

ESPACIALIDADES DO RESENTIMENTO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

THE SPATIALITIES OF RESENTMENT IN CONTEMPORARY BRAZILIAN CINEMA

ESPACIALIDADES DEL RESENTIMIENTO EM EL CINE BRASILEÑO CONTEMPORÁNEO

Washington Ramos dos Santos Junior¹

DOI: <https://doi.org/10.22481/sertanias.v3i1.12014>

RESUMO: Este trabalho tem por objetivo analisar a espacialidade presente em filmes brasileiros contemporâneos que trazem a temática do ressentimento. Trabalhado na Filosofia por Nietzsche, na Sociologia por Adorno e Horkheimer, e na Psicologia por Kehl, o ressentimento está relacionado à idealização moderna que pressupõe a igualdade entre os homens e caracteriza-se pela incapacidade de um indivíduo agir afirmativamente em função de algum dano que lhe é causado, passando a se consumir por uma vingança apenas imaginária. Para Nietzsche, é uma das três formas de niilismo e é a essência da moral cristã. Na Sociologia, fundamenta-se na mimese falsa. Psicologicamente, atrela-se à privação e à recusa em se responsabilizar pelas escolhas próprias. Esteticamente, vincula-se ao (melo)drama e a certo maniqueísmo das personagens, e está presente no audiovisual brasileiro contemporâneo por meio das 'figuras do ressentimento'. Metodologicamente, para tratarmos do tema, realizamos revisão bibliográfica e utilizamos alguns filmes produzidos no Brasil a partir de 2000.

Palavras-chave: Ressentimento. Cinema brasileiro. Espacialidade.

ABSTRACT: This work aims to analyze the spatiality present in contemporary Brazilian films that bring the theme of resentment. Worked in Philosophy by Nietzsche, in Sociology by Adorno and Horkheimer, and in Psychology by Kehl, resentment is related to the modern idealization that presupposes equality among men and is characterized by the inability of an individual to act affirmatively due to some damage that is caused to him, becoming consumed by a revenge that is only imaginary. For Nietzsche, it is one of the three forms of nihilism and is the essence of Christian morality. In Sociology, it is based on false mimesis. Psychologically, it is linked to deprivation and the refusal to take responsibility for one's own choices. Aesthetically, it is linked to the (melo)drama and a certain manichaeism of the characters, and is present in contemporary Brazilian films through the 'figures of resentment'.

¹ Doutor em Psicologia Social pela Universidade de São Paulo (USP); doutorando e Mestre em Geografia Humana pela Universidade de São Paulo - USP. Professor efetivo do Departamento de Geografia da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), campus Vitória da Conquista. E-mail: washington.junior@uesb.edu.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0198-485X>



Methodologically, to deal with the theme, we carried out a bibliographical review and used some films produced in Brazil from 2000 onwards.

Key words: Resentment. Brazilian Cinema. Spatiality.

RESUMEN: Este trabajo tiene como objetivo analizar la espacialidad presente en las películas brasileñas contemporáneas que traen el tema del resentimiento. Trabajado en Filosofía por Nietzsche, en Sociología por Adorno y Horkheimer, y en Psicología por Kehl, el resentimiento se relaciona con la idealización moderna que presupone la igualdad entre los hombres y se caracteriza por la incapacidad de un individuo para actuar afirmativamente debido a algún daño que se le causa. a él, siendo consumido por una venganza que es sólo imaginaria. Para Nietzsche, es una de las tres formas de nihilismo y es la esencia de la moral cristiana. En Sociología, se basa en una falsa mimesis. Psicológicamente, está relacionado con la privación y la negativa a asumir la responsabilidad de las propias elecciones. Estéticamente, está ligado al (melo)drama y a cierto maniqueísmo de los personajes, y está presente en el audiovisual brasileño contemporáneo a través de las 'figuras del resentimiento'. Metodológicamente, para tratar el tema, realizamos una revisión bibliográfica y utilizamos algunas películas producidas en Brasil a partir de 2000.

Palabras-clave: Resentimiento. Cine brasileño. Espacialidad.

1. INTRODUÇÃO

O ressentimento é presente tanto na Filosofia quanto na Psicologia. Entre os filósofos que se ocuparam desse conceito, podemos citar Nietzsche (2018); quanto ao uso por esta ciência, fundamentar-nos-emos no trabalho de Maria Rita Kehl (2015). Certamente, há possibilidades de convergência entre esses dois campos do saber, ademais de sua manifestação estética. Outrossim, Adorno e Horkheimer (1985) também mencionam o ressentimento, como decorrente de uma vida de renúncia que perde sua própria finalidade – a emancipação do homem e sua autoconservação. Segundo Ismail Xavier (2018), a retomada cinematográfica brasileira em meados dos anos 1990 traz o ressentimento como imago constante, até que é realizado *Cronicamente inviável* (2000), considerado um filme síntese e, acrescentamos, com forte geografia.

Nosso artigo está estruturado em duas partes – a primeira comenta sobre o ressentimento e seu uso no cinema brasileiro contemporâneo desde a década de 1990, enquanto a segunda discute a espacialidade existente nos seguintes filmes selecionados: *A história da eternidade* (2014), *O príncipe* (2002), *Sudoeste* (2011), *A memória que me contam* (2012), *Trago comigo*



(2015), Histórias que só existem quando lembradas (2012), Sangue azul (2014), O jogo das decapitações (2013) e, certamente, Cronicamente inviável (2000).

2. NOTAS SOBRE O RESENTIMENTO E SUA PRESENÇA NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

3

Para o Dicionário de Filosofia Moral e Política (PROENÇA, s/d), a gênese epistemológica do ressentimento ocorre na Genealogia da Moral (NIETZSCHE, 1998). Conforme o autor, o filósofo alemão situa o ressentimento na impotência e na fixação ao passado. Nesse sentido, o ressentido, por algum motivo, não é capaz de reagir a algum dano sofrido, real ou imaginário, e passa a remoer a situação que lhe causou mal, sem ser capaz de agir – prende-se ao passado, vivendo de prudência e consciência, e aquele ato danoso determina seu futuro. Ademais,

[...] [e]nquanto o ressentimento passivo espera pelo momento propício para se vingar [sem que isso nunca se efetue], o ressentimento activo consome a vingança através de uma inversão de valores, que exalta o ressentido e rebaixa o agente causador de sofrimento. Trata-se, diz Nietzsche, de uma vingança imaginária [...]: a prudência torna-se inocência e a consciência, alegria. Cada ofensa é um passo na via de perdição para o agressor e uma promissória de bem-aventurança para a vítima. A vingança imaginária aparece assim como uma vingança sempre já realizada (PROENÇA, s/d).

Já o ressentimento criativo presume uma universalidade de valores, contra as interpretações aristocráticas que aceitam o politeísmo de julgamentos, tornando o malvado diferente (PROENÇA, s/d), e que, de certa forma, traz subjetivamente a exteriorização do mal, situando-o no Outro. Com efeito, o pensamento e os atos aristocráticos seriam afirmativos e livres – “o carácter nobre [...] se define por não precisar de comparações para se afirmar; o facto de se identificar com os actos significa que não se põe em causa como um agente livre que poderia ter agido de outro modo” (PROENÇA, s/d). Já o ressentido, este seria reativo e presumível porquanto demanda um comportamento específico, pré-determinado.

A criação de uma ordem moral no mundo, pois, permite que haja a culpabilização do malvado, que o sofrimento deixe “de ser trágico para passar a ser explicável, racionalizável” (PROENÇA, s/d) e que imaginariamente escravos e nobres estejam iguais. Isso acarretaria

um enfraquecimento dos instintos que, por sua vez, seria a causa da patologia do Ocidente, o niilismo, a contaminar sua filosofia, sua moral e sua religião. Não é mera coincidência que o amor cristão seja “uma máquina de vingança e crueldade” (PROENÇA, s/d) e que o padre asceta seja percebido como píncaro do ressentido. Segundo Kehl (2015, pp. 126-31), trata-se de uma

[...] vontade negativa de potência, que engendra comportamentos reativos nos quais a verdadeira vontade de potência pede atividade e afirmação de si mesma. O ideal ascético forma-se nesse movimento de reação: considera a vida um erro e valoriza a recusa em favor de outra vida. [...] O objetivo do ideal ascético é transformar o ativo em culpado. Se isso não afeta os aristocratas, serve de consolo aos escravos, que em vez de se defender acusam os fortes pelo uso de sua força. [...] Não cabe aos fortes ajudar a curar o sofrimento dos fracos: esta é a tarefa do padre ascético. [...] Para cumprir na perfeição este papel, [...] o padre ascético deve ser, também ele, um ressentido que se consola de sua renúncia autoimposta trabalhando para que os outros renunciem também. [...] O ressentido não se reconhece nas consequências de seus atos (ou de sua hesitação em agir). Ele espera que alguém seja culpado de seu sofrimento. Culpar o outro, escreve Nietzsche, é uma atitude dos doentes [...]. [A] estabilidade da posição ressentida é precária: é preciso um trabalho ativo para que ela se mantenha inalterada. Este é o trabalho da memória. O ressentido, escreve Nietzsche, sofre de uma memória reiterada, de um impedimento a esquecer. [...] Em Nietzsche, a memória é uma doença.

Todavia, o ideal ascético não é a única forma de niilismo para Nietzsche; somam-se a elas o próprio ressentimento e a má-consciência. Esta teria como verdadeiro instrumento o sentimento de culpa, e seria, para o filósofo, “a profunda doença que o homem teve de contrair sob a pressão da mais radical das mudanças que viveu – a mudança que sobreveio quando ele se viu definitivamente encerrado no âmbito da sociedade e da paz” (NIETZSCHE, 1998, p. 72). Ainda consoante o filósofo, a ideia de que o Deus-credor que ama o devedor criou

[...] essa vontade de se torturar, essa crueldade reprimida do bicho-homem interiorizado, acuado dentro de si mesmo, aprisionado no "Estado" para fins de domesticação, que inventou a má consciência para se fazer mal, depois que a saída *mais natural* para esse querer-fazer-mal fora bloqueada - esse homem da má consciência se apoderou da suposição religiosa para levar seu auto martírio à mais horrenda culminância. Uma dívida para com *Deus*: este pensamento tornou-se para ele um instrumento de suplício. Ele apreende em "Deus" as últimas antíteses que chega a encontrar para seus autênticos insuprimíveis instintos animais, ele reinterpreta esses instintos como culpa em relação a Deus (como inimizade, insurreição, rebelião contra o "Senhor", o "Pai", o progenitor e princípio do mundo), ele se retesa na contradição "Deus"

e "Diabo", todo o Não que diz a si, à natureza, naturalidade, realidade do seu ser, ele o projeta fora de si como um Sim, como algo existente, corpóreo, real, como Deus, como santidade de Deus, como Deus juiz, como Deus verdugo, como Além, como eternidade, como tormento sem fim, como Inferno, como incomensurabilidade do castigo e da culpa. Há uma espécie de loucura da vontade, nessa crueldade psíquica, que é simplesmente sem igual: a *vontade* do homem de sentir-se culpado e desprezível, até ser impossível a expiação, sua *vontade* de crer-se castigado, sem que o castigo possa jamais equivaler à culpa, sua *vontade* de infectar e envenenar todo o fundo das coisas com o problema do castigo e da culpa, para de uma vez por todas cortar para si a saída desse labirinto de "ideias fixas", sua *vontade* de erigir um ideal – o do 'santo Deus' - e em vista dele ter a certeza tangível de sua total indignidade (NIETZSCHE, 1998, pp. 80-1).

A moral cristã, para Nietzsche, é fundamento para o ressentimento, já que esta é “invenção dos derrotados” (KEHL, 2015, p. 112). Assim, ao mesmo tempo em que atua como uma “vingança espiritual’ contra os mais fortes” (KEHL, 2015, p. 112) serve de domesticação dos próprios derrotados, que passam a agir em função dessa própria moral e do sentimento de culpa intrínseco. Essa culpa é apontada por Maria Rita Kehl (2015, p. 163-164) como um dos pontos de convergência entre a obra de Freud e a de Nietzsche quando se trata da delinquência por sentimento de culpa, em que a culpabilidade viria antes da transgressão, e no conceito de masoquismo moral.

Neste, há um “desejo de submissão, comandado [...] pelos processos secundários que o tornam mais adaptado às exigências da cultura” (KEHL, 2015, p. 79) e com menor carga sexual que as outras formas de masoquismo. Isso não impede que seja considerado “uma forma de gozo, regido pela compulsão à repetição” (KEHL, 2015, p. 79). Outrossim,

[...] [n]ão é por sentir-se culpado que o eu quer se fazer castigar pelo supereu; é porque ele gosta disso. O castigo ressexualiza aquilo que o complexo de Édipo dessexualizou. [...] É porque o sujeito goza com o excesso de rigor moral do supereu que ele se sente culpado, e não o contrário. [...] A rígida exigência moral do masoquista o impele a sacrificar uma série de investimentos libidinais do eu cujo retorno proporcionaria não só compensações sexuais, mas também narcísicas: poder, reconhecimento, dinheiro, honrarias. O ressentimento revela-se, nesse caso, em face do prazer desfrutado pelos outros, que o sujeito condena amargamente [...]. A covardia é a renúncia a responder pelo desejo enquanto causa das expressões do sujeito; o neurótico é covarde à medida que [...] procura se colocar de acordo com o que supõe atender ao desejo do outro. [...] O ressentimento expressa, em qualquer estrutura neurótica, o fracasso do fantasma. É quando a submissão não rende o gozo esperado que o neurótico vem cobrar, daquele(s) que elegeu

como representante(s) imaginário(s) do Outro, os prazeres e as conquistas a que teria ‘direito’ e dos quais, voluntariamente, abriu mão (KEHL, 2015, p. 80-1; 84).

Nesse sentido, “o gozo do masoquismo secundário está sempre associado ao alívio dos sentimentos de culpa advindos do complexo de Édipo” (KEHL, 2015, p. 165). Ademais, “existe um fundamento moral – a condenação das ‘intenções criminosas’ da fantasia incestuosa – na origem da culpa” (KEHL, 2015, p. 165). Por conseguinte, não é o rigor moral que produz “a culpa neurótica e o masoquismo moral: é a moção de gozo incestuoso que está na origem da formação do supereu” (KEHL, 2015, pp. 165-6), tão imprescindível ao processo civilizatório. Isso significa dizer, segundo Kehl (2015, p. 168), que o “neurótico moderno é o membro das sociedades que se fazem representar e proteger pelo Estado” e a culpa, para Freud, “está na origem da Lei, e não (como em Nietzsche), o contrário; a transmissão da Lei depende da permanência inconsciente do sentimento de culpa pelo assassinato do pai da horda” (KEHL, 2015, p. 172). Assim,

[...] [a] moral decorre, então, da confluência entre culpa originária e as necessidades da ordem social. [...] A culpa no pensamento de Freud *desautoriza* o ato que funda a civilização; se o homem civilizado não pode afirmar sua liberdade com base nessa violência ancestral, todas as suas moções de desejo ficam destituídas moralmente, e a ‘covardia moral’ se torna indissociável da condição desejante. [...] O ‘avanço’ da civilização, que proibiu (e culpabilizou) as práticas cruéis de vingança punitiva, dignificou não a reparação, mas o próprio sentimento de culpa. [...] A reação dos filhos do pai assassinado ante a crueldade de seu ato, que em Freud teria sido de arrependimento e temor, a partir dos pressupostos nietzschianos seria de júbilo e afirmação de potência. Se em Freud a culpa e o complexo paterno são condições da ordem social, em Nietzsche são formações reativas que conduzem, não à vida comum, mas à ‘interiorização do homem’ (KEHL, 2015, pp. 173-5).

Há, ainda, outras três possíveis aproximações entre ambos: o pensamento de Nietzsche comporta uma teoria das pulsões; Nietzsche precede Freud na caracterização do processo civilizatório como necessariamente patogênico; e, mencionando Assoun (1989), afirma que em ambos “a memória é problematizada como indício de sofrimento, ou como efeito da impossibilidade de se acolher uma representação no pensamento” (KEHL, 2015, p. 158). Maria Rita Kehl afirma que Nietzsche e Freud não falam de um homem universal, mas do homem burguês, cujo ressentimento está situado nas “patologias decorrentes da vida confortável e

pacificada [...] e sua compreensão é indissociável de uma crítica da moral, uma crítica da religião e uma crítica do Estado” (KEHL, 2015, p. 178).

Ensina-nos Adorno e Horkheimer (1985, p. 35) que a “história da civilização é a história da introversão do sacrifício [...] [ou] a história da renúncia” e quem a pratica, “dá mais de sua vida do que lhe é restituído”. Kehl (2015, p. 82) afirma que, para Freud, a “renúncia à satisfação pulsional, tanto erótica quanto agressiva, é anterior à moralidade” e é justamente a imposição dessa renúncia que produz “a moralidade, que por sua vez autoriza o supereu a exigir cada vez mais uma renúncia maior” [...]. Com efeito, essa renúncia é constituinte da subjetividade – Ulisses é o epítome disso – e esta, por sua vez, decorre da mimese. Conforme Márcia Tiburi (1995, p. 85),

[...] [m]ímesis é um elemento que foi proscrito em prol do progresso racional da civilização; ela seria a assimilação física do indivíduo à natureza que ainda não estaria subjugada ao conceito e à racionalidade desejosos de poder. Neste momento, o ego, assim como a civilização, ainda não estaria formado e, por conseguinte, a razão que provocou a ‘maioridade’ do homem frente à natureza através da dominação da natureza. A razão surge, portanto, como dominação da natureza, a mimesis é o seu oposto [...], é aquisição de saber [do mesmo modo que o selvagem imita a natureza e a criança, o adulto].

A filósofa afirma também que a humanidade tenta se libertar da identificação primeira com a natureza, e que “a civilização é o produto do recalque, do controle e da manipulação” (TIBURI, 1995, p. 97). A cultura deve ser entendida como segunda natureza, “realidade artificial erigida sobre a realidade natural considerada imprópria para o desenvolvimento correto da sociedade”, e a “única mimesis viável é a assimilação ao morto, ao inanimado, ao não natural” (TIBURI, 1995, p. 97). Isso é particularmente importante porque, ao tornar a natureza externa morta, racionaliza-se o eu, e este eu racionalizado não é capaz de mimese. Assim, enquanto

[...] na mimesis o sujeito quer se tornar semelhante ao mundo ambiente, na falsa projeção o mundo ambiente deve ser assemelhado ao sujeito. [...] A mimesis da cultura, que é assimilação do morto – um exemplo típico é a indústria cultural com suas estratégias de domínio-sedução – é a substituta e encobridora da mimesis original, que permanece enquanto nostalgia. Esta mimesis falsa fornece uma reconciliação imediata que também é falsa, pois se trata da identificação com a ordem vigente a serviço de interesses ligados ao poder, sobre os quais o indivíduo não tem poder de decisão ou qualquer acesso

crítico. O sujeito corre atrás da promessa de felicidade dos bens produzidos pela indústria da cultura. Por vezes a promessa é cumprida, mas ao preço da liberdade do sujeito, devorada pelo monstro industrial, pela ideologia, pelo poder. A agonia do sujeito resulta de sua ausência de liberdade (TIBURI, 1995, p. 88).

Nesse sentido, Proença (s/d) afirma que a “falsa solução do ressentimento redundando num maior poder da civilização. Por isso, o ressentimento será um sentimento que acompanha toda a vida civilizada”, já que se trata de um mecanismo que se autoalimenta. Esse ressentimento é exemplificado por Adorno e Horkheimer (1985, pp. 98; 48) no antissemitismo, quando a

[...] raiva feroz pela diferença é teleologicamente imanente a essa mentalidade [do ticket] e está – enquanto ressentimento dos sujeitos dominados da dominação da natureza – pronta para se lançar contra a minoria natural, mesmo quando eles são os primeiros a ameaçar a minoria social. [...] Ao erigir o culto da força em doutrina histórico-universal, o fascismo alemão reduziu-o ao mesmo tempo ao absurdo que o caracteriza. Enquanto protesto contra a civilização, a moral dos senhores defendeu indirectamente os oprimidos: o ódio pelos instintos atrofiados denuncia objectivamente a verdadeira natureza do mestre disciplinador, que só se manifesta em suas vítimas. Mas enquanto grande potência e religião do Estado, a moral dos senhores entrega-se definitivamente aos civilizatórios *powers that be*, à maioria compacta, ao ressentimento e a tudo aquilo a que antes se opunha.

Kehl (2015, pp. 120; 179) propugna que Nietzsche já apontara para o aspecto narcísico do ressentimento, caracterizado pela “rejeição defensiva de tudo o que é ‘não eu’” e que este nasce em função de os homens se desautorizarem “a correr os riscos implícitos no exercício de sua liberdade”, uma vez que esta deriva do assassinato fundador. Assim sendo, a Psicanálise não pôde inicialmente questionar o ressentimento. Entretanto, em seu trabalho, Kehl (2015, pp. 71-6) aponta a relação existente entre ressentimento e privação. Nas palavras de Kehl (2015, pp. 71; 73-4; 76);

[...] [s]e o que falta ao ressentido é ser o objeto que representa o falo para o Outro, este é um objeto que nunca existiu. É um objeto simbólico. No ressentimento, a perda de que o sujeito se queixa é sentida como privação. A privação é uma falta real de um objeto simbólico, o que parece a princípio um paradoxo. No real, escreve Lacan, não falta nada. [...] se a falta está no real, ‘isso quer dizer que ela não está no sujeito’. Isto se parece muito com a convicção do ressentido. Para que o sujeito tenha acesso à privação, é preciso que ele conceba o real como podendo ser diferente do que é, isto é, que já o simbolize. [...] Não se trata de uma privação ‘experimentada’ e sim suposta pelo sujeito. [...] que lei faz com que o ressentido acredite que seu lugar deveria ser aquele que ele jamais ocupou? [...] A simbolização do real na

privação é feita a partir de uma suposição fantasmática sobre o lugar da criança no desejo do Outro. É um agente imaginário – o pai do segundo tempo do Édipo – quem desloca a criança do lugar que ela supõe, por direito, lhe pertencer. [...] Além disso, se o que se perdeu foi um lugar, que confirma o ser, não é o caso de, como ocorre com a castração simbólica, sair correndo atrás do prejuízo. No plano do ser não há nada a ser feito, ou conquistado. O ser não faz: o ser é.

De todo modo, podemos elencar as principais características do ressentimento, com base no que foi exposto até aqui. A que nos parece primordial, fundamentada na Psicanálise, é a percepção de estar fora de seu lugar, geralmente em razão de um outro, uma vez que o ressentido crê que a realidade possa ser diferente do que é. A segunda característica é a fixação ao passado, por meio de uma memória reiterada, ou de um trabalho ativo para não esquecer, incluindo os pensamentos de uma vingança que jamais se realizará. O terceiro traço do ressentimento é a impotência, decorrente de algum dano, real ou imaginário, causado por outrem.

Diretamente vinculado a isso, está o maniqueísmo, em que o ressentido representa o bem e o outro, o mal – artifício para não assumir as incumbências dos seus atos e para responsabilizar o malvado. O quinto traço do ressentimento é um comportamento pré-determinado em função de uma moral que submete a todos, cristã e burguesa, que tem por objetivo nivelar os polos da relação de poder e manter o status quo social por meio da domesticação dos fracos. Por fim, citamos a mimese falsa, que tem uma função importante para a reprodução do próprio ressentimento por meio da indústria cultural, ao se utilizar de fórmulas e se estabelecer “como meio de dominação: imprimindo moldes que são facilmente assimilados e imitados” (CORSINI, 2015, p. 291). Corsini (2015, pp. 288; 290; 292) assevera que

[...] Antes mesmo dos indivíduos terem acesso ao produto veiculado, tal produto já foi conscientemente operado no processo de produção. Os sentidos já estão condicionados a priori pela indústria cultural de tal modo que os produtos são pré-digeridos. [...] Tudo o que se encaixa num quadro geral é tomado como natural, o que não se enquadra, provoca repugnância. [...] ao se elevar algo que é particular, como o antissemitismo, ao geral, torna-se natural. [...] a indústria cultural manipula através da mimese (divulga um tipo de pensamento e comportamento e o indivíduo o repete), no entanto, como o material divulgado pela indústria cultural é semiformado – falso –, a mimese que a indústria propaga é uma falsa mimese. [...] De modo diferente da mimese, que torna o indivíduo semelhante ao que está no mundo exterior, o mecanismo da falsa projeção torna o que está no mundo exterior semelhante ao indivíduo.

Adorno (1972 apud FREITAS, 2005, p. 335) que os consumidores da indústria cultural “são aqueles tipos que nem possuem um ego, nem agem propriamente de modo inconsciente”, seguindo “o ritmo compulsivo da repetição, empobrecem-se afetivamente: com a destruição do ego, eleva-se o narcisismo ou seus derivados coletivos”. Assim, segundo Freitas (2005, p. 336), ocorre um retorno

[...] ao momento de investimento narcísico do ego, em que todo objeto de desejo (pessoa, coisa, ideia, imagem etc.) representará, de alguma forma, uma dupla satisfação: pulsional e narcísica, ou seja, como objeto propriamente dito e como reflexo do ego. É essa dimensão especular, mimética, que está na base de nossa interpretação da crítica de Adorno à cultura de massa.

Por conseguinte, Freitas (2005, pp. 336-43) caracteriza a indústria cultural com base em três fatores: a regressão mimética, a indiferenciação ou conciliação do universal com o particular e a anulação do trágico e do indivíduo. A regressão mimética pode ser explicitada por meio do “enorme esforço de reprodução detalhada do cotidiano”, a ponto de reduzir a “relação mimética ao sentido restrito de cópia”, em que se faz presente “o gozo da mera repetição”, relacionado à duplicidade da existência, cujo ápice são os reality shows (2005, pp. 336-7).

Ademais, “o ego narcísico vive engradeado e em busca de imagens que o conectem à universalidade de modo fantasístico” (FREITAS, 2005, p. 338) seja por meio da compra de produtos veiculados, seja pela identificação e pertencimento a grupos sociais representados no cinema e na televisão. Essa universalidade é transfigurada no estilo – discurso e, talvez, ideologia, que agrega os antagonismos sociais e promove “uma falsa reconciliação entre o universal e o particular” (FREITAS, 2005, p. 339). Consubstancia-se, portanto, essa reconciliação pela satisfação narcísica de que “o sofrimento cotidiano tem um sentido, uma razão de ser” (FREITAS, 2005, p. 340), o que nos remete à moral escrava nietzschiana. Freitas (2005, p. 341) aponta que

[...] [a]lém de a indústria cultural aproveitar-se da fraqueza do ego narcísico de seus consumidores, alimentá-los constantemente com pseudo-satisfações, ainda os engana quanto à sua determinação como sujeitos, na medida em que oblitera o olhar para aquilo que os poderia fazer diferentes do que a coletividade fez deles: ‘a liquidação do trágico confirma a eliminação do indivíduo’ [citação de Adorno & Horkheimer, 1985, p. 73]] (FREITAS, 2005, p. 341).

Devemos ressaltar que a indústria cultural não se limita a grandes fenômenos de mercado, mas permeia toda produção cultural capitalista, já que a ideia “de uma cultura pura que é solapada pela indústria cultural é destituída de sentido” (MONTI, 2012, p. 30). Monti (2012, p. 31) alerta que a própria indústria cultural expressa “as contradições do esclarecimento que ela busca, contraditoriamente, ocultar [...] trazendo em si mesma os antídotos contra o seu próprio veneno”. Não obstante, ao relacionar Corsini (2015) e Freitas (2005) com a base teórica do ressentimento supracitada (PROENÇA. s/d; NIETZSCHE, 1998; KEHL, 2015), podemos perceber o quanto a indústria cultural com ele está comprometida, e o quanto contribui para institucionalizá-lo.

Esteticamente, Kehl (2015, pp. 181-92) situa o ressentimento no melodrama, como gênero literário, no “self made man que não aceita pertencer à comunidade dos homens, mas quer ser reconhecido por ela” (KEHL, 2015, p. 186) como traço caracterológico do ressentido, e no embate entre bem e mal como narrativa. Embora tenha sido privilegiado no século XIX, chegou aos dias atuais por meio de sua difusão no rádio, no cinema e na televisão (CEIA, 2009), ainda que tenha sido reduzido, contemporaneamente, o maniqueísmo nas narrativas, lembrando que estas estão vinculadas ao perfil da audiência e ao meio de transmissão. Nosso trabalho foca o cinema brasileiro e ater-nos-emos a esta mídia.

Amorim (2011, p. 92) afirma que a principal luta simbólica no campo cinematográfico diz respeito à valorização artística da obra e que isso implica a aceitação comercial maior ou menor pelo grande público. Com efeito, isso cria uma diferenciação entre o espectador de cinema e as próprias obras – distingue-se entre o cinema comercial e o cinema alternativo. Este tem um público que, junto aos próprios cineastas, “reivindica uma valoração superior na escala do ‘status social’” (AMORIM, 2011, p. 158). Ademais, “o acesso à exibição de filmes em salas de cinema [...] é possível, basicamente, aos agentes de classes médias” (AMORIM, 2011, p. 139), lembrando que apenas 7,11% dos municípios brasileiros possuem salas de exibição (IBGE, s/d; ANCINE, 2018).

Se considerarmos que o cinema exerce uma função de espelhamento, à medida que as “produções cinematográficas [...] poderiam ser compreendidas como uma extensão do eu” (SCHORN, 2011, p. 28), poderíamos indagar a função e a representatividade do cinema

brasileiro na constituição de uma identidade classista (LINS, 2009; TEIXEIRA, 2012) que, talvez, não esteja aberta ao Outro, e que poderia ser exemplificada nas limitações geográficas e financeiras existentes no país relacionadas ao Audiovisual. Nesse sentido, quando Xavier (2002, 2006a, 2006b, 2011, 2015, 2018) aponta para a constante presença do ressentimento no cinema brasileiro contemporâneo, precisamos avaliar de que forma ele se vincula a nossa realidade e se apresenta, e o faremos com base na espacialidade presente nos trabalhos comentados e nos filmes analisados.

Em *O Concerto do ressentimento nacional*, Xavier (2002) aponta para o retorno do Cinema Brasileiro nos anos 1990 para os “espaços emblemáticos do Cinema Novo (o sertão e a favela)” e para “novas zonas de fronteira controladas pelo crime organizado” (XAVIER, 2002, p. 1). Em seguida, tece comentários sobre *Cronicamente inviável* (2000), mostrando a falsa reconciliação de classes e o cinismo com que as classes mais baixas se tratam entre si, logo no início do filme, quando o lixo do restaurante de classe alta é despejado e miseráveis se alimentam dos restos. A narração em off lembra que “é muito explícita essa cena, não seria melhor fazer de uma forma mais adaptada à realidade?” (CRONICAMENTE..., 2000); ao que se seguem o garçom oferecendo a comida a um cachorro e expulsando os miseráveis. Voltaremos a esse filme na segunda parte deste artigo.

Em *Corrosão social, pragmatismo e ressentimento...*, Xavier (2006a) “analisa três filmes do cinema brasileiro de mercado em que a voz over desempenha papel determinante”: *Cidade de Deus* (2002), *O homem que copiava* (2003) e *Redentor* (2004). A busca por resultados interfere no desenrolar das obras, mas é importante notar que expressam “uma tendência do cinema contemporâneo a explorar a contingência como regra de armação de um percurso que é atípico, improvável, e [que] vale como fábula curiosa de sorte” (XAVIER, 2006a, p. 154), da mesma forma como Kehl (2015, p. 181) atesta que o personagem ressentido “mantém-se preso à trama à espera do desenlace, que não precisa ser trágico: uma pequena virada do destino, um lance de sorte, um pouco de malícia e” ele, “depois de muito sofrer, será vingado sem ter se comprometido com nenhum ato vingativo”, ou simplesmente obterá sua vitória sobre os demais.

Em *Da violência justiceira à violência ressentida*, Xavier (2006b) traz seu trabalho mais geográfico, ao notar as diferenças do Cinema Novo para o cinema contemporâneo. Assim, o

lugar *par excellence* do primeiro era o sertão, e os personagens primordiais do uso da violência eram o cangaceiro e o Estado em seu papel opressor contra populações pré-modernas; hoje, o lugar *par excellence* é a área urbana, especialmente “os territórios controlados por traficantes que promovem a feudalização de certos espaços da cidade” (XAVIER, 2006b, p. 60) e os personagens primordiais do uso da violência são o traficante, ressentido, e o Estado, em função de sua ausência ou de sua presença classista e repressora. Ainda neste texto, Xavier (2006b, p. 56) alerta para o papel de organizações não-governamentais em contextos de violência urbana e ressentimento, que reforçam a mimese falsa em relação às populações mais pobres e usualmente negras:

[...] a representação específica dos bolsões de violência, menos do que uma discussão propriamente política, privilegia a oposição entre cultura (arte) e barbárie (o crime, as máfias da droga). Tal oposição não apenas diz respeito às alternativas dos jovens em contextos de pobreza, mas funciona como o elemento que estrutura toda uma dramaturgia cujo conflito central pode ser ‘violência ou música’, como em Orfeu (Carlos Diegues, 1999), ou ‘violência ou fotografia’, como em Cidade de Deus (Meirelles, 2002). Essa oposição (violência ou arte) evidencia uma afinidade entre o cinema e as políticas das ONGs, cuja premissa é a oferta de educação artística como via de formação e de criação de auto-estima capaz de fazer os adolescentes superar o senso difuso de injustiça e o ressentimento. Em muita coisa, os filmes de ficção corroboram aquilo que a pesquisa e os documentários oferecem como evidência e diagnóstico: o essencial é a questão do dinheiro auferido e da vaidade satisfeita como fator central de recrutamento de jovens que, em verdade, respondem aos imperativos da sociedade de consumo.

Em Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990, Xavier (2001/2018) comenta alguns filmes produzidos no período, citando também Cronicamente Inviável (2000), “título que por si só já é um diagnóstico” (XAVIER, op. 2001/2018, p. 328), definido pelo autor como um filme síntese, que traz “o ressentimento dos pobres e dos ricos” (ibid.: 327). O filme de Bianchi (CRONICAMENTE..., 2000) sobressai porquanto “reúne os três polos desta experiência de emoções envenenadas, prepotência e pequenas tiranias: o polo doméstico, o do trabalho e o da ação comunitária”. O autor (XAVIER, 2001/2018, p. 314) lembra ainda que

[...] [a]s personagens pautadas por um ‘caráter destrutivo’, de negação da vida, de vingança indeterminada contra o mundo não são uma exclusividade da década. Compõem um conjunto em que ressoam traços de décadas anteriores quando, seja no teatro, na literatura ou no próprio cinema, o ressentimento se

fez figura nuclear, notadamente num filão que tem como eixo a tematização da decadência dos códigos patriarcais.

Dando continuidade, portanto, à perspectiva que trabalha com as figuras do ressentimento no cinema brasileiro, nosso próximo tópico analisa nove filmes produzidos desde o ano 2000, tendo como marco inicial o aclamado *Cronicamente inviável* (2000). Nosso objetivo é verificar como o ressentimento se apresenta nos filmes que lhe são posteriores e perceber suas espacialidades.

3. ESPACIALIDADE DO RESENTIMENTO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO, DE 2000 A 2014

Neste artigo, abordamos nove filmes produzidos desde 2000: *A história da eternidade* (2014), *O príncipe* (2002), *Sudoeste* (2011), *A memória que me contam* (2012), *Trago comigo* (2015), *Histórias que só existem quando lembradas* (2011), *Sangue azul* (2014), *O jogo das decapitações* (2013) e, finalmente, *Cronicamente inviável* (2000). Os filmes trazem diretores com perfis diferentes, e obras com linguagens também distintas. Optamos, outrossim, por filmes produzidos a partir de 2000, como meio de continuidade às discussões de Xavier (2002, 2006a, 2006b, 2011, 2015, 2001/2018) que tratam do ressentimento no cinema nacional em obras produzidas até o ano 2000. Ademais, não nos utilizamos de trabalhos focados em resultados de mercado – como meio de mostrar que a indústria cultural não se limita a *blockbusters*.

Em 2000, o Brasil celebrava os 500 anos da chegada dos portugueses e se recuperava da crise de 1998, pela qual teve de recorrer ao Fundo Monetário Internacional. Havia anos, apresentava déficit na balança comercial e a dívida externa e a desigualdade de renda cresciam, assim como a fome era uma realidade horrenda. A estratégia para reverter esse quadro difícil era a inserção nos moldes da Economia Novo-clássica. *Cronicamente inviável* (2000) é um retrato de um país tenso, ansioso que optará por uma mudança significativa nas eleições federais seguintes em 2002 – a eleição de Luís Inácio Lula da Silva, do Partido dos Trabalhadores.

O filme se constitui em mosaico das realidades brasileiras, unificado em torno de seis personagens – Luís, dono de um restaurante de classe média e alta; Amanda, a gerente do restaurante, envolvida com tráfico de órgãos e venda de bebês; Alfredo, um professor que está

envolvido com os negócios escusos de Amanda, já que escrever livros não enche bolso; Maria Alice e Carlos, um casal de classe média e Adam, um imigrante do Sul do país que vai trabalhar no restaurante, se envolve com Luís e logo após é demitido por ele. São mencionados São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Rondônia, Santa Catarina e Mato Grosso.

O ressentimento é a base de sustentação do filme. Amanda reinventa sua infância miserável em carvoarias mato-grossenses e se comporta muitas vezes como se fosse proprietária do restaurante, assumindo a falsa posição de patroa; Alfredo, professor-trafficante de discurso hipócrita, tece críticas a sociedade brasileira em seu livro, mas não reage a cenas cotidianas de injustiça; Luís afirma que seu cinismo é “melhor que lutar contra a fome e pela cidadania”; Adam fala da “sensação coletiva de sofrimento como se o importante fosse ser vítima a qualquer preço”, ou todos teriam de fazer uma revolução. Assume um discurso de classe, de que empregados deveriam se unir contra os patrões a fim de deixá-los com medo: “se é filho da puta precisa viver com a certeza de que vai se foder”.

Maria Alice entrega presentes para crianças de rua e assiste a elas brigando entre si com prazer sádico e surpreende a empregada, também ressentida, na cama com um homem que a ameaça, mas depois se volta contra a própria amante; ainda sobre Josilene, a empregada, mostra sua celebração no carnaval ao desfilar na Marquês de Sapucaí, que seria um curral com camarotes em que estão seus senhores. Ouve-se uma crítica ácida: “a esperança de um dia poder ser de alguma forma senhor faz com que seja suportável a dominação”. Há cenas de atropelamento na porta do restaurante em que os atropeladores responsabilizam as vítimas pelo ocorrido; há uma apresentação musical de jovens negros na orla do Rio de Janeiro com um empresário bondoso que, segundo o professor, explora a miséria como atração turística.

A crítica de Bianchi (2013) também assume um caráter fortemente geográfico, seja pelos estereótipos associados a discursos regionais, como o do sulista trabalhador, ou do carioca como síntese da nação, seja em função da relação entre homem e natureza na Amazônia, fundamentada na destruição, “a única coisa que o homem sabe fazer”, ou na dominação dos homens sobre outros homens, tanto no carnaval baiano, percebido como projeto político inspirador da pobreza, quanto nas recorrentes imagens de violência policial contra negros e

indígenas nas cidades. Dessa forma, o ressentimento no filme não está limitado à classe média urbana, mas percorre o país e todas as classes sociais.

O não pertencimento está presente na figura dos migrantes, como no episódio da briga de trânsito em que uma mulher xinga um motorista de ‘nordestino burro’, ou nas personagens Adam e Amanda; ademais, a própria elite se vê como fora de lugar, representado no brinde a Nova York no fim do filme. Por fim, o diretor expõe seu discurso de forma cristalina no garçom interpretado por Carmo Dalla Vechia: “cada um entende os fatos do jeito que pode. Se vocês vão ficar aqui tenham a dignidade de assumir o ressentimento de quem oprime, não de quem é oprimido”.

O príncipe (2002) conta a história de Gustavo, que esteve fora do Brasil há mais de 20 anos e regressa para ver a mãe e um sobrinho, Mário, que está internado em uma clínica psiquiátrica. Mário foi afastado de seu trabalho de professor e ao encontrar o tio pergunta: “Não pode haver motivo suficientemente poderoso pra fazer alguém voltar pra esse lugar né?”. O espírito do filme pode ser sumarizado na afirmação de Renato – “nós nos perdemos”, ao referir-se aos amigos do passado que compartilhavam ideologias e as vidas, mas que seguiram por caminhos muito diferentes daqueles por eles imaginados duas décadas antes. O tempo passou e foi difícil para Gustavo reconhecer essa transformação, uma vez que não reconhecia mais os amigos do passado. Mais uma vez, há uma relação dentro-fora, entre os que permaneceram em um determinado local, ainda que isolados entre si, e um outro com relação espaçotemporal distinta, ainda que tenha a mesma origem.

Sudoeste (2011) é o filme que mais se aproxima do chamado cinema de arte, em função de suas opções estéticas, a começar pelo formato da projeção e da imagem em preto e branco. Conta a história de uma mulher que nasce, cresce e morre no mesmo dia. Talvez o ressentimento não seja a temática central do filme, mas está presente no não pertencimento da personagem central do filme, Clarice. Não buscamos vieses interpretativos para uma possível explicação do filme; contudo, esse tipo de história fantástica exige um exercício interpretativo da narrativa.

A cena do estupro de Clarice, que se acredita grávida posteriormente, talvez seja uma alusão à sua própria concepção, reforçando a ideia de que a mãe de Clarice fora abusada pelo próprio pai - o que justificaria o ressentimento de Luzia e o comportamento de Sebastião, o qual

levara a filha para longe após ela começar a falar coisas sem sentido, segundo Luzia. Outro fato que pode contribuir para essa hipótese é o fato de a mesma atriz interpretar Clarice e sua própria mãe. Cabe mencionar que Clarice foi criada por uma mulher negra misteriosa que é, para a comunidade local, a personificação do mal, o que também é um indício do ressentimento.

A espacialidade fantástica do filme contrapõe a lentidão do tempo da população do vilarejo com a rapidez da temporalidade vivenciada por Clarice. Ela até pode compartilhar os mesmos espaços que os demais, mas ainda assim não pertence a lugar nenhum. Se transpusermos essa fantasia para a realidade brasileira, poderemos perceber a falta de sincronia entre o Centro-Sul e o Norte-Nordeste, em uma escala nacional, ou mesmo em uma cidade como São Paulo há uma discrepância brutal entre seus bairros globais e sua periferia. Esse abismo na maior metrópole brasileira foi noticiada recentemente (ALESSI & BETIM, 2018): uma jovem que mora em uma favela e nunca foi à Avenida Paulista – símbolo maior da cidade – e outra que ignora a realidade de uma favela.

Histórias que só existem quando lembradas (2011) se passa em um lugar perdido no tempo, com ares de um interior esquecido. A vida de seus moradores se repete diariamente, até o aparecimento de uma jovem mulher de fora do vilarejo. A presença da jovem traz à tona as dores de alguns moradores, como a morte dos três filhos de um dos homens; outro conta que sua paixão se casou com o irmão; Madalena conta da perda do filho devido ao erro da cuidadora – eventos traumáticos que, talvez, contribuíram para a lentidão da passagem do tempo ou para a permanência do passado. Rita, a jovem, diz a Madalena que não pode fingir que pertence a um lugar ao qual não pertence. O filme termina com a morte de Madalena e os senhores idosos dizendo a Rita que não havia ninguém para fazer o pão, atividade cuja responsabilidade era de Madalena.

A memória que me contam (2012) e Trago comigo (2015) são filmes com temática diretamente associada ao período da ditadura militar brasileira, com ex-militantes da luta armada como protagonistas. Ambos os filmes trazem uma espacialidade identificada às classes médias urbanas. O filme de Murat (A MEMÓRIA..., 2012), em alguns momentos, traz registros de época que assumem um caráter didático e são um mecanismo de inserir o espectador no passado. Outro recurso utilizado é o jogo cênico propiciado pelos diálogos entre as personagens

do filme com a personagem Ana, que está à beira da morte no hospital. Cabe ressaltar que para a imagem da personagem internada o tempo não passou – seus amigos ainda a veem como na época da ditadura.

Há um clima tenso entre os que viveram a ditadura e sobreviveram, especialmente quando confrontados os pensamentos de ambos à luz da atualidade. Essa tensão é materializada no pesquisador que acompanha esses sobreviventes e nos encontros na sala de espera do hotel. A TV, aí exibida, situa a conjuntura histórica da ascensão de ex-combatentes ao primeiro escalão do governo, em alusão ao governo do Partido dos Trabalhadores antes do início da implantação da Comissão da Verdade. O passado no filme é, talvez, o passado de um posicionamento político que não encontra mais espaço sequer mesmo na própria (centro) esquerda que ascendeu ao poder.

Um diálogo interessante ocorre entre Irene e seu filho, que cita que a mãe creditava a si mesma e a seus companheiros os relativos avanços em relação aos direitos LGBTQIAP+. Talvez a homossexualidade fosse justamente um fio desse passado que permanece vivo. Ao testar sua arte em uma favela, há narração em off de que o artista não acredita em revolução como sua mãe acreditava, mas estava certo de que sua arte era revolucionária. As crianças da favela enredadas pela obra do artista talvez sejam uma crítica consciente sobre as relações da classe média com os mais pobres, aliados de cidadania.

Ao dizer que precisa de Ana viva, Irene talvez precisasse de um sentido de vida perdido ao longo do tempo, que é identificado aos ideais vivenciados em um passado que não acabou; já o momento em que Ana afirma precisar sobreviver a si mesma talvez tenha referência ao esquecimento das gerações seguintes ao terror da tortura e do Estado de exceção, o que a eleição de Jair Bolsonaro mostrou, anos depois, que ocorreu – o presidente eleito do Brasil em diversos momentos fez elogios a torturadores do regime militar, como, por exemplo, durante o impedimento de Dilma Rousseff no Legislativo em 2016, transmitido em rede nacional.

Trago comigo (2015) começa com a máxima de que o Brasil não preserva a memória do país. Conta a história de Telmo, ex-guerrilheiro, que é convidado para encenar uma peça teatral. Apesar da indefinição inicial, acaba por encenar um episódio da própria vida, relacionado à uma paixão do passado. O filme traz depoimentos de vários presos vinculados a

movimentos de esquerda durante a ditadura militar. Esse didatismo parece tentar trazer um reforço à legitimidade desses movimentos, como nos conflitos com as personagens que atuam na peça e Telmo: Miguel chama sua personagem de terrorista e questiona os roubos a banco; outro ator questiona a ausência de negros na história da luta armada.

Certamente, a temática da resistência de esquerda à ditadura militar que durou de 1964 a 1985 é cara à classe média que ascendeu ao governo federal durante os governos do Partido dos Trabalhadores entre 2003 e 2016, mas talvez falte identificação das massas a essa realidade – basta lembrar que muitos pobres no Brasil ainda vivem ditaduras e estados de exceção instaurados pelo Estado, por milicianos, por traficantes e por coronéis. Uma crítica a essa classe média de esquerda é vista em *O jogo das decapitações* (2013), que conta a história de Leandro, um jovem que cursa Mestrado e tem como tema de sua dissertação a luta armada no Brasil.

Sua mãe, Marília, foi militante e hoje atua em uma ONG. Seu pai também foi preso pela ditadura, mas por ele os ex-militantes não nutrem muita consideração, nem mesmo Marília. A crítica fundamental do filme se situa na indiferença com que são tratados os presos comuns, mas não os ex-militantes de esquerda. Jairo é assassinado na cadeia durante uma rebelião, praticamente ignorada, e são mostradas cenas em que presidiários exibem as cabeças de pessoas decapitadas. Em uma das manifestações de raiva contra Jairo, o professor de Leandro afirma que ele dizia que ser de esquerda era o esporte preferido da jovem burguesia, performance para ser marginal. Jairo talvez possa ser percebido como um *alter ego* do diretor. Este apresenta uma crítica forte quanto as indenizações financeiras para ex-torturados: uma das que recebem faz uma festa para celebrar os 500 mil reais e, segundo uma das personagens, não sabia a diferença entre exílio e intercâmbio.

Questiona, outrossim, movimentos de esquerda universitários, especialmente na figura de Rafael, um dos poucos negros do filme, que debocha da revolução higiênica, sem armas e sem sangue. Ele questiona a exposição da mãe de Leandro, talvez uma idealização do diretor de qual devesse ser o papel dessa população hoje. Rafael chama a exposição de parque temático e pergunta se a mãe de Leandro não acha estranho a exaltação ao sofrimento e a tortura desde o Brasil Colônia e que, portanto, não começou com os ex-guerrilheiros; questiona o

oportunismo e a autopiedade e diz que a classe média é um horror. A exaltação ao sofrimento e à tortura é comportamento que poderíamos aludir à figura do próprio Cristo e à moral cristã.

O ressentimento das personagens que foram militantes da luta armada atinge o ápice com o senador interpretado por Sérgio Mamberti, que fala, ao se referir ao Mestrado de Leandro, que essa geração finalmente parece ter aprendido a lição; que os ex-militantes prestaram serviços ao país e que, com sangue e sacrifício, conquistaram a democracia. O maior ressentimento, parece-nos, é não serem reconhecidos como heróis da pátria pela massa. Quando Marília recebe a indenização, o filho a pergunta porque continua o discurso de vítima mesmo quando os ex-militantes conseguem o que querem. Em seguida, Leandro critica:

[...] Justiça só no dia em que o torturador tiver o nome publicado e for para a cadeia pelo que fez ou quando as famílias dos companheiros justicados (que vocês assassinaram eles nos tribunais revolucionários) receber alguma recompensa ou quem sabe um cargo público. O que minha mãe recebeu hoje foi um cala-boca.

A espacialidade de *O jogo das decapitações* (2013) é fundamentalmente urbana e de classe média e é apresentada em contraposição aos presídios que, na realidade brasileira, podem ser percebidos como espaços de exceção (AGAMBEN, 2008) e que tem o presídio de Pedrinhas, no Maranhão, como ícone principal, já que o cerceamento de liberdade se soma à privação de direitos (CIDH, 2018; OEA, 2018). Desse modo, o diretor expõe a diferença de tratamento destinado à classe média e à classe baixa. Basta lembrar de um cartaz no filme em que se lê “Anistia ampla, geral e irrestrita. E os presos comuns, como que fica?”

Sangue Azul (FERREIRA, 2014) conta a história de Zolah, um rapaz que foi dado pela mãe ao dono de um circo e depois de anos retorna à ilha onde nasceu. A personagem é atormentada por conta do desejo incestuoso que nutre pela irmã, que é a razão pela atitude da mãe anos atrás. Esse mesmo desejo é a origem do seu não pertencimento e de suas angústias que, por sua vez, são manifestadas em atos sexuais mecanizados e repetitivos. O mundo da irmã é marcado pelo mar e esta é, coincidentemente, a maior fobia de Zolah. A paisagem da locação do filme é bastante explorada, incluindo imagens subaquáticas. Mais uma vez, assim como no filme de Giorgetti (*O PRÍNCIPE*, 2002), temos a figura do desterrado que retorna depois de anos ao lugar de origem.

A história da eternidade (2014) começa com uma icônica imagem do sertão, a de um homem cego com acordeom, acompanhado por uma criança, sentado ao pé de uma árvore de galhos retorcidos, esperando o cortejo de um enterro passar para segui-lo posteriormente. O filme conta três histórias: a de Querência, que enterra um filho e é amada por Aderaldo, o sanfoneiro; a de Das Dores, que espera a visita do neto que vem de São Paulo; e a de Alfonsina, que sonha em ver o mar e vive como empregada da própria família, composta unicamente por homens. O ressentimento está presente mais fortemente no núcleo de Alfonsina, cujo tio é o artista que não tem reconhecimento e que termina por mostrar o mar à sobrinha de forma poética, tornando-se objeto de desejo incestuoso e, ao consumir o ato, ser morto pelo irmão.

O desejo incestuoso também se faz presente em Das Dores, que observa o neto de cueca sobre a cama e logo após é consumida pelo choro e se utiliza de um *fascio* como autopunição. Esse desejo parece ser sublimado posteriormente de forma maternal em uma cena bizarra em que a avó dá o peito para neto, após este ficar em prantos por conta da perseguição de criminosos sofrida por ter feito “muita coisa ruim”. Ambas as histórias apresentam desterrados que retornam ao local de origem, em um movimento de conhecimento do mundo exterior que altera sua identidade e seu pertencimento e ambas também terminam de forma trágica, mas sem qualquer afirmação de sua individualidade. Assim como nos filmes sobre a ditadura e em Sangue Azul (2014), mencionados acima, neste também ocorrem conflitos intergeracionais.

Uma vez comentados os filmes, cabe organizar a análise em função do ressentimento e da espacialidade presente neles. Nos nove filmes analisados, podemos afirmar que o não pertencimento estava presente em todos. Em Cronicamente inviável (2000), estavam presentes os imigrantes e o não pertencimento da elite do Brasil que brinda a Nova York; em O príncipe (2002), o protagonista percebe que não pertence mais ao Brasil e volta para a França; em Sudoeste (2011), Clarice não tem lugar no vilarejo até mesmo em função de sua temporalidade fantástica; em Histórias que só existem quando lembradas (2011), Rita afirma não pertencer ao lugarejo que parou no tempo.

Em A memória que me contam (2012) e Trago comigo (2015), filmes sobre a ditadura, a diferença intergeracional trata da ideologia como uma utopia que não encontra respaldo hoje e a história de vida dos protagonistas é marcada pelas dificuldades de existência no tempo e no

espaço atuais; em *O jogo das decapitações* (2013), o protagonista não pertence à realidade que estudava, tanto que termina por confrontar a mãe; *Sangue Azul* (2014) traz um desterrado que retorna ao local de origem e em *A história da eternidade* (2014) também estão presentes os desterrados que não se encaixam nos locais de origem. Os incestos presentes nos dois últimos filmes podem atentar para certa endogamia.

É importante perceber, dessa forma, que nesses filmes há espacialidades fortemente marcadas pela oposição entre endógeno e exógeno, entre o autóctone e o alóctone ou entre o desterrado e o que permaneceu no seu local de origem. Em todos eles, o ressentimento esteve marcado mais fortemente naqueles que experimentaram a diferença do mundo exterior ou cujo pensamento, desejo ou ideologia os tornavam profundamente diferentes dos demais. O caráter endógeno é reforçado pelas narrativas se passarem em locais de alguma forma isolados, como uma ilha ou o sertão, passando por vilarejos perdidos no tempo, ou por espaços de exceção, como o presídio. Os filmes analisados sobre a ditadura se passam em áreas urbanas, basicamente no hospital, no teatro e na universidade – locais de cura e de emancipação dos sujeitos, algo ainda não vivenciado no Brasil com seu passado – e presente – autoritário.

A fixação ao passado, por meio de uma memória reiterada, ou de um trabalho ativo para não esquecer ou para reconstruir algo que nunca existiu também está presente. Em *Cronicamente inviável* (2000), Amanda e a empregada Josilene tem clara fixação ao passado, e esta chega a acreditar, erroneamente, que a ação do amante iria finalmente vingá-la; em *O príncipe* (2002), o protagonista só percebe a passagem do tempo após entrar em contato com os amigos que já são outras pessoas após mais de 20 anos. *Sudoeste* (2011), *Histórias que só existem quando lembradas* (2011) e *A história da eternidade* (2014) trazem temporalidades quase estagnadas, em que o passado é permanência. *Sangue Azul* (2014) mostra o passado vivenciado até a realização do desejo incestuoso, como se o tempo entre o desterro e o ato estivesse em suspenso na vida do protagonista.

A memória que me contam (2012), *Trago comigo* (2015) e *O jogo das decapitações* (2013) são filmes que tornam presente o passado. A memória é fundamental para que se evite a repetição de atos políticos abomináveis como a tortura, mas o que Bianchi (*O JOGO...*, 2013) parece denunciar é a seletividade dessa memória. Ademais, o didatismo dos filmes parece ter

uma função específica, qual seja, a de legitimar para todos determinada visão da história. Tortura é crime de lesa-humanidade, não deve ser esquecido, mas a realidade brasileira mostra que ele sempre esteve presente, especialmente entre as classes mais baixas, mas isso não parece ser relevante para aqueles que se colocam na posição de mártires e se ressentem por assim não serem reconhecidos.

A impotência está presente no professor Alfredo de *Cronicamente inviável* (2000), que justifica a atuação como traficante de órgãos porque escrever livros não enche bolso, ou em Carlos que é trambiqueiro porque não há a possibilidade de ser diferente no Brasil. O príncipe (2002) traz impotentes que seguiram o fluxo da vida, ainda que tenham se tornado pessoas radicalmente distintas do que idealizavam anos antes. *Sudoeste* (2011), *A história da eternidade* (2014) e *Histórias que só existem quando lembradas* (2011) trazem a impotência diante dos lugares em que vivem as personagens, em que há dificuldades para a manutenção da sociedade, nos dois primeiros, e a repetição, no segundo; esta também se faz presente na sexualidade culpada do protagonista de *Sangue Azul* (2014).

Em *A memória que me contam* (2012), *Trago comigo* (2015) e *O jogo das decapitações* (2013) a impotência se manifesta na incapacidade de manter a ideologia em que acreditavam viva nas gerações seguintes, como ocorre com Irene, Telmo e Leandro, respectivamente. De todo modo, nos filmes analisados a vida acaba sendo, muitas das vezes, responsabilizada pelo dano, como se houvesse uma predestinação em que se anulasse a individualidade e não pudesse existir espaço para alternativas ou até mesmo para a ação após determinados acontecimentos. Com efeito, a impotência costuma vir associada à culpa e ao maniqueísmo.

O maniqueísmo permite a ocorrência de vítimas das circunstâncias ou a figura ressentida daquele que tem consciência da realidade e nada faz, um crítico passivo, ou um cínico hipócrita, como vemos em *Cronicamente inviável* (2000) nas figuras de Adam e de Alfredo. O príncipe (2002) traz Hilda nessa caracterização; *Sudoeste* (2011) tem Luzia. *A história da eternidade* (2014) tem uma clara oposição entre bem e mal, certo e errado, assim como *Sangue Azul* (2014). *A memória que me contam* (2012), *Trago comigo* (2015) e *O jogo das decapitações* (2013) trazem essa caracterização de se estar no lado certo, contra o mal personificado na tortura. Mais uma vez, tortura é algo inadmissível sob qualquer hipótese, mas a construção das

personagens e das narrativas poucas vezes abre margem para maior complexidade. Acreditamos não estar presente esse maniqueísmo de forma direta na narrativa de Histórias que só existem quando lembradas (2011).

Contudo, o comportamento pré-determinado em função de uma moral que submete a todos, cristã e burguesa, ainda que haja desvios dos personagens, está presente em todos os filmes analisados. Uma vez que essa moral falhe, esperam-se também certas maneiras de como proceder, por meio de autojustificativas em função do comportamento social, como em Cronicamente inviável (2000) e no uso da violência em O jogo das decapitações (2013). As exceções são o comportamento incestuoso e o de Cangulo em Sangue Azul (2014). Gustavo, d'O príncipe (2002), julga seus amigos pelo que eles se tornaram; em Sudoeste (2011), recrimina-se a misteriosa mulher negra por ser diferente e viver isolada, o que já é um indício *per se* de certa moral vigente; assim como a relação entre os irmãos Jô e Nataniel d'A história da eternidade (2014), que vivem em casas separadas e em mundos paralelos. Histórias que só existem quando lembradas (2011) traz a religiosidade como mecanismo de sociabilidade em um vilarejo esquecido; A memória que me contam (2012) e Trago comigo (2015) demonizam a tortura, mas o fazem sob viés classista.

A mimese falsa divulga um tipo de pensamento ou de comportamento semiformado e o indivíduo não só o repete como também estabelece projeções sobre o outro para que este se lhe assemelhe. Socialmente, isso tem uma importância enorme, já que funciona como instrumento ideológico e de dominação. Em filmes com temática política, isso fica mais claro, caso de A memória que me contam (2012), Trago comigo (2015) e O jogo das decapitações (2013), embora este assuma posicionamento mais crítico sobre os envolvidos nos movimentos de esquerda durante a ditadura militar. A história da eternidade (2014) contribui de certo modo para retratar uma imagem do sertão bastante recorrente, que persiste no imaginário nacional desde o Cinema Novo. O príncipe (2002) pode, talvez, reforçar a ideia de que ideais socialistas ficaram no passado, não tendo mais lugar no presente. Sangue Azul (2014) opta pela possibilidade da transgressão, enquanto Sudoeste (2011) e Histórias que só existem quando lembradas (2011) não se vinculam fortemente a um caráter mimético.

Cronicamente inviável (2000) traz em seu final o que consideramos o epítome do ressentimento e do papel que a indústria cultural exerce. Aparece uma mendiga falando para o filho que o “orgulho da mamãe é de ser pobre, porque no coração” ela se sente rica; diz que deve ser pobre e honesto e que ela espera que seu filho seja “um grande homem”. A cena é cruel e violenta, pois afinal tratam-se de mendigos sem expectativas, na rua. Esse é um discurso muito repetido pelos que Nietzsche certamente chamaria de fracos, enquanto os recursos públicos são apropriados por algumas centenas de famílias que saqueiam – sem pudores – o país. Nesse sentido, o diretor expõe a inviabilidade do discurso que ordena o país – naturalizar a miséria e fazer com que o miserável acredite em um futuro e na honestidade é, indubitavelmente, algo muito difícil de se alcançar.

Ainda segundo Kehl (2015, p. 287), o ressentimento pode ser um afeto reativo, “porque os grupos ou classes que não conseguem superar a condição de inferioridade na hierarquia social não pretendem confrontar-se com as causas da desigualdade, mas somente inverter a sua própria posição desvantajosa”. No Brasil, profundamente desigual e com inúmeros privilégios, a classe média ainda consegue algum tipo de acesso à qualidade de vida, mas devemos lembrar que há uma enorme massa de excluídos. Um discurso como esse, veiculado no final do filme de Bianchi (CRONICAMENTE..., 2000), portanto, importa mais como um instrumento de falsa projeção no outro, de dominação de classe, que de esperança ou de expectativa de vida.

Em que pese a necessidade de mais pesquisas, acreditamos que não há necessidade de partir da premissa de que há um projeto coletivo e consciente, ao contrário do que propõe Cléber Eduardo (s/d) sobre as figuras do ressentimento. O filme de Bianchi (CRONICAMENTE..., 2000) é uma crítica contundente, que expõe a identidade de classe e individual dos envolvidos com a obra cinematográfica e da própria classe média, lembrando da função de espelho do cinema (SCHORN, 2011). Esse discurso ressentido é fundamental para a manutenção do status quo, em que uma classe média reserva para si o acesso ao Estado enquanto alija uma massa enorme do direito a padrões mínimos de vida. Não é mera coincidência que associada ao ressentimento (XAVIER, 2002, 2006a, 2006b, 2011, 2015, 2001/2018) como interpretação do cinema nacional contemporâneo, encontremos a cosmética da fome (BENTES, 2001; LINS, 2009; TEIXEIRA, 2012).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As principais características do ressentimento são: a percepção de estar fora de seu lugar, geralmente em razão de um outro, uma vez que o ressentido crê que a realidade possa ser diferente do que é; a fixação ao passado, por meio de uma memória reiterada, ou de um trabalho ativo para não esquecer, incluindo os pensamentos de uma vingança que jamais se realizará; a impotência, decorrente de algum dano, real ou imaginário, causado por outrem; o maniqueísmo, em que o ressentido representa o bem e o outro, o mal – artifício para não assumir as incumbências dos seus atos e para responsabilizar o malvado; comportamento pré-determinado em função de uma moral que submete a todos, que tem por objetivo nivelar os polos da relação de poder e manter o status quo social por meio da domesticação dos fracos; e, por fim, a mimese falsa, que tem uma função importante para a reprodução do próprio ressentimento por meio da indústria cultural, ao se utilizar de fórmulas e se estabelecer como meio de dominação.

Nos filmes analisados, há espacialidades fortemente marcadas pela oposição entre endógeno e exógeno, entre o autóctone e o alóctone ou entre o desterrado e o que permaneceu no seu local de origem. Em todos eles, o ressentimento esteve marcado mais fortemente naqueles que experimentaram a diferença do mundo exterior ou cujo pensamento, desejo ou ideologia os tornavam profundamente diferentes dos demais. O caráter endógeno é reforçado pelas narrativas se passarem em locais de alguma forma isolados, como uma ilha ou o sertão, passando por vilarejos perdidos no tempo, ou por espaços de exceção, como o presídio. Os filmes analisados sobre a ditadura se passam em áreas urbanas, basicamente no hospital, no teatro e na universidade, locais de cura e de emancipação dos sujeitos, realidade não vivenciada por muitos, já que se trata de uma idealização (ressentida?).

REFERÊNCIAS

A HISTÓRIA DA ETERNIDADE. Produção: AC Cavalcante Serviços. Direção: Camilo Cavalcante. Recife, 2014.

A MEMÓRIA QUE ME CONTAM. Produção: Taiga Filmes e Vídeo. Direção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro, 2012.

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AMORIM, Augusto. **Cinema brasileiro e espectadores**. Olinda: Livro Rápido, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGÊNCIA NACIONAL DO CINEMA (ANCINE). **Salas de exibição – 2017** (01 de janeiro a 31 de dezembro de 2017). Brasília: ANCINE, 2018. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/informe_exibicao_2017.pdf. Acesso 12 dez 2018.

ALESSI, Gil & BETIM, Felipe. **O abismo dentro de São Paulo que separa Kimberly e Mariana**. In: El País, São Paulo, Brasil, 29 nov 2018. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/27/politica/1543348031_337221.html. Acesso em 12 dez 2018.

ASSOUN, P. L. **Freud e Nietzsche, semelhanças e dessemelhanças**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENTES, I. **Da estética à cosmética da fome**. In: Jornal do Brasil, Caderno B, 08 jul. 2001. pp. 1-4.

CEIA, Carlos. **Melodrama**. 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/melodrama/>. Acesso em 18 nov 2018.

CIDADE DE DEUS. Produção: O2 Filmes. Direção: Fernando Meirelles. São Paulo, 2002.

CORSINI, Marcos Aurélio. Esquematismo, mimese e falsa projeção: o modo de operação da indústria cultural e suas consequências. In: **Intuitio**, Porto Alegre, v. 8, nº 1, junho 2015, pp. 276-95.

CORTE INTERAMERICANA DE DIREITOS HUMANOS (CIDH). **Resolução da CIDH de 14 de março de 2018**. Medidas provisórias a respeito do Brasil. Assunto do Complexo Penitenciário de Pedrinhas. Disponível em: http://www.cortidh.or.cr/docs/medidas/pedrinhas_se_02_por.pdf. Acesso 19 dez 2018.

CRONICAMENTE INVIÁVEL. Produção: Agravo Produções Cinematográficas. Direção: Sérgio Bianchi. São Paulo, 2000.

EDUARDO, Cléber. **O cinema da distopia brasileira.** s/d. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/52/distopia.htm>. Acesso em 17 nov 2018.

FREITAS, Verlaine. Indústria cultural: o empobrecimento narcísico da subjetividade. In: **Kriterion**, Belo Horizonte, nº 112, dez 2005, pp. 332-44.

HISTÓRIAS QUE SÓ EXISTEM QUANDO LEMBRADAS. Produção: Taiga Filmes e Vídeo. Direção: Julia Murat. Rio de Janeiro, 2011.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). **Número de municípios nos censos demográficos, segundo as Grandes Regiões e as Unidades da Federação – 1960/2010.** Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=1&uf=00>. Acesso 12 dez 2018.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento.** São Paulo: Casa do Psicólogo, 2015.

LINS, Paula Diniz. **O pobre em cena: representação no cinema brasileiro contemporâneo.** Dissertação de Mestrado. Brasília: UNB, 2009.

MONTI, Manuela. **As possibilidades de reflexão na indústria cultural.** Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

O JOGO DAS DECAPITAÇÕES. Produção: Agravo Produções Cinematográficas. Direção: Sérgio Bianchi. São Paulo, 2013

O HOMEM QUE COPIAVA. Produção: Casa de Cinema de Porto Alegre. Direção: Jorge Furtado. Porto Alegre, 2003.

O PRÍNCIPE. Produção: SP Filmes de São Paulo. Direção: Ugo Giorgetti. São Paulo, 2002.

ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS AMERICANOS (OEA). **CIDH conclui visita ao Brasil.** 2018. Disponível em: <http://www.oas.org/pt/cidh/prensa/notas/2018/238.asp>. Acesso 19 dez 2018.

PROENÇA, João Tiago. Ressentimento. In: **Dicionário de Filosofia Moral e Política.** s/d. Disponível em: <http://www.ifilnova.pt/pages/dictionary-of-moral-and-political-philosophy>. Acesso 19 nov 2018.

REDENTOR. Produção: Conspiração Filmes et al. Direção: Cláudio Torres. Rio de Janeiro, São Paulo, 2004.

SANGUE AZUL. Produção: Drama Filmes. Direção: Lírio Ferreira. São Paulo, 2014.

SCHORN, Mariana da Costa. **O eu e o espelho (do cinema): ficção e realidade**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2011.

SUDOESTE. Produção: 3 Tabela Filmes: Superfilmes: Tropical Storm Entertainment. Direção: Eduardo Nunes. Rio de Janeiro, São Paulo, 2011.

TEIXEIRA, Roberto Aparecido. **Representações da periferia no cinema brasileiro: do neorrealismo ao hiper-realismo**. Dissertação de Mestrado. Marília: UNESP, 2012.

TIBURI, Márcia. **Crítica da razão e mimese no pensamento de Theodor W. Adorno**. Porto Alegre: Edipucrs, 1995.

TRAGO COMIGO. Produção: Tangerina Entretenimento. Direção: Tata Amaral. São Paulo, 2015.

XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. In: RAMOS, F. P.; MOURÃO, M. D.; CATANI, A.; GATTI, J. **Estudos de cinema Socine 2000**. Porto Alegre: Editora Sulina/FAMECOS, pp.79-98, 2001/2018.

XAVIER, Ismail. O concerto do ressentimento nacional. In: **Sinopse (USP)**, São Paulo, v. IV, n. 8, pp. 35-37, 2002.

XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento: vozes dissonantes no Cinema Brasileiro de resultados. In: **Novos Estudos. CEBRAP**, v. 75, pp.139-155, 2006a.

XAVIER, Ismail. Da violência justiceira à violência ressentida. In: **Ilha do Desterro (UFSC)**, v. 51, p. 55-68, 2006b.

XAVIER, Ismail. A geometria barroca do destino. In: **Significação Revista de Cultura Audiovisual**, v. 36, p. 9-33, 2011.

XAVIER, Ismail. O nome próprio, a tela-espelho, o corpo-palavra e seu duplo. In: **Significação Revista de Cultura Audiovisual**, v. 42, pp. 14-39, 2015.

Recebido: 15 de março de 2022

Aprovado: 20 de maio 2022



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).