e o mundo, no qual o primeiro já não se comporta com passividade, mas é um agente transformador da realidade, moldando-a conforme os seus atos e princípios. A realidade objetiva torna-se então uma extensão da ação subjetiva, criando assim uma identificação entre existência e criação.

Esta figura de homem-deus se faz presente no romance *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski.<sup>9</sup> Raskólnikov, o jovem

---

<sup>8</sup> Apesar de tal conceito estar frequentemente ligado à sua obra, Maquiavel não menciona a expressão em nenhuma delas. TORGAL, Luís Reis. *Ideologia política e teoria do Estado na Restauração*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1981, v. 2, p. 139.

<sup>9</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. São Paulo, Editora 34, 2001.

protagonista, não enxerga perspectivas de futuro diante do abandono da faculdade por falta de recursos e da condição de privações que passam sua mãe e irmã. Sendo assim, a partir de sua vivência quase miserável, bem como de uma visão de mundo crítica em relação à exploração do capital – seja na esfera macro, considerando-se uma instituição bancária, seja na esfera micro, caracterizada pela velha usurária, Aliena Ivánovna – ultrapassa o limite permitido até então às suas ações. Tal limite se condiciona pela impossibilidade material do personagem de se defrontar com uma realidade social que lhe oprime, ou ainda pelos seus valores, problematizados por ele próprio ao refletir sobre as consequências de seus atos.

O jovem russo da obra dostoiévskiana desenvolve uma ideia de que a sociedade se divide em indivíduos ordinários e extraordinários. Os primeiros compoem a maior parte da população, por sua vez, os extraordinários teriam o direito ou permissão de ultrapassar o limite<sup>10</sup> imposto pela sociedade, pela moral e pela lei. Em diálogo com o juiz de instrução Porfiri Pietróvitch e seu amigo Razumíkhin, Raskólnikov explica a sua ideia:

A única diferença é que eu, de modo algum, insisto em que as pessoas extraordinárias devam e sejam forçosamente obrigadas a cometer sempre toda sorte de desmandos, como o senhor diz. [...] Eu insinuei pura e simplesmente que o homem extraordinário tem o direito... ou seja, não o direito oficial, mas ele mesmo tem o

---

Pretende-se aqui elaborar uma análise no âmbito cultural, entendendo a obra de Dostoiévski como elemento de ligação numa cadeia composta por manifestações da modernidade. Portanto, não se configura como foco deste trabalho empreender uma análise estrutural de *Crime e Castigo*, com sua linguagem literária e específica, mas sim compreender tal romance inserido no campo das representações e ideologias. Para um estudo específico sobre o autor russo, conferir MAQUIAVEL, Nicolau. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2010.

<sup>10</sup> A ação de “ultrapassar o limite” consiste no tema central da obra dostoiévskiana.

direito de permitir à sua consciência passar... por cima de diferentes obstáculos, e unicamente no caso em que a execução da sua idéia (às vezes salvadora, talvez, para toda a humanidade) o exija.<sup>11</sup>

Neste excerto, pode-se apreender uma relação com o pensamento maquiaveliano,<sup>12</sup> no sentido de que racionalizar a ação (a racionalização) ocorre em conflito com a moral vigente, ainda que isso por vezes revele-se necessário. A “cultura da modernidade” revela-se assim legitimadora da liberdade humana e refém dos impasses que essa liberdade gera para si mesma ao chegar a um limite de coerência, no qual tudo é possível e nada está a salvo de ser corroído. Raskólnikov pode ainda representar o Estado, tendo-se em vista o compromisso universal com a moral e a justiça em constante tensão com a “razão de Estado”.

John Locke, no final do século XVII, em seu *An Essay Concerning Human Understanding*, propõe a distinção de três tipos de leis: a lei divina, que regulamenta os deveres e os pecados; a lei civil que regulamenta o crime e a inocência e, por fim, a lei moral, “que é a medida do vício e da virtude”.<sup>13</sup> Esta, especificamente moral, corresponderia à lei da opinião pública, considerada por Locke de grande autoridade, devendo figurar ao lado das demais. Locke expressa que as leis morais civis têm sua origem no interior da consciência humana. Mesmo os súditos tendo abdicado de todo seu poder para colocá-lo à disposição do Estado, conforme afirmara Hobbes, não podendo, assim, agir contra um cidadão, além do que consta nas leis do país, “(ainda assim) eles preservam a capacidade de formar uma opinião boa ou

---

<sup>11</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Op. cit., 2001, p. 268.

<sup>12</sup> No trecho: “eu adivinhei que o poder só se deixa agarrar por aquele que ousa inclinar-se e tomá-lo. Aqui só há uma coisa, uma só: basta apenas ousar!”, verifica-se também uma conexão com as idéias de Maquiavel, já que ultrapassar o limite também significa aproveitar a oportunidade ou ocasião oferecida pela deusa da Fortuna. DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Op. cit., 2001, p. 426.

<sup>13</sup> Apud KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e Crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: Eduerj - Contraponto, 2009, p. 50.

má, de aprovar ou reprovar os atos daqueles com quem convivem e dialogam”. Os cidadãos não têm nenhum poder executivo, mas possuem e conservam o poder espiritual do juízo moral.<sup>14</sup>

Nesse sentido, para Locke, as opiniões dos cidadãos acerca da virtude e do vício não estão alheias ao domínio da esfera pública: “os juízos morais dos cidadãos têm caráter de lei”.<sup>15</sup> Raskólnikov atua nessa chave a partir do desenvolvimento de suas ideias. Não concordando com a atividade da velha usurária, o protagonista acredita que uma “ação extraordinária”, de inspiração filosófica e proveniente de sua consciência, pode e deve corrigir tal conduta, livrando a sociedade da exploração financeira que a velha Aliena Ivánovna representava.

Considerando-se o raciocínio de Raskólnikov, ele expressa que

Embora os legisladores tenham instituído a sociedade humana, começando pelos mais antigos e continuando com os Licurgos, Sólon, Maomé, Napoleões etc., todos eles, sem exceção, foram criminosos já pelo simples fato de que, tendo produzido a nova lei, com isso violaram a lei antiga que a sociedade venerava como sagrada e vinha dos ancestrais, e aí, evidentemente, já não se detiveram nem diante do derramamento de sangue, caso esse sangue (às vezes completamente inocente e derramado de forma heróica em defesa da lei antiga) pudesse ajudá-los. [...] Em suma, eu concluo que todos os indivíduos, não só os grandes, mas até aqueles que saem um mínimo dos trilhos, isto é, que têm a capacidade, ainda que mínima, de dizer alguma coisa nova, devem ser, por sua natureza, forçosamente criminosos – mais ou menos, é claro.<sup>16</sup>

O principal exemplo no qual o protagonista se baseia – visto que é correntemente citado – é a figura de Napoleão

---

<sup>14</sup> Ibidem, p. 50-51.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 51.

<sup>16</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Op. cit., 2001, p. 269.

Bonaparte. A ele, muitos crimes foram permitidos, visando-se alguma conquista maior ou futura, sendo que o derramamento de sangue empreendido por ele teve por bandeira o liberalismo, o poder da burguesia e do capital.<sup>17</sup> Mais uma vez conectando Raskólnikov a Maquiavel, ocorre a menção aos grandes homens que a História nos apresenta, revelando-se estes como portadores de experiências que fornecem as regras para se agir de forma exitosa justamente o que pretende o protagonista ao revisitar a tradição dos grandes nomes da História. Também pode-se perceber a ênfase no caráter dinâmico do passado, impulsionado pelo confronto entre o antigo, detentor da tradição, e o novo, caracterizado pela sua excepcionalidade. Dá-se assim o movimento que desenvolve a História.

---

<sup>17</sup> Em *Memórias do Subsolo*, Dostoiévski também destaca as consequências no seu tempo da ascensão da burguesia ao poder: “Mas o homem é a tal ponto afeiçoado ao seu sistema e à dedução abstrata que está pronto a deturpar intencionalmente a verdade, a descrever de seus olhos e seus ouvidos e apenas para justificar a sua lógica. Tomo justo este exemplo por ser tão eloquente. Lançai um olhar ao redor: o sangue jorra em torrentes e, o que é mais, de modo tão alegre como se fosse champagne. [...] Aí tendes Napoleão, tanto o grande como o atual [Napoleão III]. Aí tendes a América do Norte, com a união eterna. [referência à Guerra de Secessão] [...] O que suaviza, pois, em nós a civilização? A civilização elabora no homem apenas a multiplicidade de sensações e... absolutamente nada mais. E, através do desenvolvimento dessa multiplicidade, o homem talvez chegue ao ponto de encontrar prazer em derramar sangue.” DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do Subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 36. Todavia, no início do século XIX, a figura de Napoleão despertava fascínio em muitos jovens, não apenas na França, como no restante da Europa. Stendhal, numa das obras referenciais da literatura francesa, aborda tal atração à personalidade de Napoleão, um dos símbolos das transformações ocasionadas pelas revoluções burguesas. O personagem principal, Julien Sorel, acumula uma grande admiração por ele, assim como pelos princípios que ajudara a instaurar. Napoleão era um verdadeiro ídolo para o jovem provinciano. Seu sonho era tornar-se general. Deve-se lembrar que Napoleão foi alguém que saiu de pequenos centros, no caso Ajaccio na ilha de Córsega, obtendo, posteriormente, projeção nacional, sendo este mais um elemento que possibilitava o sonho aos jovens, como Julien, com altas patentes militares. STENDHAL. *O Vermelho e o Negro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.



A respeito da divisão dos indivíduos proposta, Raskólnikov afirma:

Em linhas gerais, formam a primeira categoria, ou seja, o material, as pessoas conservadoras por natureza, corretas, que vivem na obediência e gostam de ser obedientes. A meu ver, elas são obrigadas a ser obedientes porque esse é o seu destino, e nisso não há decididamente nada de humilhante para elas. Formam a segunda categoria todos os que infringem a lei, os destruidores ou inclinados a isso, a julgar por suas capacidades. Os crimes desses indivíduos, naturalmente, são relativos e muito diversos; em sua maioria eles exigem, em declarações bastante variadas, a destruição do presente em nome de algo melhor. Mas se um deles, para realizar sua idéia, precisar passar por cima ainda que seja de um cadáver, de sangue, a meu ver ele pode se permitir, no seu interior, na sua consciência passar por cima do sangue – todavia, conforme a idéia e suas dimensões – observe isso. [...] A primeira categoria é sempre de senhores do presente, a segunda, de senhores do futuro. Os primeiros conservam o mundo e o multiplicam em número; os segundos fazem o mundo mover-se e o conduzem para um objetivo.<sup>18</sup>

As lutas sociais envolvem a história e formalizam ensinamentos e experiências num campo marcado pelo idealismo de concepções e o pragmatismo de ações. O personagem opera um deslocamento no qual sua concepção escamoteia a materialidade da história e se transporta para o campo filosófico das abstrações universais. Em outras palavras: o espaço aberto às ações de cunho excepcional é legitimado na modernidade porque atua numa estrutura de poder, no caso o Estado, ou em espaços sociais que sustentam a classe social dominante – a burguesia; essa visão perde-se no campo da ação individual e de cunho moralizante, inclusive não tendo seus efeitos um cunho prático de alteração dessa realidade, porque isolado e sem amparo social.

---

<sup>18</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Op. cit., 2001, p. 269-270.

Curiosamente, ao ultrapassar o limite, Raskólnikov empreende uma ação contra a própria manifestação do capitalismo em seu contexto, pois acredita que uma atitude como esta – a morte da velha usurária – será anulada por várias ações boas que decorrerão da mesma.<sup>19</sup> Aqui, novamente a postura do personagem evidencia a ideia apresentada por Maquiavel, de que pôr em prática uma ação, ainda que friamente calculada e acarretando, inicialmente, uma transgressão à moral, pode ser justificada frente às consequências que pode guardar dada a sua excepcionalidade. Quando o autor florentino recomenda ao príncipe que “se precisar derramar o sangue de alguém, deverá fazê-lo quando houver justificativa conveniente e causa manifesta”,<sup>20</sup> indica assim que é permitido empreender uma “ação extraordinária”, desde que haja uma justificativa plausível: “precisa, portanto, ter o espírito preparado para voltar-se para onde lhe ordenarem os ventos da fortuna e as variações das coisas e, como disse acima, não se afastar do bem, mas saber entrar no mal, se necessário”.<sup>21</sup>

Retornando ao personagem de Dostoiévski, Raskólnikov se compreende um indivíduo extraordinário, sendo-lhe permitido “ultrapassar o limite”. Tal característica se explicita no excerto: “Crime? Que crime? – gritou ele em repentina fúria. – O fato de eu haver matado um piolho nojento, nocivo, uma velhota usurária, que não faz falta a ninguém? Quem mata esse ladrão tem cem anos de perdão! Que sugava a seiva dos pobres, isso lá é crime? Não penso nele, nem em apagá-lo”.<sup>22</sup>

E adiante, o jovem protagonista completa:

Eu mesmo queria o bem das pessoas e faria centenas, milhares de coisas boas em vez dessa tolice, que nem tolice é, mas

---

<sup>19</sup> “esse crime ínfimo não seria atenuado por milhares de boas ações? Por uma vida – milhares de vidas salvas do apodrecimento e da desagregação.” DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Op. cit., 2001, p. 80.

<sup>20</sup> MAQUIAVEL, Nicolau. Op. cit., 2008, p. 81.

<sup>21</sup> MAQUIAVEL, Nicolau. Op. cit., 2008, p. 85.

<sup>22</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Op. cit., 2001, p. 524.

simplesmente uma falta de jeito, uma vez que toda essa idéia não tinha nada de tão tola como parece agora, depois do fracasso... Com essa tolice eu queria apenas me colocar numa condição independente, dar o primeiro passo, conseguir recursos, e depois tudo seria reparado pela utilidade relativamente incomensurável do ato. Mas eu, eu nem segurei o primeiro passo, porque sou um patife! Eis em que consiste tudo!<sup>23</sup>

Sendo assim, verifica-se um impasse, pois não é dado ao jovem as mesmas regras permitidas a Napoleão. Raskólnikov não supera a sua limitação frente à moral, o que se torna uma manifestação de tortura – o conseqüente castigo – visto que a sua realidade social e, sobretudo, política também difere da de Napoleão. É importante destacar que, ao mesmo tempo em que ultrapassar o limite consiste numa questão de consciência, a necessidade de agir frente ao que se acredita em meio a buscas filosóficas – a ação do protagonista se reveste, em muitos momentos, de uma inconsciência a respeito do que empreenderá e das conseqüências de seu ato.<sup>24</sup>

Diante disso, é possível perceber uma raiz comum ao pensamento exposto por Maquiavel, no âmbito da política, e de Dostoiévski, num diálogo com a realidade contemporânea. Ambos autores abordam a questão das “ações extraordinárias” como

---

<sup>23</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Op. cit., 2001, p. 526.

<sup>24</sup> “o próprio criminoso, e quase todo indivíduo, no momento do crime passa por um certo abatimento da vontade e da razão, que ao contrário disso, são substituídas por uma fenomenal imprudência infantil, e justo no momento em que a razão e a precaução são mais indispensáveis. [...] ocorre que esse eclipse da razão e esse abatimento da vontade se apossam do homem como uma doença.” DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Op. cit., 2001, p. 85. Faz-se importante destacar a produção, inspirada na citada obra dostoiévskiana, de Woody Allen, *O sonho de Cassandra*, de 2006. Neste filme, o crime e o constrangimento moral que designa o castigo não caracterizam uma atitude de contestação, como em Dostoiévski, mas sim o percurso de dois jovens arrivistas e do parente de conduta repreensível que, para se livrar de uma situação embaraçosa e difícil, faz um acordo com os sobrinhos para que empreendam o referido crime.

mote da construção de indivíduo moderno que promoveriam um bem maior, ainda que consistissem num ato contrário à moral vigente. Nesse sentido, podemos pensar tais ações como atos desmedidos, símbolos da modernidade, enquanto normatização da conduta humana. A respeito do “processo civilizador” Norbert Elias afirma:

Mesmo na sociedade civilizada, nenhum ser humano chega civilizado ao mundo e que o processo civilizador individual que ele obrigatoriamente sofre é uma função do processo civilizador social. Por conseguinte, a estrutura dos sentimentos e consciência de uma criança guarda sem dúvida certa semelhança com a de pessoas “incivis”. O mesmo se aplica ao estrato psicológico em adultos que, com o progresso da civilização, é submetido com maior ou menor rigor a uma censura e, em consequência, encontra nos sonhos uma válvula de escape.<sup>25</sup>

Diante do que nos expõe Norbert Elias, no decorrer da modernidade se estabelece, gradualmente, um mecanismo social de normatização do comportamento, ocasionando o condicionamento, ou até mesmo, o “adestramento” do homem. Inserido no momento de formação do capitalismo e, portanto, da paulatina ascensão da burguesia, o termo civilização reflete as ideias reformistas, como no contexto das Luzes.<sup>26</sup> A “ação extraordinária” de Raskólnikov é legitimada por uma normatização de caráter burguês constituído no bojo do avanço do capital, ainda que sua ação vá sofrer a repressão de um Estado normatizador de condutas.

Podemos observar como a “cultura da modernidade” vai então se configurando como uma “normatização do desregramento.” O transcender, enquanto seu funcionamento interno, pode atentar contra si próprio e não apenas em termos de “novos valores”, mas

---

<sup>25</sup> ELIAS, Norbert. *O processo civilizador, uma história dos costumes*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990, p. 15.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 59-61.

também como possibilidade de se normatizar algo. Tais impasses vão emergir por todos os lados na obra dostoievskiana. Assim, podemos observar como participam, em momentos diferentes e em formas literárias distintas, questões universais presentes no desenvolvimento de uma dada cultura, num determinado processo histórico. Postas em diálogo, essas obras apontam que a realidade acaba se configurando não mais como um todo que pode ser decomposto e entendido em seus mecanismos estruturais, senão ordenado por incoerências, lacunas, fissuras e ausência de sentido.

Raskólnikov tem uma existência cindida entre seus condicionamentos reais e uma transcendência idealizada. Quanto ao primeiro aspecto, nos defrontamos com um ex-estudante que habita um minúsculo quarto e depende da ajuda financeira de sua mãe e irmã para sobreviver. Transcender a precariedade, no segundo aspecto, é ser capaz de encetar uma grande obra, negando assim, no plano filosófico, as limitações presentes na vida material. Resulta desse conflito um personagem no qual habitam: desequilíbrio, crise, impasses. Sua personalidade se configurará como se fosse um impulso vital conturbado, desenvolvendo-se entre uma convicção sedimentada e uma ação cambaleante.

O pano de fundo onde se desenvolvem suas ações é a sociedade europeia de meados do século XIX. O duplo caráter dela assim se apresenta: crente nos progressos da ciência e da tecnologia, no avanço inexorável do homem e da sociedade rumo ao aperfeiçoamento. A mesma ideologia e conjunto de crenças que será desmontada no início do século seguinte, ao final da Primeira Guerra Mundial e seus milhões de mortos, devido ao avanço tecnológico da indústria de guerra, e na crise de 1929, que põe por terra o liberalismo econômico apregoado como receita para o desenvolvimento ilimitado. As contradições, no entanto, já estavam presentes na Europa oitocentista: desenvolvimento econômico alicerçado na exploração dos trabalhadores, corrida armamentista, avanço neocolonialista sobre Ásia e África, crises cíclicas do capitalismo, projetos de modernização conservadora, etc.

Nesse turbilhão de transformações patrocinadas pela burguesia europeia persiste, muitas vezes, a mitologia liberal que sustenta as noções de progresso e positividade na modernidade. A figura do arrivista e a crença num mundo aberto ao talento individual são expressões disso. A realidade, porém, expõe uma modernidade que já negou seus pressupostos ideológicos: um ambiente dominado pela derrocada da concorrência e pelo avanço dos cartéis, trustes e *holdings* ou o desenvolvimento desigual e complementar do sistema capitalista no plano internacional, por exemplo. Raskólnikov busca encarnar os pressupostos da ideologia liberal como mote e mesmo justificativa de sua ação. O problema é justamente que eles não mais sustentam o mundo que ajudaram a construir, não sendo isso mais que abstrações, tendo pouco a ver com a realidade contemporânea. A lei da excepcionalidade do indivíduo assim não fugirá dos impasses e crises de seu tempo.

Napoleão, personagem modelar para Raskólnikov e incorporação desse espírito excepcional, opera num campo de ação socialmente constituído ao longo de séculos: o Estado moderno. Esse espaço legitima os interesses burgueses dominantes nas sociedades contemporâneas já que é utilizado como instrumento de dominação delas. O indivíduo encontra-se nele liberto de constrangimentos morais, visto que atende a interesses políticos de classe. Assim, a ação de excepcionalidade encontra um campo fértil no qual são permitidos e buscados atos impensáveis, mas apenas no domínio do privado.<sup>27</sup> É justamente

---

<sup>27</sup> Koselleck expõe que a distinção entre a lei civil e a lei moral ou filosófica, ocorrida no contexto das Luzes, ocasiona a separação entre moral e política. Como a burguesia não podia manifestar a sua força política, dado o Estado absolutista, ela passa a se organizar nas lojas maçônicas, o que lhe confere uma forma social própria. Tendo como principal característica o segredo, as reuniões nas lojas envolviam a crítica moral do Estado, cuja legitimidade era apolítica: “Mediante a separação da moral e da política os maçons conquistam a qualificação moral que lhes permite assumir o papel de instância política das instâncias. Paradoxalmente, em sua inocência moral, repousa sua pretensão

esse campo que falta a Raskólnikov. Isso, por si só, desvela a mitologia do indivíduo que se faz a si mesmo, não admitindo empecilhos à sua ação destemida e calculada. O intento de Raskólnikov tem um ponto de partida débil, fragilizado: a ausência de um espaço legitimador da ação excepcional, o que torna oca uma ação que não pode mais do que limitar-se a uma especulação filosófica e abstrata, ainda que se concretize o seu ato.

A contradição não está ausente da narrativa. O seu ato de excepcionalidade, num microcosmo, se movimenta contra a própria base social que o advoga. Intenta, pois, contra um meio de especuladores próprio da causa burguesa e tudo isso por uma causa de justiça social universalmente aceita, mas socialmente condenável. Em vista disso, caberá inclusive ao Estado punir o ato do personagem, impingindo ao sentimento do mundo a lei socialmente constituída com fins de interesses de classe. Consuma-se assim o esvaziamento. Também o caráter prático e instrumental que cabe ao Estado moderno exercer para os interesses de classes é algo que inexiste em Raskólnikov, preso a abstrações filosóficas e universais que acabam por impedir uma ação prática a contento. No momento da exigência de uma ação calculada, fria e programada, o personagem apenas age porque resta o impulso de realizá-la; a operacionalidade para tal revela-se imprecisa ou quase ausente, a ponto de, inclusive, quase anular a vontade como ato legítimo.

Acrescentamos apenas que as dificuldades reais, puramente materiais da questão tiveram o papel mais secundário na mente dele. “Basta apenas que eu mantenha sobre elas toda a minha vontade e toda a razão, e elas serão todas vencidas no seu tempo, quando chegar o momento de tomar conhecimento de todos os detalhes da coisa, até as últimas sutilezas...” Mas a coisa não

---

de legitimidade.” KOSELLECK, Reinhart. Op. cit., 2009, p. 85. Raskólnikov, baseando-se numa lei filosófica, acredita ter o poder de empreender uma “ação extraordinária”, compreendendo-a apenas no domínio privado e moral, afastando-se das consequências políticas, ou na esfera pública, que seu ato desencadearia.

começava. No que ele menos continuava a crer era na sua decisão definitiva, e quando chegou a hora tudo saiu não como o planejado mas meio por acaso, de forma até quase inesperada.<sup>28</sup>

A excepcionalidade vista como patrimônio de sujeitos que podem advogá-la não se sustenta enquanto pressuposto teórico, visto que lhe falta o elemento político de base que permite sua atuação. Raskólnikov padece dos efeitos desse impasse. O mundo então não aparece como extensão de suas ações. Primeiramente, porque deslocou o ato excepcional de seu lugar de atuação e, em segundo lugar, porque não tem acesso a esse lugar social, resultando daí uma alienação sentida, mas não compreendida em todas as suas facetas numa personagem que resulta patética e não heroica.

A obra de Dostoiévski, inclusive, possui uma formalização dos impasses da modernidade, começando pela própria forma literária: o romance moderno. Neste encontramos uma estética com paradigmas que ajudaram a alicerçar a construção do momento histórico em questão. Ian Watt aborda este gênero, no qual o narrador é um sujeito capaz de dominar os fenômenos constituintes da realidade e, através da razão e engenho, mobilizar uma linguagem que possa reproduzir o conjunto da realidade, considerando-se o seu ponto de vista cognoscente – a realidade como extensão da sua criação, que se acredita ser domínio sobre o mundo. O autor aborda em sua obra como o romance se constituiu num discurso sobre a verdade das coisas. Ele discorre, aqui, um de seus aspectos:

O enredo do romance também se distingue da maior parte da ficção anterior por utilizar a experiência passada como a causa da ação presente: uma relação causal atuando através do tempo substitui a confiança que as narrativas mais antigas depositavam nos disfarces e coincidências, e isso tende a dar ao romance uma estrutura muito mais coesa. [...] Por fim, a descrição detalhada

---

<sup>28</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Op. cit., 2001, p. 85-86.



que o romance faz das preocupações da vida cotidiana também depende de seu poder sobre a dimensão tempo [...] a fidelidade do romance à experiência cotidiana depende diretamente de seu emprego de uma escala temporal muito mais minuciosa do que aquela utilizada pela narrativa anterior.<sup>29</sup>

E o autor conclui acerca do tema: “Parece que todas as características técnicas do romance descritas acima contribuem para a consecução de um objetivo que o romancista compartilha com o filósofo: a elaboração do que pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais”.<sup>30</sup>

A própria dinâmica da modernidade, como pontuamos, acabou por engendrar uma inversão ou desconstrução de suas bases ainda que mantivesse um discurso no qual o mentiroso mente para si próprio. A narrativa que se cria como espelho do real será desacreditada, espelhando, assim, a própria constatação de que o modelo de sociedade moderna que a gestou nada mais é do que uma construção política de uma classe e não uma inevitabilidade histórica.<sup>31</sup> O que se acreditava real, verdadeiro e universal é então visto sob as chaves do parcial e da construção. O romance passa, então, a formalizar os impasses que são próprios do seu tempo ao abalar as estruturas de um discurso imparcial, revelando-se igualmente como construção e discurso. Pensar a história como campo que se transforma a partir das ações excepcionais contra a realidade posta, e em função daquilo que “deve ser feito”, um devir histórico, uma exigência do futuro – é entendê-la como funcionamento da máquina do mundo, do real. Na verdade, revela-se uma visão que esconde interesses e

---

<sup>29</sup> WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 22-23.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>31</sup> A filosofia da história proveniente do Iluminismo caracteriza a crença burguesa na ideia de progresso, assim como a transformação secular do plano divino de salvação numa ascensão política da burguesia responsável por conduzir os povos na marcha para o futuro de grandes transformações econômicas e sociais. KOSELLECK, Reinhart. *Op. cit.*, 2009, p. 114-117.

sustenta uma formalização da sociedade que privilegia apenas uma de suas partes. No momento em que essas crises se tornam mais evidentes, e ocorrem os abalos dos pressupostos que alicerçavam o mundo moderno, a estética irá refleti-los: “Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser “um mundo explicado”, exigem adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra”.<sup>32</sup>

A reflexão de Rosenfeld se encaixa no que ele observa como um processo no qual a literatura, a exemplo da pintura ocidental, não se sente mais a vontade para se dizer “espelho da realidade empírica e cotidiana dos indivíduos”; tampouco ela crê na realidade enquanto formalização dos fenômenos empíricos postos aos sujeitos cognoscentes.

A obra de Dostoiévski revela a desconstrução de um mundo que o amparava em três momentos. Inicialmente, os impasses revelados interiormente pelo próprio Raskólnikov, e que poderiam ser vistos como formalizações de características mais gerais; em seguida, pelo próprio romance que se denuncia enquanto forma, e não mais um duplo do real; por fim, na relação que a narrativa estabelece com o protagonista, utilizando-se da ironia e das tensões que o habitam para denunciar a sua fragilidade em não dominar uma ação que parecia filosoficamente tão sólida. A obra então surge como uma espécie de monumento a este “caos organizado”, momento de transição, ao qual já aludimos no final do século XIX.

A formalização sobre a obra de arte e sua coerência podem ser vistas sob um outro pressuposto, como observa Antonio Candido:

Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo. Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida

---

<sup>32</sup> ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973, 2. ed., p. 86.

em que for organizada numa estrutura coerente.<sup>33</sup>

Leia-se tal coerência no diálogo com a realidade em crise com a qual se defronta. O romance então, segundo Adorno, passa a configurar-se de modo diverso:

Não é apenas porque o positivo e o tangível, incluindo a facticidade da interioridade, foram confiscados pela informação e pela ciência que o romance foi forçado a romper com esses aspectos e a entregar-se à representação da essência e de sua antítese distorcida, mas também porque, quanto mais densa e cerradamente se fecha a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta encobre a essência como um véu. Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo.<sup>34</sup>

Em *Crime e Castigo*, a crise emerge como possibilidade de espelhar uma realidade cujas formas também estão em questionamento ou desagregação. A construção do romance em Dostoiévski se mostra tensa e desconfiada de si mesma assim como a crise que corrói o seu protagonista. Aí estaria sua coerência com relação ao mundo em que surge. A relação tensa entre a estrutura do romance e o protagonista, ambos em crise, fecha uma totalidade cujas partes e relações entre elas se dão sob o domínio do instável. A coerência da obra revela-se nestas construções. O descontrole da objetividade revela-se de início: Raskólnikov busca operar um modelo que não consegue dominar de fato. O livro então se torna uma narrativa sobre totalidades alquebradas e relações sob o mesmo signo.

---

<sup>33</sup> CANDIDO, Antonio et alii. *A Personagem de Ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1972, 2. ed., p. 75.

<sup>34</sup> ADORNO, Theodor. *Notas sobre Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2008, p. 57.

O cálculo, a previsibilidade, o planejamento e o controle sobre as ações não são dominantes no personagem. No ato capital do romance, ele dependeu, em boa parte, do acaso e do imprevisto. A própria construção do romance, após o ato capital cometido por Raskólnikov, realiza um jogo que permite ao escritor fazer aflorar os impasses do personagem, explicitando ironicamente uma realidade construída sob o não-domínio. Diante desse fato, é possível exemplificar que: o protagonista deixa escapar informações ao amigo Razumíkhin e ao médico Zóssimov sobre seu ato, quando estava sendo tratado por estes, encontrando-se num momento de delírio; quando foi chamado à polícia, imaginava que suspeitavam dele com relação ao assassinato mas, na verdade, tratava-se de um protesto de dívidas de sua senhoria. Esse jogo de inversões, de ironia e quebra de expectativas ou encadeamento aparentemente lógico marca a trajetória do personagem. Quando chamado à delegacia, ocorre a ele uma súbita determinação de denunciar-se, ato que foi interrompido por uma discussão sobre o assassinato cometido por ele, mas na qual figuram outros suspeitos na visão da polícia:

O escriturário recolheu o papel e passou a atender outras pessoas. Raskólnikov devolveu a pena, mas em vez de ir embora pôs ambos os cotovelos na mesa e apertou a cabeça com as mãos. Era como se lhe tivessem pregado um prego nas têmporas. Súbito lhe ocorreu uma idéia estranha: levantar-se no mesmo instante, ir a Nikodim Fomitch e lhe contar tudo o que acontecera na véspera, tudo até o último detalhe, depois levá-lo ao apartamento e mostrar-lhe os objetos escondidos no canto, no buraco. A ânsia era tão forte que ele já havia se levantado, disposto a agir. “Não seria o caso de ponderar ao menos por um instante? – passou-lhe pela cabeça. – Não, é melhor sem pensar, tirar esse peso de cima dos ombros!” Mas parou subitamente como se estivesse plantado: Nikodim Fomitch conversava com fervor com Iliá Pietróvitch, e as palavras chegaram a Raskólnikov.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Op. cit., 2001, p. 118.

Quando o amigo Razumíkhin reconstrói com fidelidade o assassinato a partir de informações esparsas e dedução, Zossimóv alega que a explicação é clara demais e por isso PE lógica demais para ser real: “Sutil! Não, meu caro, isso é sutil. Isso é o que há de mais sutil!”

‘E por que, por que isso?’ ‘Ora, porque tudo saiu certo demais... e se encaixou.... exatamente como no teatro’”.<sup>36</sup>

É como se uma representação totalizante e coerente da realidade fosse falsa, não mais capaz, pois, de dar conta do real. O romance parece denunciar-se enquanto “impotência da forma.” A desagregação da forma romance e a relação entre a sua instabilidade e a do personagem se desdobram ainda mais: o estilhaçamento interno do próprio Raskólnikov e a consequente abertura para uma lógica do descontrole da desmedida<sup>37</sup> emergem como possibilidade de saída ou formalização fiel ao caos instaurado. Seu comportamento alterna momentos de imprecisão e quase loucura com outros de estabilidade e frieza analítica. Seu estado pós-assassinato alterna delírio e consciência de seu estado. Em seus pensamentos reflete:

Isso é porque ando muito doente – finalmente resolveu de modo lúgubre –, eu mesmo atormentei e torturei a mim mesmo, e pessoalmente não sei o que estou fazendo... E ontem, e há três dias, e todo esse tempo me torturando... Saro, e... não vou me torturar... E se não sarar inteiramente? Meu Deus! Como tudo isso é absurdo para mim!...<sup>38</sup>

E ainda:

---

<sup>36</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Op. cit., 2001, p. 155.

<sup>37</sup> A desmedida pode ser compreendida como um ato exagerado, sem medida ou regra, algo ligado à exceção e à excepcionalidade, podendo ainda ser vista como a lógica de funcionamento de uma estrutura que empreende a superação e rupturas constantes em seu desenvolvimento processual.

<sup>38</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Op. cit., 2001, p. 124.

Algumas vezes lhe parecia que já estava há um mês acamado; outras vezes, que era a seqüência do mesmo dia. Mas aquilo, aquilo ele havia esquecido inteiramente; no entanto, a cada instante se lembrava de que esquecera alguma coisa que não poderia ter esquecido – atormentava-se, torturava-se ao forçar a memória, lastimava-se, tomava-se de acessos de fúria ou de um medo terrificante, insuportável. Então vinham-lhe ímpetos de levantar-se, queria sair correndo, mas alguém sempre o segurava com força, e ele tornava a cair desfalecido e sem sentidos. Por fim voltou inteiramente a si.<sup>39</sup>

Num outro momento, desprendido ou preso demais às suas inquietações, o protagonista arrisca-se num delírio quase autopunitivo e inconsequente, acabando por instaurar um jogo de especulações sobre o assassinato que desenvolve ao dialogar com o detetive de maneira informal num bar:

- O senhor ou é louco ou... – pronunciou Zamiótov, e parou, subitamente meio estupefato com a idéia que lhe viera repentinamente à cabeça.
- Ou? “Ou” o que? Então, o quê? Vamos, desembuche!
- Nada! – respondeu Zamiótov num acesso de irritação – É tudo um absurdo!<sup>40</sup>

Ao mesmo tempo, a confissão ganha um contorno de ficção, na qual o jogo de inversões se situa no limiar de um cálculo brilhante e arriscado, além de uma vazão de energia pulsante liberta e desenfreada.

- E se eu tiver matado a velha e Lisavieta? – pronunciou inesperadamente e caiu em si.
- Zamiótov lançou-lhe um olhar arisco e ficou branco como uma toalha. Um sorriso deformou-lhe o rosto.

---

<sup>39</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Op. cit., 2001, p. 131.

<sup>40</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Op. cit., 2001, p. 175.

- Ora, isso lá é possível? – pronunciou com voz que mal se ouvia. Raskólnikov olhou pra ele com ar malévolo.
- Confessa que acreditou? Sim? Acreditou, não é?
- De jeito nenhum! Agora, mais do que nunca, não acredito! – disse Zamiótov apressadamente.
- Acabou mordendo a isca! Pegaram o passarinho. Quer dizer que antes acreditava, já que agora “mais que nunca” não acredita?
- Ora, não é nada disso! – exclamou Zamiótov, visivelmente atrapalhado. – O senhor ficou me assustando para provocar esse assunto?<sup>41</sup>

Manifesta-se assim no romance, através das ações de Raskólnikov acima expostas, uma totalidade diversa. Nela percebemos um misto de cálculo e libertação no qual a ação poderia ser vista como expressão do descontrole ou uma lógica da desmedida. Pode-se perceber então a ocorrência de duas visões ou representações acerca da modernidade. Numa delas se mantêm pressupostos que constituem o mundo burguês contemporâneo e a ação do indivíduo excepcional, ainda que a realidade não corresponda estritamente a esses pressupostos; na outra, se concretiza a consciência de um caos organizado, consequente da própria dinâmica de uma realidade aberta à liberdade, ao ir mais além, ao desenvolvimento ilimitado, à excepcionalidade... à desmedida.

Buscando apreender a dinâmica dessa “cultura da modernidade”, tendo já passado por sua gênese e desenvolvimento, resta-nos, então, o momento de paroxismo dos impasses anunciados: a sua crise tendo em vista sua etapa atual. Partindo da literatura política, a análise se deslocou para um romance e será finalizada no cinema. Esse fluxo por saltos espaço-temporais e diversos objetos de cultura visa reforçar o aparente caos do nosso objeto, ao mesmo tempo em que comprova sua essência nada fortuita, ao observarmos questões universalmente postas nesse processo histórico em diversos espaços e temporalidades.

---

<sup>41</sup> DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Op. cit., 2001, p. 178.

O cinema é criado num mundo já marcado por essas questões. Por isso, não chegamos a uma conclusão na qual ele aponta a formalização do caos como superação interpretativa de um liberalismo de fachada. Se avançarmos em sua história e no tempo histórico, vamos perceber uma outra dinâmica. O que ocorre é um convívio dessas duas formalizações até serem colocadas em confronto, revelando permanências e rupturas – a dinâmica por excelência da história. Uma visão, pois, de tensão das formas, no caso da literatura, convive com uma formalização estável e já superada ideologicamente por aquela no caso do cinema, ao menos num discurso cinematográfico da grande indústria norte-americana até ele próprio tornar a crise um discurso dominante, tornando-se tema de si próprio também, o que parece ter ocorrido muito recentemente. Foram escolhidos filmes “oscarizáveis”, elogiados pela crítica e que abordam as questões discutidas aqui, o que solidifica a visão de discurso dominante socialmente aceito e de interpretações legitimadas dentro do debate da “cultura da modernidade” .

Jean-Claude Bernardet vai explorar essa crença ingênua na objetividade presente no cinema dominante. A própria imagem, em seu caráter imediato e revelador do mundo empírico, ajuda a sustentar esse pressuposto. Também o fato de o cinema ser captado por uma máquina impele à noção de que a imagem não estaria sujeita a manipulações ou construções. Em suma: a janela do mundo, representação pura e fidedigna da realidade. As obras cinematográficas seriam assim totalidades que dão conta da realidade, sem qualquer interferência dos realizadores numa formalização ideológica.

Ismail Xavier apresenta como se construíram discursos e visões acerca do cinema/imagem que legitimariam o que foi dito acima. Ao abordar um crítico dessa visão, o teórico de cinema Kulechov do início do século XX, extrai as seguintes palavras sobre o cinema norte-americano dominante:

A arte americana tinha inevitavelmente de se tornar uma arte de consolo, uma arte a que faltava realidade, uma arte que afastava



as massas da luta de classes, da consciência de seus próprios interesses de classes; e, por outro lado, tinha de ser uma arte que dirigia a energia para a competitividade, a iniciativa, alimentadas com moralidade burguesa e com psicologia burguesa. Eis como o “detetive americano” foi criado – os filmes americanos de aventura. De um lado, eles chamam a atenção para a energia, para a competitividade, para a ação; eles chamaram a ação para os “heróis do capitalismo”, fortes e enérgicos, em quem a força, a eficiência e a coragem são sempre vitoriosos. De outro lado, estes filmes condicionaram as pessoas ao bitolamento, à distância frente à realidade, condicionando-as e educando-as para o fato de que, com uma energia correspondente, uma pessoa pode adquirir uma fortuna individual, pode prover seu aluguel, e pode tornar-se um feliz proprietário.<sup>42</sup>

Porém, o mesmo Kulechov, como aponta Ismail Xavier, não abandonará pressupostos da arte naturalista que ajudaram a sustentar essa objetividade/verdade denunciada como falsa:

“A idéia de representação permanece, assim como a busca de uma relação com o espectador nas mesmas bases da narração contínua que desenrola uma totalidade auto-suficiente em evolução. A idéia do mundo ficcional como microcosmo que reproduz algo real não é abandonada”.<sup>43</sup>

Quebrar a pretensão da verdade posta na realidade empírica e admitir a estética como um discurso significaria, podemos dizer, encarar o real como algo fragmentado e conflitante, residindo aí seu caráter de verdade. Diante disto, restaria ao realizador denunciar-se enquanto um construtor e encarar os impasses e tensões da realidade num discurso que as promovessem e não as escamoteassem. O cinema de montagem soviético de Eisenstein parece ter buscado isso ao abraçar uma narrativa que se declara como política, revelando-se como discurso e tomando partido de uma realidade que busca defender.

---

<sup>42</sup> XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico, a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 52.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 52.

Para Eisenstein, é possível dizer que, no limite, o real não tem qualquer interesse fora do sentido que lhe atribui, da leitura que se faz dele; a partir de então, o cinema é concebido como um instrumento (entre outros) dessa leitura: o filme não tem como tarefa reproduzir o “real” sem intervir sobre ele, mas, ao contrário, deve refletir esse real, atribuindo a ele, ao mesmo tempo, um certo juízo ideológico (mantendo um discurso ideológico).<sup>44</sup>

Atualmente, porém, mesmo o cinema dominante parece já ter encarado esses impasses da modernidade e buscado formalizá-los em maior ou menor medida. A pureza anterior advogada parece não se sentir mais à vontade nesse espaço. Pureza que, como vimos, não se prende à forma apenas, mas se desenrola na construção de um conteúdo fortemente ideologizado por premissas já abaladas. Discursos que nada mais são do que extensões das lutas postas no real, a fim de consolidar uma hegemonia discursiva reprodutora da realidade atual. A crítica das ciências da linguagem, o pós-modernismo e tantos outros corroboraram para a manifestação da realidade também como uma construção social e política que esconde interesses, sendo aquela melhor compreendida como um todo habitado por partes em conflito. A melhor forma de verificar essas problemáticas é examinando os próprios discursos. Uma rápida análise de alguns ícones da produção cinematográfica recente será o nosso foco a partir de agora. Três obras legitimadas pelo *establishment hollywoodiano*, na medida em que foram premiadas com indicações e/ou prêmios da Academia de Ciências e Artes Cinematográficas. Começemos por *Sangue Negro*.

Daniel Plainview martelando a rocha em busca de riqueza; seu filho pregando estacas de uma barraca para uma caçada, trabalhando na extração de petróleo na Califórnia e confessando seus pecados num rompante de exaltação. Daniel Plainview explodindo dinamite numa mina, abatendo codornas com a

---

<sup>44</sup> AUMONT, Jacques et alii. *A Estética do Filme*. Campinas, Papirus, 1995, p. 79.

espingarda, lidando com a potência do gás que jorra do subsolo para a torre de extração, convertendo-se pragmaticamente à Igreja da comunidade que explora. Daniel Plainview acidentando-se na extração do mineral; seu filho caindo ao buscar as codornas, vendo sua torre de extração em chamas, submetendo-se ao ministério de seu adversário na comunidade, enquanto comemora os ganhos com essa ação. Daniel Plainview arrastando-se no deserto a fim de salvar a riqueza obtida, mirando o horizonte do alto de um morro ao conversar sobre o futuro com seu filho, encontrando o petróleo depois de vários obstáculos superados e vislumbrando a conquista do oleoduto mediante uma conversão religiosa.

O nosso personagem sintetiza nessa sequência de cenas, respectivamente: esforço e obsessão, explosão e vitalidade, a lida com riscos e desafios, limites visualizados e objetivos calculados. Personifica, desse modo, os elementos simbólicos caracterizadores da cultura moderna: o mundo aberto à ação do indivíduo destemido, calculista e talentoso, mesquinho, de atitude arriscada e incansável. O roteiro procura apreender essa força dinâmica que transforma o mundo à sua volta de acordo com sua ação, modelando-o a partir de seus interesses. A narrativa revisita, assim, uma figura muitas vezes já explorada pela literatura e o cinema: o arrivista. Na busca de apreender a ascensão deste personagem, revela-se um aventureiro obsessivo que se torna um empresário de sucesso. A sequência de cenas arroladas acima constitui ciclos da epopeia pessoal de Plainview, etapas que ele vai superando, assim como novas problemáticas que vão sendo postas em seu caminho. Os elementos simbólicos que afloram dessas ações são como a essência que move essa vontade impiedosa. A história contada em ciclos que são superados apenas coloca a necessidade de mobilização daqueles símbolos cada vez em escala maior. A regularidade do espírito de Plainview é ladeada então pela capacidade de adaptar-se a cada novo ciclo de desafios e buscas que o impelem ao “ir mais adiante”.

No filme, esse personagem aparece como um homem exitoso, embora solitário e corroído pela ambição destrutiva – expressão

das contradições de seu próprio egoísmo exacerbado. Seu último ato será o de esmagar o seu grande oponente na busca do êxito pujante: o falso pastor Eli. É nesse ponto que a essência da narrativa desvela-se. O exitoso empresário Plainview pode assistir à imobilidade e à impotência de seu oponente, que vem a ele em busca de uma sociedade para salvar sua trajetória que está em declínio. Plainview vai então expor pedagogicamente como funciona a “máquina do mundo”, leia-se a modernidade, pois ele a domina como quem domina as regras de um jogo. Eli buscou participar deste, mas foi engolido pelas engrenagens e seu destino foi então perecer. Sua ação opera em regras inadaptadas ao espírito dinâmico que se exige: preso à religião como modo de ação, fiel às relações sociais de cunho moralizante e tendo o campo de ação limitado em estruturas comunitárias sem maior alcance. Se considerarmos que a narrativa de *Sangue Negro*, demonstra, pois, a dinâmica da modernidade, Plainview pode ser visto como um personagem exitoso, embora não realizado em todos os campos de sua vida. A crise e os impasses estão colocados para quem não domina as “regras do jogo”, como o pastor Eli. A instabilidade, enquanto dinamismo e espaço para a ambição desmedida, é algo característico da modernidade que a impulsiona: Plainview possui o dinamismo que nela reside.

Em *Onde os Fracos Não Têm Vez*, a dinâmica de quebras da modernidade é trabalhada como uma transcendência que, levada ao limite da coerência, acaba por abalar os próprios alicerces da modernidade. A desmedida quando se impõe revela-se um ensaio para o caótico, mas não por que lhe faltam regras, senão por que operam em outras chaves nas quais a compreensão e o domínio sobre os fenômenos, bases para a dinâmica da máquina, não conseguem mais operar a contento. Resultado: a modernidade encara-se a si mesma enquanto consciência de desregramento; ela vê-se ainda incapaz de compreender-se como totalidade.

O primeiro impasse se materializa em Chigurh, personagem de Javier Bardem. Sua ação destrutiva concentra-se no objetivo de conseguir uma mala de dinheiro que se encontra nas mãos de um “cowboy aventureiro”. Embora não consiga esse objetivo,

transforma o mundo que o cerca, deixando os rastros de uma violência liberta e calculada para a qual não se coloca limites. A realidade aparece então como extensão de sua personalidade compulsiva e doentia. Ele não parece se configurar como um personagem individualizado, mas antes como uma força incontrolada na qual convivem aqueles símbolos presentes nas ações de Plainview. O xerife responsável por barrá-lo tenta organizar uma narrativa que seja capaz de dar conta de sua ação e compreender o sentido de tanto desregramento. A formalização, no entanto, é limitada demais para conseguir abranger tamanha dimensão, manifestando-se a impotência.

O problema apresenta-se desta forma: há uma lógica na ação de Chigurh, mas sua caçada obsessiva é ladeada pela ausência de regras fixas ou leis que mesmo ele possa dominar. Vejamos esses dois aspectos. Quando obtém o telefone do aventureiro e está prestes a alcançá-lo, ele tem certeza do êxito de sua ação e comunica à sua caça que facilite as coisas, pois ele “sabe como vai acabar.” Essa dimensão, que pode ser vista também pela noção de destino, desloca nosso campo de compreensão para a outra dimensão dessa nova lógica. Defrontando-se com alguns personagens em seu caminho, a escolha por matar ou não determinada pessoa sai do seu controle estrito. Ele pede que seja escolhida escolha uma face da moeda que será jogada e disto depende a sobrevivência ou não da pessoa. Trata-se do domínio da história pelo acaso, porém obedecendo a regras. A consciência da contradição da modernidade (e mesmo a adesão a ela) é a maneira de sobreviver ou se impor às regras do jogo num mundo já aparentemente sem sentido e mergulhado no caos da falta de limites. Prova disso é a cena final: Chigurh é atingindo no carro que dirige por outro veículo que surge inesperadamente. O acidente não é capaz de barrá-lo e ele segue rumo a lugares ou objetivos que não sabemos quais serão... Porém, solto, encontra-se livre para agir. O xerife não opera na base contraditória, mas sim na construção coerente, recorrendo inclusive ao passado e às suas experiências numa atitude que tem algo de fixo, rígido demais. A realidade, assim, não pode mais ser encerrada numa totalidade

inteligível para a qual corroboram símbolos de estabilidade e imobilismo.

Os comentários do xerife sobre a violência com companheiros de trabalho revelam a incapacidade em conseguir sair da aparência dos fenômenos. Culpa-se a droga pela ausência de limites na sociedade, compara-se a época presente aos tempos passados, a fim de constatar uma mudança de comportamento ou elabora-se uma visão naturalista sobre as pessoas brutalizadas naquele ambiente árido e hostil. Outro ponto importante: a narrativa também tem uma formalização no modelo do romance policial. Verifica-se, nesse modelo, a compreensão da realidade a partir de fragmentos e/ou indícios presentes num mundo tornado muito complexo e postos numa relação lógica dedutiva. Um indivíduo dotado da potência de organizar esse material, com o intuito de resolver o mistério é algo que está ausente no filme, mas não no modelo. Resulta, pois, numa narrativa que mobiliza fragmentos, lacunas e silêncios como representações de uma realidade estilhaçada ou com problemas estruturais. O final do filme é conclusivo acerca do laconismo do discurso que busca entender as regras do jogo: o xerife não pode ser exitoso e didático como o foi Plainview.

Todas essas problemáticas consistem também em material para outra produção: *Crash – No Limite*. Começamos, para sermos coerentes com as incoerências pelo final. A última imagem do filme é uma tomada aérea da cidade de Los Angeles à noite. Ela funciona como uma espécie de monumento-síntese desses dilemas – uma totalidade construída de inversões, contrastes e convívio dos opostos. Trata-se da própria cidade moderna levada ao paroxismo de sua lógica num ambiente de globalização: as verticalidades prediais ladeadas pela horizontalidade das autoestradas; as linhas retas verticais convivendo com as curvas das pistas; as luzes fixas dos prédios com as luzes dinâmicas dos carros. Mais do que contrastes, o quadro nos revela uma noção de totalidade ordenada por fragmentos isolados numa espécie de caos organizado. As luzes são como pontos fixos ou dinâmicos que esboçam a cidade no seu todo, não se notando contornos muito

rígidos das estruturas que estão sob o fundo negro da noite. Pode-se verificar aqui os desdobramentos consequentes da visão de Engels sobre a cidade moderna – isolamentos que compartilham um todo tenso e marcado por atritos, o que será acirrado na globalização e em seus discursos neoliberais intrínsecos – como quebra de barreiras, convívio entre os diferentes, livre pensamento e livres espaços de ação, etc.

A liberdade, entretanto, tem suas duas faces e a contradição como marca dessa época, não tardando a revelar suas tensões (inexistentes na ideologia): ligações entre seres isolados; concentração gigantesca de pessoas num mesmo espaço e a sensação de solidão; o defrontar-se com o diferente como uma realidade desconstruída pela afirmação de totalidades identitárias coerentes demais e excludentes. Em suma: uma totalidade que agrega contrastes, sem necessariamente relacioná-los harmonicamente na busca de uma síntese maior. Mais preocupante é pensar como fragmentações e medos abrem o campo de convívio para a configuração do estereótipo e a incompreensão que assim se agrava. Ao colocar estes átomos em contato (latinos, asiáticos, negros, *wasps*), o filme mobiliza convívios públicos e dramas privados que se entrelaçam num esforço de desconstruir visões fixas e promover uma sociedade de encontro mais orgânica.

Essas operações de confrontos, a partir de experiências no cotidiano, são espécies de ritos de passagem que promovem o autoconhecimento, uma nova visão do todo e a possibilidade de flexibilização do que antes era tido como verdade rígida, incorporando a quebra, o dinamismo e o processo como aberturas rumo a uma nova configuração. Obedecendo ao caos organizado e suas contradições, os ritos de passagem operam mudanças em todas as direções, não excluindo experiências traumáticas. Vejamos dois exemplos.

O casal negro de classe-média molestado por um policial branco detona discussões na sua relação. Afloram, então, visões discordantes sobre identidade racial, postura diante da discriminação e mesmo preconceitos de classe. Incorporadas a

essas discussões por parte de cada um, flexibilizando-se as suas posturas ao viverem situações que demonstram a abertura como uma possibilidade, atentam para o ponto de vista um do outro. A visão sobre a realidade sai enriquecida, bem como o reafirmar da relação entre eles que parecia clivada. Contudo, o policial branco que trabalhava com o colega que molestou o casal negro tem outro fim. Enojado com a postura truculenta e a visão preconceituosa do colega consegue se afastar dele, passando a trabalhar em outra viatura. Acredita-se imune às contradições e discursos do seu meio, mas esses também o habitam. Matando um rapaz negro a quem dera carona numa noite fria e num lugar ermo, imaginando que este poderia agredi-lo, acaba por constatar que a ação a qual procurou responder era apenas um gesto inofensivo daquele rapaz, ao encontrar o objeto que ele trazia nas mãos.

O discurso da liberdade moderna, elevado ao mais alto grau na globalização, pode ser visto então como potencialidade para o caos ou instabilidade momentânea que atravessará um lento processo, até se configurar de forma orgânica como totalidade contrastante sem manifestar a sua própria em crise. A própria noção de ciclos de superação, rumo a algo melhor, presente em *Sangue Negro*, está expressa aqui: marca da dinâmica da modernidade. O percurso, porém, não é visto como algo fácil e sem atritos e a narrativa trata de afirmar isso. O começo e o final de *Crash* coincidem assim em dois pontos.

Primeiramente, nos deparamos com uma batida entre dois carros, num dos quais está um casal de detetives policiais. A fala dele é conclusiva sobre um universo de relações caóticas no qual estão mergulhados e que ainda não nos foi apresentado; sua fala, tão eloquente quanto lacônica, é vista por sua companheira como absurda, uma imposição individual de sentido para o mundo que os cerca. Será preciso desenvolver-se todo um retorno no tempo sobre o dia que se passou, tanto para eles como para outros personagens em Los Angeles, a fim de compreendermos o porquê daquelas palavras. O processo se encerra em dois sentidos. Os espectadores conseguem identificar o significado daquelas palavras inicialmente vazias: o processo de conviver



com os dramas e experiências daqueles personagens é capaz de empreender sentido a eles. Por outro lado, esse processo não se dá com o personagem que acompanha o policial: apesar das experiências vividas num dia, ela não é capaz de identificar uma coerência nos fatos. Esse processo entre superações e permanências, construção de sentidos e impotência constitui uma espécie de mote do filme, conforme observado no discurso. Logo, emerge um todo como algo tenso e quase insuperável em suas fissuras.

Em segundo lugar, a circularidade também ocorre porque o filme praticamente se encerra com outra batida, em outro ponto da cidade e, portanto, com outros personagens. A postura de intolerância entre os proprietários dos veículos e a abertura para a expressão de preconceitos marca ambos os fatos. É como se houvesse ocorrido uma dinâmica de transformações operadas por experiências naquele dia entre as pessoas, ao mesmo tempo em que a repetição apontasse para a aridez do processo de superações, marcado por idas e vindas ou pelo convívio entre dinamismo e estabilidade numa totalidade repleta de atritos.

Com base nessa trajetória, poderíamos dizer que a desmedida/ação excepcional seriam norteadores responsáveis por gestar ações dos seres de natureza impetuosa. Tais regras, transplantadas para a esfera da organização da vida social, permite que se desenvolvam ao paroxismo, configurando-se a realidade como descontrole e alienação. Caracterizada, dessa forma, a modernidade opera numa lógica de crises que se estabelecem em diferentes esferas e consistem no motor do mundo. Até que ponto essa dinâmica se restringirá ao seu modo de ser ou acabará por engendrar sua própria superação, apenas a História nos dirá?

### **Filmografia:**

CRASH, No limite. Direção: Paul Haggis. Produção: Don Cheadle, Paul Haggis, Mark R. Harris, Cathy Schulman e Bob Yari. Roteiro: Paul Haggis e Bobby Moresco. Estados Unidos. Lions Gate Films, Bob Yari Production

e DEJ Productions. 2004. 1 DVD (112 min.), color., legendado. Inglês/Português. Tradução de Crash.

ONDE OS fracos não têm vez. Direção: Joel e Ethan Coen. Produção: Scott Rudin, Ethan Coen e Joel Cohen. Roteiro: Joel Coen e Ethan Coen, baseado no livro de Cormac Mc Carthy. Estados Unidos. Paramount Vantage e Miramax Films. 2007. (122 min.), color., legendado (inglês,português,espanhol). Tradução de: No contry for old men.

SANGUE NEGRO Direção: Paul Thomas Anderson. Produção: Joanne Sellar, Paul Thomas Anderson, Daniel Lupi. Roteiro: Paul Thomas Anderson. Estados Unidos. Miramax Films e Paramount Vantage. 2007. (158 min.), color., legendado;dublado (português/inglês) Inglês/Português. Tradução de: There Will be blood.

O SONHO DE CASSANDRA (Cassandra's Dreams) Direção: Woody Allen. Produção: Letty Aronson, Stephen Tenenbaum, Gareth Wiley. Roteiro: Woody Allen. França, Estados Unidos, Inglaterra. Wild Bunch, Iberville Productions, Virtual Studios. The Weinstein Company, Imagem Filmes. 2007. (108 min.), color., legendado/dublado (português/inglês). Tradução de: Cassandra's Dreams.