

ELOGIO DA FILOKINOSOFIA. SOBRE UM ESTRANHO ENCONTRO DE *PRETTY WOMAN* E *LIXO EXTRAORDINÁRIO*

Fernando Andacht¹

Convite para um passeio cinematográfico pela filokinosofia

Neste artigo vou propor que duas criações audiovisuais absolutamente diferentes, quais sejam, uma comédia romântica e um documentário humanista, procuram através de gêneros e estratégias retóricas não apenas distintos mas inclusive opostos, um mesmo objetivo que é tão polêmico quanto procurado na era moderna: o autêntico na humanidade. Talvez seja melhor falar aqui da procura de ‘signos’ que são interpretados como autênticos, se pensarmos em termos do processo de autenticação, porque “a autenticidade é algo que alguém efetua” (WILCE & FENIGSEN, 2015, p. 145)². Conforme o filósofo canadense Taylor (2007), estaríamos vivendo atualmente na “cultura da autenticidade”, a qual define-se

por uma compreensão da vida que emerge junto com a expressividade do Romantismo de fins do século 18, de que cada um de nós possui seu próprio modo de realizar sua humanidade, e que é importante achar e pôr em prática o próprio, contra se render ao conformismo de um modelo que foi nos imposto de fora. (p. 475).

Os dois filmes contemporâneos, um do início dos anos 90, *Pretty Woman* (G. Marshall, 1990, EEUU – em Brasil foi traduzido o título como *Uma Linda Mulher*, daqui por diante **PW**) do século passado, e o outro da primeira década deste, *Lixo Extraordinário* (L.Walker, J. Jardim e K. Harley, 2010, Brasil – daqui por diante **LEX**), analisados aqui podem ser considerados como manifestações do **expressivismo**, uma ideologia que surgiu nos escritos de pensadores como o filósofo francês J-J Rousseau, na Europa do século 18.

Imagino que para o leitor deste artigo poderia ser quase uma provocação a tentativa de reunir numa comparação – que não impede o contraste, a ênfase nas diferenças e não apenas nas semelhanças – um filme trivial, menor, comercialmente

¹ Professor Titular, Facultad de Información & Comunicación, Universidad de la República, Montevideo/Professor Compartilhado, Pós-graduação em Comunicação e Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba. fernando.andacht@fic.edu.uy

² A frase é difícil de traduzir ao português, portanto vale a pena citá-la no original: “*something that one performs*”. A noção de ‘*performance*’ usada pelas autoras relaciona-se com a dramaturgia, com o desempenho de um ator ou atriz numa peça ou num filme, por exemplo.

muito bem sucedido, mas que jamais será um candidato para a lista dos dez nem sequer dos cem melhores filmes da história do cinema, junto com um documentário que com honestidade tenta apresentar uma experiência de vida e um projeto para mudar as condições ruins de trabalho e de existência de pessoas reais e concretas através da arte. Porém, meu intuito não é chocar os leitores desta publicação; muito pelo contrário, o objetivo é convidá-los a um exercício de **filokinosofia**. Esse foi o termo que eu propus há algum tempo no âmbito universitário da Universidade Tuiuti do Paraná, mais precisamente num seminário da Pós em Cinema³, que tem lugar naquela instituição de ensino superior há já vários anos. O neologismo surge pela reunião que, espero, não seja arbitrária do amor pelo saber – a clássica *filo-sofia* – junto com o afeto pelo cinema; assim os dois amores são reunidos de modo explícito no conceito. Cada vez mais ir ao cinema – ou assistir a um filme, que há vários anos não são expressões sinônimas – envolve para uma grande parte da população o ato de não apenas observar, enxergar, assistir, apreciar um produto audiovisual, mas também o ato de refletir sobre seu impacto na sociedade, na vida das pessoas, na cultura, nos tempos atuais.

Nas aulas na Pós em Cinema que estão na origem deste texto, a proposta que eu fiz consistiu em se colocar óculos semióticos para enxergar alguns filmes; em vista disso espero demonstrar que a ideia é menos esquisita do que parece. Trata-se de olhar e de ouvir algumas cenas desses dois filmes com especial atenção, mas também de tentar compreender como se geram seus significados, de explorar o sentido como um processo metabólico fascinante, assim na vida como na tela. No modelo teórico da significação criado pelo filósofo americano Charles Sanders Peirce (1836-1914), o sentido nunca é algo fixo onde e quando este se materializa e nos atinge – através do som, da imagem, da tela do cinema ou a do computador – através de tudo aquilo que percebemos na vida e na sua transformação estética. A significação, conforme o semiótico Peirce, acontece dentro de um processo, qual seja, a geração de um signo mais desenvolvido que se encontra em continuidade lógica com os diversos signos concretos que afetam nossos sentidos. O signo que nos fornece acesso ao significado é produzido a partir daquilo que percebemos e que imaginamos. Tudo começa quando algo da realidade – que bem pode ser um

³ A Pós em Cinema é um projeto da Prof^a Denize Araujo, PhD, a Coordenadora do curso desde seu início, em 1997.

produto da imaginação, como um dos filmes aqui considerados – encarna-se em alguma classe de expressão (por ex. audiovisual), e culmina temporariamente numa interpretação individual ou coletiva, isto é, em um signo mais complexo chamado **interpretante**, que neste caso constitui um acontecimento público, compartilhado por muitas pessoas.

Minha proposta é que vamos ao cinema ou assistimos a um filme na telinha do tablete para que surjam vários e diversos interpretantes, que são signos mais desenvolvidos do objeto contemplado e até admirado (ou rapidamente esquecido!). Tais signos podem ser de tipo afetivo – o que Peirce chama de ‘interpretante **emocional**’ – como o riso ou o choro durante um filme, ou podem consistir em ações concretas – o ‘interpretante **energético**’ – por exemplo, o ato de pular na cadeira pelo medo ou o de ir embora da sala, porque o filme é tão ruim. Por último, esses signos podem ser conceitos que extraímos da experiência fílmica, um pensamento relativo ao gênero ou alguma outra conclusão geral ou síntese, mesmo provisória, no que diz respeito à narrativa ou a uma cena marcante – o chamado ‘interpretante **lógico**’.

Peirce conheceu a fotografia, mas não parece ter ido jamais ao cinema nem usou ele em algum exemplo. Porém, talvez, ele antecipou essa classe de aplicação ou extensão da análise filosófica da compreensão humana – comunicar e interpretar são atos inseparáveis – quando Peirce propôs um exercício semelhante a minha proposta da filokinosofia. No texto que citarei agora, Peirce reflete sobre a grande dificuldade de fazer observações no estudo da filosofia, e como a ignorância sobre esse obstáculo formidável produz erros consideráveis entre aqueles que pretendem estudar esta disciplina:

É extremamente difícil trazer a nossa atenção elementos da experiência que estão continuamente presentes. Porque não temos nada na experiência com o qual contrastá-los; e sem contraste aqueles não podem estimular nossa atenção. (...) Entre os vários obstáculos está a noção de que seria muito fácil perceber aquilo que está perante nós cada dia e a toda hora. (...) todas as pessoas chegam a ficar imbuídas de opiniões filosóficas, sem ser cientes disso. (...) Aquelas impedem a verdadeira observação tanto quanto um par de óculos azuis impede que uma pessoa consiga observar o azul do céu. (CP 1.134, 1905)⁴

Seguindo com esse raciocínio do lógico Peirce, proponho aqui que um modo possível de sair desse engano é exercer um olhar filosófico do cinema, porque esta

⁴ A obra de Peirce é citada do modo habitual: **x.xxx**, em que o volume dos *Collected Papers of C. S. Peirce* é seguido pelo parágrafo correspondente.

arte representa e apresenta em forma detalhada, narrativa e às vezes original muitos elementos que escapam à percepção no cotidiano. Talvez assistir a estes dois filmes por separado, ou apenas a um desses filmes, quer o campeão de bilheteria **PW**⁵, quer a visita guiada ao maior aterro brasileiro a que nos convida **LEX**, não permita o exercício **filokinosófico** de tirar os óculos que ocultam ou alteram de modo substancial nossa percepção do entorno, daquilo que já é tão familiar que uma observação filosófica vira de fato implausível. Esse é justamente o convite que estou fazendo aos leitores: se embarcar numa travessia visual e imaginativa que permita revisitar dois filmes aparentemente antagônicos.

Não ignoro que a comédia de Hollywood **PW** pode ser facilmente acusada de ser mais um produto típico e pobre da fábrica de ilusões da indústria cultural, uma criação completamente comercial cuja ideologia inclusive opõe-se à emancipação feminina e feminista, e promove de forma escancarada o consumo de filmes semelhantes e também de produtos (roupas, carros, músicas, etc.). Por outro lado, o documentário **LEX** pode ser observado com olhos críticos e cínicos, porque ele teria na sua origem um tipo de ilusão ou de ideologia ingênua que se associa com a filantropia, na vida, e com um amplo gênero de comédias e de melodramas que recebe o rótulo ambíguo de “*feel-good movie*”, qual seja, o tipo de filme que faz com que o espectador se sinta de bem com a vida depois de vê-lo⁶. Sem negar estes elementos críticos, penso que um dos motivos pelos quais o cinema é tão valioso, em qualquer um dos gêneros e estilos em que ele existe, é sua afinidade com a filosofia enquanto esta é uma reflexão sobre algo que parece óbvio, mas que através de perguntas e de argumentos muitas vezes estranhos, chega a conclusões interessantes, capazes de fornecer uma melhor compreensão do mundo e de nós mesmos. Inclusive com filmes que não são admirados universalmente pela crítica, como sim é o caso de *Cidadão Kane* ou de *Ladrões de bicicletas*, a perspectiva filosófica nos ensina a observar de modo diferente aquilo que a rotina com sua erosão monótona e constante, como se fosse uma espécie de anestesia local, acaba

⁵ A prestativa *Wikipédia* nos informa que esta comédia de Hollywood “is one of the most popular films of all time; it saw the highest number of ticket sales in the US ever for a romantic comedy,”

⁶ Se consultarmos mais uma vez a *Wikipédia*, achamos a seguinte informação: existe inclusive um festival de cinema dedicado completamente aos *feel good films*, o *Feel Good Film Festival*, que começou no ano 2008, em Hollywood, para exibir filmes otimistas, com final feliz. Conforme a criadora do Festival, Kristen Flores, o objetivo do festival é produzir “uma experiência de assistir a filmes para a família toda que estimula o desenvolvimento, a produção e a distribuição (de filmes) com temas positivos, finais felizes, que fazem as audiências rir, e que capturam a beleza de nosso mundo”.

por impedi-nos ver e entender no entorno que nos rodeia. Este fenômeno inclui a costumeira categorização de alguns filmes como não artísticos ou não dignos de uma reflexão crítica séria.

O efeito Cinderela se encontra com a epifania indicial no universo fílmico

Minha hipótese é que tanto o imaginário bem sucedido homem de negócios Edward Lewis de **PW** quanto o factual e reconhecido artista plástico brasileiro Vik Muniz (1961-) de **LEX** vão à procura do moderno toção de ouro, qual seja, os fugidios signos do autêntico, na ficção e na vida. No encontro com uma prostituta de rua na parte mais decadente de Los Angeles, e no encontro com alguns catadores que trabalham no maior aterro do Brasil, o Jardim Gramacho⁷, haveria um momento em que acontece uma radical transformação. Mas a mudança não é exatamente a de uma pessoa isolada, nem apenas a transformação do aspecto de um personagem pela intervenção de algo externo, mas da relação entre essas pessoas e personagens que afeta um elemento próprio deles e de suas relações.

Esse fenômeno é materializado através do olhar humano e ele é duplicado pela tomada da câmera nos filmes analisados. Trata-se de um olhar intenso e fascinado, o de alguém que está à procura de alguma coisa cuja natureza ainda não é totalmente clara nem pode ser descrita, porque, conforme tentarei explicar, isso só pode ser conhecido através do corpo, no ato de sofrer o impacto de uma alteridade radical, no aqui e agora que transforma a existência da pessoa ficcional ou real. Um aspecto central dessa experiência de choque ou de contato com algo no aqui e agora foi descrita por um filósofo medieval, Duns Scotus, que a batizou com o nome de *haecceitas*, a **hecceidade**. O semiótico Peirce adotou e adaptou a noção escolástica para explicar e descrever a ação dos signos indiciais. O índice ou signo indicial é algo que não podemos controlar e que não surge para ser interpretado, como por exemplo, um sintoma; o índice é algo que simplesmente (nos) acontece e é percebido como uma força ou pressão impossível de ignorar:

Um signo que denota uma coisa enquanto a força sobre a nossa atenção chama-se índice. (...) Um objeto, na medida em que é denotado por um índice, que possui 'isto-aqui-agora'

⁷ O aterro leva o nome do bairro onde está localizado, *Jardim Gramacho*, que pertence ao município de *Duque de Caxias*, no estado do Rio de Janeiro.

(*thisness*) e que se distingue de outras coisas pela sua identidade contínua e pela sua contundência (*forcefulness*), mas não por algum carácter distintivo, pode ser denominado hecceidade (*haecceity*). (CP 3.434, 1896)

Proponho que um dos componentes semióticos do fenômeno da autenticidade, conforme a abordagem da filokinosofia é a representação indicial ou signo de existência, aquele que está realmente afetado pelo seu objeto, que é capaz de irromper e capturar nossa percepção sem que aparentemente haja uma intencionalidade em sua manifestação. O foco de minha análise são os signos do autêntico na vida cotidiana e na sua representação fílmica. Na comédia **PW** é evidente que tudo o que vemos e ouvimos origina-se num roteiro, porque se trata de uma ficção. Não obstante, tanto para os espectadores quanto para qualquer pessoa em contextos alheios às telas, há uma diferença fundamental entre aquilo que em seu estudo pioneiro da ordem de interação Goffman (1959, p. 5) descreve como “expressões que damos” (*expressions we give*) e expressões que emitimos (*expressions we give off*), nos termos semióticos de Peirce, trata-se da distinção entre símbolos – como as palavras, as bandeiras, os rituais – e os índices – as pegadas, as lágrimas e o rubor de vergonha.

Tal distinção é relevante na vida real: percebemos e interpretamos de modo distinto o que alguém fala – porque ele quer dizer isso – e os movimentos ou as cores do rosto que acompanham suas palavras e que não são intencionais, por exemplo, o fato de ficar vermelho de vergonha ou branco de medo, de tremer ou de suar enquanto tentamos explicar algo constrangedor. Parece normal, às vezes, duvidar da sinceridade do dito por alguém, mas tal suspeita acontece muito menos com respeito aos signos indiciais que emite o corpo além de nosso controle. Na mimese da vida que fabrica toda ficção adota-se também, para conseguir verossimilhança, a distinção semiótica fundamental entre símbolos – signos gerais e voluntários – e índices – signos concretos/corporais e involuntários. Para ter uma experiência do autêntico, algo muito procurado na vida e na arte, um ingrediente fundamental é o encontro ou choque direto com o real, com o aqui e agora do mundo, por exemplo, no ato de co-presença de outrem.

Neste ensaio é chamada de ‘autêntica’ aquela representação que possui um predomínio do signo de existência ou signo indicial. Assim nas cenas em que

descrevo a ocorrência do **efeito Cinderela**⁸, quer no documentário brasileiro quer na ficção norte-americana, prevalece essa classe de significação. O efeito Cinderela produz a impressão de estar perante um ser humano na sua simplicidade máxima, embora seja em um caso uma mimese performática feita por atores, uma encenação dramática do indicial, e no outro, um registro factual/indicial de algo que acontece em um entorno que não foi feito ou inventado para ser filmado, porque o lugar e as pessoas representadas fazem parte do mundo da vida (*Lebenswelt*), conforme descrevem nosso âmbito cotidiano os fenomenólogos.

O outro ingrediente básico do efeito Cinderela é a **epifania**, uma noção que é aqui considerada em seu sentido não religioso, mas em sua acepção secular e literária, a qual começou a usar o escritor irlandês James Joyce na sua obra de juventude, o romance de formação *Stephen Hero*:

Com epifania ele quis dizer uma manifestação espiritual súbita, quer na vulgaridade da fala ou do gesto ou em uma fase memorável da própria mente. Ele acreditava que cabia ao homem de letras registrar essas epifanias com cuidado extremo, visto que elas são os momentos mais delicados e evanescentes. (Cp. XXV)⁹

O autor do célebre *Ulysses* dedicou-se muito tempo a procurar e registrar experiências de aspecto banal que ele resgatou do fluxo da vida cotidiana, do âmbito que é muito difícil de observar com agudeza, conforme nos lembra Peirce, porque estamos sempre imersos nele, e parece-nos tão corriqueiro que não valeria a pena contemplá-lo. Muito menos ainda parece interessante colecionar exemplos recolhidos desse universo familiar que é tão próximo mas, como o filósofo americano e o escritor irlandês compreenderam, está longe de nossa compreensão aprofundada.

Se a função principal dos signos – do tipo que for – é a de **revelar** alguma coisa além deles, como a febre alta aponta uma infecção da pessoa, a **epifania** implica um paroxismo da revelação. Para a pessoa que vive um momento epifânico, o próprio a toda revelação é tematizado enquanto tal, e toda sua atenção concentra-se nesse instante, porque aquilo que é revelado vai mudar sua vida de modo

⁸ A expressão faz alusão a um antigo conto que virou popular no Ocidente na versão dos irmãos Grimm, e que em muitas análises de cinema, por exemplo, do gênero comédia, é usado para descrever “a long tradition of films from different periods in film history that center on female protagonists of various ages who experience life-changing transformations from ugly ducklings to beautiful swans” (HOLLINGER, 2008, p. 226)

⁹ Estou citando as versões em português dos textos em inglês de Joyce conforme as citações traduzidas em AZEVEDO (2012).

irreversível. Mais uma vez, vale a pena pedir ajuda a Joyce para compreender a natureza dessa experiência única. No romance *Retrato do Artista Quando Jovem*, Joyce descreve aquilo que é revelado do objeto na sua epifania em termos quase místicos: “Sua alma, seu quê próprio salta para nós das vestes de sua aparência. A alma do objeto mais comum, cuja estrutura está tão ajustada, parece-nos radiosa. O objeto realiza sua epifania” (Cap. V).

Antes de aprofundar o que é descrito aqui como ‘efeito Cinderela’ é necessário diferenciá-lo de um momento bem conhecido no cinema que é descrito justamente desse jeito. Um exemplo da versão tradicional fílmica de Cinderela acontece precisamente em uma das cenas mais lembradas e festejadas da comédia **PW**. A suposta ocorrência do efeito Cinderela associa-se a uma marcante metamorfose visual – um momento semelhante ao formato de *reality show* conhecido como ‘*extreme makeover*’, uma transformação radical – e ela acontece pela intervenção de um elemento externo que produz uma mudança extraordinária (e admirável) da personagem¹⁰. Refiro-me ao episódio de **PW** que exhibe a compra de um guarda-roupa caro e elegante para a protagonista Vivian, com a companhia e o patrocínio do rico homem de negócios Edward Lewis. A mulher que vemos sair da loja é irreconhecível, em particular para alguns personagens que pouco antes a menosprezaram.

Na análise proposta aqui, descreve-se o efeito Cinderela como “uma manifestação espiritual súbita”, para citar de novo a Joyce, a qual se baseia em signos indiciais da pessoa, aqueles que, como nossa sombra, são inseparáveis de nosso corpo. Nessa perspectiva, aquilo que surge radioso nas cenas onde acontece o efeito Cinderela pertence à pessoa, é “seu quê próprio”, ou para usar a já citada noção escolástica de Duns Scotus, trata-se de sua **hecceidade**. Refiro-me a algo que somente o signo indicial com sua particular contundência pode trazer para nossa percepção e, eventualmente, também para nossa compreensão, como um efeito secundário dessa força inegável: “Os índices servem de alerta ou de invocação aos nossos cinco sentidos; é próprio do indício se materializar e agir com uma ‘insistência cega que, na natureza, exerce pressão sobre nós (*crowds itself in upon us*)’ e sobre nosso mundo” (MS 1000, citado por WEST 2013, p. 247). Já é hora de fazer uma visita ao sonhado mundo da ficção romântica *made in Hollywood*,

¹⁰ A respeito, ver os textos de FRASER (2007), JERSLEVE (2007), MARSTON (2012).

e outra ao caótico âmbito do real invisível para a sociedade do documentário brasileiro.

O efeito Cinderela como epifania indicial na comédia *Pretty Woman*: era uma vez uma princesa que cuidava de suas gengivas

“A evidência mais visível da tendência (do ‘feminismo de terceira geração chamado *girlie*’) em Hollywood é uma avalanche de contos de princesa em 2004, particularmente aqueles estruturados em torno do mito de Cinderela, no qual uma jovem mulher escapa de uma posição sem poder para uma situação da realeza e vestidos de festa de sonho. Há muito tempo, o relato de Cinderela tem fornecido uma saída para as fantasias femininas de uma ascensão de classe social junto com uma paixão e um novo guarda-roupa, tal como aconteceu em *Pretty Woman* (1990) e em *Maid in Manhattan* (2002)” (DOLE, 2008, p. 61)

No início de *PW* há abundantes signos da vulgaridade, observa-se a presença de uma espécie de sujeira cultural. Tanto o ofício da Vivian (Julia Roberts), que é uma prostituta de rua, quanto sua linguagem são a antítese do refinamento que associamos às heroínas românticas de Hollywood. Vivian fala inglês com um sotaque nada elegante de carros, e ela o faz com a paixão típica do adolescente americano, mais especificamente do homem jovem que percebe o universo mecânico como a única fonte de toda beleza e do poder no paraíso terrestre. O espaço celestial em questão é a estrada, que é cultuada no gênero do *road-movie*, outro produto tão americano quanto o hambúrguer industrial. O homem que cruza o caminho de Vivian é tão rico que ele nunca teve que se incomodar conduzindo seu carro, porque Edward sempre usou uma limusina e um chofer. O motivo da conversa é que ele está perdido na espalhada cidade de Los Angeles e necessita instruções para chegar a seu hotel; a mulher lhe oferece acompanhá-lo até lá por um pagamento de vinte dólares.

Nesse ponto da história, por causa da evidente imperícia de Edward Lewis para conduzir o sofisticado carro de luxo, que não é seu, Vivian consegue lhe dar a primeira lição no filme, e ele aceita que a desconhecida passe a conduzir o carro. Enquanto Vivian fala com alegria sobre a diferença de sexos, sempre em relação com o automóvel poderoso que ela agora dirige com inocultável prazer, Edward a observa pela primeira vez com algum interesse, com curiosidade; essa atitude é o germe do reconhecimento que vai vir depois na história. Finalizada a viagem até um

esplêndido hotel de Beverly Hills – o emblema da riqueza e da fama na indústria do cinema americano – onde o homem de negócios está hospedado, Vivian se dispõe a voltar a “seu escritório”, como comenta com ar brincalhão Edward, levando os vinte dólares que ela recebeu pela sua tarefa de guia.

Depois de olhar um tempo prudencial para Vivian, enquanto a mulher aguarda o ônibus, Edward se aproxima e confere que ela cobra cem dólares por hora por seus serviços. Nesse momento, ele decide convidar a prostituta para seu hotel de luxo. Enquanto ela fica observando atônita a suntuosidade do lugar, de sua posição em um canto da recepção, com ar executivo, de quem está acostumado a dar ordens, o homem pede que sejam levados a seu quarto uma garrafa de champanhe e morangos. Esses elementos serão fundamentais para minha análise do efeito Cinderela neste filme. Já instalados no quarto – a cobertura do hotel, o melhor e mais caro de todos os quartos desse estabelecimento, conforme lhe explica Edward – ele sugere quebrar o gelo com o pagamento do cachê combinado.

O que acontece como um prólogo do efeito Cinderela poderia ser descrito como o momento ‘Princesa e a ervilha’ de *PW*, o conto tradicional de Hans-Christian Andersen. A primeira prova explícita ou **ordália**¹¹ que este ‘príncipe’ moderno – o poderoso capitalista que encena o ator Richard Gere – usa para testar se ela poderia ser uma princesa genuína produz um resultado francamente negativo. Vivian bebe a elegante taça de champanhe de uma só vez, como se fosse um refrigerante. Previsivelmente, seu gesto é recebido por Edward como uma prova clara da total falta de refinamento da mulher, dela não merecer uma bebida tão requintada. Porém, talvez com a intenção de completar a prova, ele lhe oferece depois os morangos:

Edward – Experimenta um morango.

Vivian – Por quê?

E. – Isso extrai o sabor total da champanhe.

V. – Bastante bom. Você não bebe?

E. – Não.

¹¹ “A ordália consistia em submeter o(a) acusado(a) a um desafio para que ele, assim, provasse sua inocência, pois acreditava-se na intervenção divina durante a provação proposta, ou seja: se o(a) acusado(a) fosse inocente, Deus intercederia como em um milagre e a pessoa não sofreria as consequências do desafio imposto pela ordália.” (*Historiazine*, <http://www.historiazine.com/2013/01/as-ordalias-da-idade-media.html>)

V. – Ouça bem... eu aprecio toda esta cena de sedução, mas deixa-me te dar uma dica, eu sou algo certo! (*I'm a sure thing!*)¹², e eu estou aqui num arranjo por hora, poderíamos ir avançando?

Ironicamente, quando Edward lhe propõe abrir mão de sua obsessão com o tempo, qual seja, a duração de sua estada com ele como prostituta por hora, e ficar a noite inteira no hotel, ele lhe pergunta quanto deverá pagar para isso. Vivian responde com ironia que Edward “não poderia arcar esse custo”. Chega então uma resposta igualmente irônica do homem: “Ponha-me à prova!” O que era um teste desenhado para examiná-la, vira de repente o inverso. Não obstante, não há a menor dúvida de que Edward vai conseguir passar essa nova prova, porque ele é muito rico. Porém, a verdadeira prova no filme, conforme minha análise, vai acontecer quase em seguida; ela envolve um dos ingredientes originais pensados pelo anfitrião-cliente para a primeira prova, em que Vivian não se deu bem. O momento fundamental e epifânico no qual o espectador será testemunha do efeito Cinderela possui um aspecto tão corriqueiro quanto inesperado.

Vivian entra no banheiro para algo completamente inocente: lavar as mãos. Enquanto ela vai fechar a porta, Vivian fala em voz alta que ela teve que ir lá, porque a champanhe já começou a produzir seus efeitos nela. De jeito algo brusco e súbito, Edward entra no banheiro, e tanto ele quanto o espectador podem ver claramente o reflexo da mão direita de Vivian atrás das costas, no espelho. Sua atitude é a de alguém que está escondendo alguma coisa desse jeito, mas de um modo muito infantil e óbvio. O proceder até então cordial de Edward muda radicalmente: ele quer saber que é aquilo que ela oculta. Vivian nega o que é impossível de negar, e o clima entre eles muda radicalmente. O homem se aproxima para tirá-la de lá. Edward pega sua bolsa e lhe diz com severidade que ele não suporta que ela esteja se drogando em seu banheiro, e que por isso ela deve pegar seu dinheiro e ir embora de imediato.

A reação de Vivian é interessante: ela está indignada e recusa a acusação que, depois veremos, é injusta. Como se fosse um policial, Edward insiste em abrir com força sua mão bem fechada sobre algo. Quando por fim ele consegue abri-la, o

¹² Conforme o *Urban Dictionary* ([http://www.urbandictionary.com/define.php?term=sure % 20 thing](http://www.urbandictionary.com/define.php?term=sure%20thing)), que contém gírias em inglês de diversas épocas, a expressão “*sure thing*” provém dos anos 80, e ela significa que uma pessoa vai definitivamente, sem a menor hesitação ou pretexto possível vai lhe oferecer sexo, que isso é algo iminente.

close nos mostra uma pequena embalagem de fio dental. Esse era o grande segredo da jovem, aquilo que com tanto esforço Vivian tentou até o fim ocultar da visão de Edward. Surpreendido, mas agora com um amplo sorriso, ele comenta incrédulo a descoberta, enquanto Vivian diz que ela tinha as sementes do morango por todas partes: “a gente não deve descuidar das gengivas”. Edward faz o único que ele podia fazer nesse momento, qual seja, lhe pede desculpas.

A epifania como paroxismo semiótico: a revelação da revelação humana

Além da economia narrativa de uma típica comédia, há nessa cena cuja estrutura eu propus descrever como se ela estivesse inspirada no conto ‘A princesa e a ervilha’, um exemplo paradigmático do efeito Cinderela, tal como ele é definido nesta análise. Por quê? Através do recurso diegético do arranjo financeiro entre os personagens acontece uma revelação marcante no filme. O homem e a mulher estão nas antípodas sociais, um deles é oprimido, pobre, explorado, e ocupa um lugar muito baixo na escala do prestígio da comunidade – como se pode observar na reação chocada dos moradores no hotel à chegada de Vivian – o outro ocupa o topo da pirâmide social. Estamos diante dois estereótipos quase puros da vida e do gênero fílmico considerado. Mas Vivian não é o que parecia ser; há algo valioso nessa mulher que trabalha como prostituta de rua em Los Angeles. Tudo o que aconteceu até esse instante, em particular o aspecto material e financeiro vai ocupar a partir de agora um plano secundário.

Vale a pena lembrar que a função de todo signo é revelar alguma coisa além de si – seu objeto – através da geração de um signo mais complexo e desenvolvido desse objeto, o signo **interpretante**, através do qual é possível compreender o sentido do objeto revelado pelo signo. Na modesta, mas poderosa **epifania indicial** descrita acima, Vivian revela-se como alguém puro, que transcende sua ocupação estigmatizada. O cuidado de si, sua modéstia ao tentar ocultar com teimosia e de modo desajeitado a higiene dental dentro do banheiro, são todos signos indiciais que apontam para uma delicadeza semelhante a que possui a moça da fábula. A protagonista de “A princesa e a ervilha” chega ao castelo de um príncipe que há muito tempo queria achar uma princesa genuína, mas que jamais podia ter imaginado que a mulher que chegou molhada, despenteada e desajeitada em uma

noite de tormenta fosse precisamente aquela princesa autêntica que ele tanto tinha procurado, até então sem sorte. Assim acontece a descoberta e a transformação súbita de uma Cinderela americana cinematográfica, na segunda metade do século 20; a moça moderna não provém da cozinha, ela não está coberta com a sujeira do cotidiano, mas com a sujeira social de quem não conseguiu uma melhor fonte de ingresso.

Da prova ou **ordália pela vigilância e pela suspeita** de seu ofício estigmatizado, dessa prova ocular da verdadeira identidade, do si mesmo real, Vivian saiu vitoriosa. Depois do julgamento, Vivian fica diferente; ela já é outra, embora ela tenha ainda as mesmas roupas vulgares, de mau gosto, o mesmo sotaque e até a mesma berrante peruca loura. Então cadê a transformação, cadê o efeito Cinderela aqui apontado? O que aconteceu é que ela foi observada, suspeita e acusada injustamente de algo que ela não tinha feito, mas foi desse modo que surgiu o signo indicial da pureza e da inocência da mulher. Paradoxalmente, alguém que trabalha na profissão mais antiga (e menos respeitada) do mundo ganhou assim a consideração de alguém cujo ofício e cujo gênero estão no âmago do poder contemporâneo mundial. Nesta cena de **PW**, a encarnação masculina da que é considerada uma ocupação legítima e admirável contempla com inegável admiração e renovado interesse a encarnação feminina daquilo que a sociedade considera o trabalho mais baixo e menosprezado, qual seja, uma prostituta de rua. O efeito Cinderela enquanto epifania indicial afeta, portanto, os dois componentes da relação central da história, Vivian e Edward. O significado do episódio é o resultado da circulação de olhares e da nova compreensão. O processo envolve nossa percepção focada, especial, e eventualmente, nosso entendimento de que aconteceu algo fora do comum, algo fundamental que mudou a vida dos personagens que estão em uma relação em rápido desenvolvimento.

O episódio de **PW** termina com o homem de pé ao lado da porta do banheiro, observando com um amplo sorriso a mulher que, nesse momento, prepara-se para finalmente usar o fio dental. Incomodada pela continuada presença e o olhar do homem, Vivian lhe pergunta: “Você vai ficar me olhando?” Como se sua vida inteira dependesse de ficar imóvel nesse ponto preciso, Edward não parece poder se afastar do lugar, do mesmo espaço onde apenas um instante antes ele tentou tirá-la de seu quarto e de sua vida, de modo tão impulsivo como foi seu

convite para que Vivian entrasse lá. E nesse instante chega uma confissão que pode ser considerada como uma evidência a favor da existência do efeito Cinderela neste conto de fadas fílmico e moderno. A modo de resposta, sem deixar de sorrir e olhar para Vivian, Edward lhe confessa: “Acontece que muitas poucas pessoas conseguem me surpreender!” Na teoria semiótica peirceana, esse é o **interpretante energético**, qual seja, uma ação concreta, perceptível enquanto significado do objeto revelado na epifania: o personagem descobre fisicamente que ele não pode não contemplar desse jeito a mulher, alguém que ele acreditava conhecer tanto, que se sentia capaz de prever infalivelmente seu comportamento.

Assim chega essa explicação que é também uma revelação interessante do homem poderoso que não teria conseguido imaginar que ele estava tão perto de uma princesa de sangue azul. Se traduzirmos em termos mais próximos a nosso tempo democrático, pode-se dizer que Edward compreendeu que ele estava na presença de alguém genuíno, diante de uma pessoa autêntica que encarna o mistério infindável do Outro, de quem deve ser (re)descoberto sem cessar. Ele já não é capaz sequer de prever seu próprio comportamento.

Quando o rosto é tão profundo como a alma: uma descoberta epifânica

Há um filósofo que escreveu sobre a epifania do rosto humano e que por isso poderia nos auxiliar a compreender melhor o efeito Cinderela enquanto epifania indicial:

O rosto resiste à possessão, resiste meus poderes. Na sua epifania, na expressão, o sensível, ainda segurável, vira em uma resistência total contra ser segurado. Esta mutação só pode acontecer pela abertura de uma nova dimensão (...) o rosto me fala e assim me convida a uma relação incomensurável com um poder exercido, seja este fruição ou conhecimento. Porém esta nova dimensão abre-se na aparência sensível do rosto. (LEVINAS, 1969, pp. 197-198)

Na reflexão sobre a ética e o rosto, sobre algo que parece o mais superficial da pessoa, Levinas traz um componente central para esta análise. No início da história, Edward Lewis é um bom exemplo do cínico descrito por Oscar Wilde: “um homem que sabe o preço de tudo e o valor de nada”. No instante em que Vivian revela-se como um ser desconhecido, como alguém capaz de surpreender o poderoso homem de negócios, Edward não parece agora poder deixar de contemplar o rosto dela. Essa é a revelação que produz a **epifania indicial**: a força

da presença de Vivian resiste ao olhar cínico daquele homem que pensava saber tudo sobre a mulher que trouxe a seu quarto e a sua vida em troca de um cachê. Do ponto de vista semiótico, os signos que revelam aquilo que deixa Edward afixado na entrada do banheiro, fascinado pela sua descoberta acidental, são os índices, os signos mais próximos do corpo. A causa não foi algo que Vivian disse, mas algo que ela fez, o modo em que ela reagiu quando Edward entrou no banheiro, e que se relaciona com os reflexos humanos, com um comportamento animal, impulsivo. A de Vivian foi uma resposta visceral, como quem fecha os olhos por causa da luz ou de um gesto violento e próximo da pessoa.

Os signos que são tipicamente apresentados como o efeito Cinderela em *PW* são de tipo icônico-simbólico. Refiro-me à famosa cena que vem depois no filme, que é uma dívida intertextual com o conto dos irmãos Grimm. Refiro-me à espetacular transformação visual de Vivian em um emblema de elegância, depois dela ganhar um guarda-roupa completo em uma loja onde Edward a acompanha. Essa metamorfose de estilo acontece depois de Vivian ter sido esnobada, de ter sido ferozmente ignorada pelas atendentes de uma loja do célebre e exclusivo Rodeo Drive, de Beverly Hills, pelo seu aspecto vulgar, de alguém que não pertence a esse entorno privilegiado. No episódio da transformação visual, Edward assegura-se de que Vivian será bajulada intensamente e tratada como uma princesa verdadeira. Durante a bajulação que Edward exige como parte do atendimento especial que Vivian merece, conforme ele lhe explica ao atendente, ouvimos a trilha sonora com a famosa música *Oh Pretty Woman* de Roy Orbison. Não há dúvidas: essa estratégia indica que este é o clímax 'oficial' da narrativa fílmica: devemos supor que este seria o triunfo irreversível de Cinderela contra a adversidade da pobreza e da opressão. A cena representa o que citando o conceito de Stella Bruzzi, Dole (2008) chama de "feminidade enfática" da vestimenta, que constitui um elemento marcante de muitos filmes para a mulherada (*chick flicks*) do século 21. Como todos os filmes, estes recentes filmes para as mulheres usam as vestimentas para ajudar a indicar o caráter" (p. 61). Testemunhamos neste episódio uma transformação radical do visual da personagem excluída em alguém que produz admiração no mesmo entorno no qual há muito pouco foi rejeitada.

Não obstante, eu proponho que o momento que realmente merece ser descrito como 'o efeito Cinderela' é outro: a visão e a revelação indicial de Vivian

diante do olhar fascinado de Edward, quem deve aceitar seu desconhecimento de alguém como ela, capaz, como ele mesmo admite, de surpreendê-lo. Sem negar o valor dessa alusão narrativa e intertextual de **PW** ao conto da moça que troca seu aspecto sujo e miserável pela aparência de uma aristocrata digna de um rei, proponho considerá-la de menor relevância que a mudança antes descrita, a qual envolve a epifania indicial, que afeta e transforma a relação mesma entre os personagens.

Depois do retorno triunfante e vingativo de Vivian, com um visual que lembra a elegância parisiense da personagem de Audrey Hepburn em *Breakfast at Tiffany's* (1961), quase que poderia finalizar esta versão 1990 do conto de fadas que nos acompanha há séculos. A moça que apareceu na história coberta com as cinzas da cozinha, ou com as mazelas da vida, já deu a volta por cima de modo admirável. Mas isso não é o que acontece; ainda vai se produzir um desenvolvimento narrativo da cena anterior, do episódio que eu apresentei como o genuíno efeito Cinderela dessa popular comédia de Hollywood.

Há um apagamento ou retração do efeito Cinderela. Isso acontece justamente quando a **hecceidade**, quando os signos do autêntico de e na personagem Vivian ficam ocultos mais uma vez pelo significado do contexto em que ela foi vista pela primeira vez por Edward, qual seja, a sórdida rua onde Vivian exerce seu trabalho como prostituta. Essa reversão narrativa acontece quando irritado por causa da suspeita de seu advogado de que Vivian fosse uma espiã enviada pela concorrência para atrapalhar os negócios que trouxeram Edward a Los Angeles, ele lhe interrompe e lhe disse brutalmente que a mulher é apenas uma prostituta com quem ele se deparou por acaso quando conduzia o carro do advogado. Pelo tom que Edward fala nesse episódio, o que ele diz poderia ser interpretado assim: Vivian é uma prostituta qualquer, ela é apenas um exemplar dessa triste espécie. Desaparece assim seu rosto e também o do homem fascinado pela descoberta – no sentido de Levinas (1969) – some também assim o efeito da epifania indicial, porque se impõe o sentido simbólico convencional, prefixado para sempre pelo costume.

O efeito disruptivo que essa peripécia tem em Vivian não deixa a menor dúvida no que diz respeito à injustiça dessa fala de Edward, algo que acontece justo quando ela estava começando a se sentir valiosa, capaz de transcender seu ofício e

o contrato que ela fez com Edward. Uma evidência disso é sua decisão de ir embora e terminar antes com o que fora combinado. Com raiva e desapontamento amargo, Vivian exige seu pagamento, mas depois deixa todo o dinheiro no quarto do hotel e ela vai embora. O elemento indicial que caracteriza a epifania tem sido negado pela ação do simbólico, pelo conformismo que leva o homem de negócios a reificar e reduzir a mulher a sua condição social. Só quando Edward percebe o dinheiro que ela deixou atrás, ele sai e lhe pede perdão para ela voltar com ele.

Pequeno epílogo: a expressividade e a ética da autenticidade

O individualismo “expressivo” com certeza não é totalmente novo. O expressivismo foi a invenção do período Romântico no fim do século 18. As elites intelectuais e artísticas têm procurado o modo autêntico de vida ou se expressado a si mesmos através do século 19. O que é novo é que esta classe de auto-orientação parece ter virado um fenômeno de massas. (TAYLOR, 2007, p. 474)

Antes de abordar o efeito Cinderela no documentário **LEX**, vou me deter um instante em outro elemento, pequeno, que facilmente poderia passar despercebido na comédia **PW**, e que apresento como mais uma evidência a favor da hipótese dos signos do autêntico como algo inseparável da epifania do efeito Cinderela. Há um diálogo bem no início do relacionamento entre Vivian e Edward que pode ser interpretado facilmente como um elemento de comicidade típico do gênero, mas que na perspectiva da reflexão do filósofo Taylor (2007) adquire outro sentido que, sem minimizar seu objetivo convencional – o riso procurado na comédia – acrescenta algo relevante para minha abordagem.

Quando Vivian quer saber qual é a ocupação desse homem tão rico, de alguém que decidiu sem pestanejar pagar seus serviços pela noite toda– e depois pela semana íntegra de sua companhia – surge uma observação tão interessante quanto inesperada. Vivian considera anômalo, inclusive negativo o fato de Edward se dedicar a um modo de produção não concreta, abstrata e negativa; o bem sucedido homem de negócios lhe explica que ele compra e vende companhias que estão próximas a falir. Como se ela não conseguisse acreditar que tal modo de produção fosse possível, Vivian volta a lhe perguntar sobre o destino das companhias que ele compra. Sem muito entusiasmo, Edward lhe explica que depois de dividi-las, ele as vende e obtém assim ganhos enormes.

A conclusão desapontada de Vivian chega através de seu gesto atônito e de seu tom crítico: “Então você não cria nada, e você não constrói nada?” Tal reação é curiosa, se pensarmos que ela vem de alguém que vende seu próprio corpo como meio de vida. Taylor (2007) comenta um ensaio do intelectual americano David Brooks, no qual ele descreve uma espécie de “egoísmo elevado (*higher selfishness*)”, o qual consiste em procurar “um trabalho que seja espiritualmente satisfatório, socialmente construtivo, que seja diverso do ponto de vista experiencial, emocionalmente enriquecedor, que aumente a autoestima, que seja perpetuamente desafiador e eternamente edificante” (p. 477). Basta dar uma olhada na descrição citada por Taylor, para compreender que isso está no âmago da cultura da autenticidade, e também que a classe de trabalho do executivo Edward Lewis não possui nenhum desses elementos, e que portanto isso é tudo o que lhe falta como forma de expressividade pessoal.

Se observarmos o fastio do personagem masculino, sua leve (e charmosa) melancolia, parece difícil não concordar com aquela descrição do trabalho ideal, conforme Brooks, que traz algo positivo para a “ética e a identidade da autenticidade” (TAYLOR, 2007). Para usar um termo com ressonância antiga e clássica, pode-se pensar que Edward sofre de acédia: ele tem uma inegável atitude de indiferença, de apatia total; entre ele e o resto dos mortais e da vida em geral ergue-se um muro sólido e isolante. Edward Lewis é um exemplo paradigmático de um mal endêmico da modernidade contra o qual, afirma Taylor (2007), a ética e a cultura da autenticidade reagem, qual seja, o “si mesmo amortecido” (*buffered self*):

A ética contemporânea da autenticidade assim possui uma longa pré-história; e se a observarmos, podemos ver que ela faz parte de uma crítica mais ampla do si mesmo amortecido, disciplinado, preocupado sobretudo pelo controle racional e instrumental. (p. 476) A identidade amortecida tem seguido as mudanças descritas sugestivamente por Norbert Elias. Elas implicam o desenvolvimento de disciplina, de autocontrole, particularmente nas áreas de sexo e de raiva. (p. 540).

Por tal motivo, a resposta que ofereceu Edward, depois da transformação de Vivian— quando ela ainda não mudou em absoluto seu visual¹³, mas quando já tem acontecido o efeito Cinderela – faz muito sentido. A frase é o resultado dele ter

¹³ A respeito dessa mudança de sua vestimenta, vale a pena ler o comentário irônico de Merten (2014) no *Estado*: “Vivian é prostituta. Nada que boas roupas, e boas maneiras não possam mudar. Mesmo sem forçar a barra, a comédia romântica fica a um passo do melodrama.”

descoberto a autenticidade encarnada na menos plausível portadora desse valor supremo, a prostituta Vivian: “Acontece que muitas poucas pessoas conseguem me surpreender!” A fala é dita em sussurro pelo ator Richard Gere, como se ele estivesse somente respirando e não falando algo muito importante. O que Edward descobre simultaneamente é sua própria irrelevância, um sentimento que Taylor (2007) descreve com ironia através de uma música popular dos Estados Unidos: “poderíamos resumir o mal-estar da imanência nas palavras de uma famosa canção de Peggy Lee: *“Is that all there is?”* (= É isso tudo o que há?)” (p. 311).

Se assumirmos que a ficcional Vivian – como a atriz real que a personifica – tem 23 anos nessa história inventada, então ela era apenas uma menina de 3 anos quando teve lugar o famoso festival musical de Woodstock (1969), a grande cerimônia do adeus à era dos hippies. Vivian poderia ser considerada uma pós-hippie, alguém que já não está à procura de paz e amor, nem sequer de drogas – no episódio do banheiro, ela confessa que experimentou com elas quando era adolescente, mas que já não as consome. Aquilo que a jovem mulher procura é a liberdade que traz a prosperidade material, junto com uma possibilidade muito maior de fazer escolhas. Para “a identidade amortecida” (*buffered identity*) que encarna com convicção Edward, o relacionamento com Vivian implica uma transgressão, uma rajada de vento que vai abrir sua cápsula hermética ao mundo. A presença de Vivian enfraquece os duros limites do isolamento utilitário e racional que lhe permite ao homem trabalhar dia e noite sem jamais olhar para fora, sem imaginar outras opções que aquelas que lhe apresenta o exuberante universo do consumo material.

Há algo paradoxal em um relato onde um dos protagonistas procura e descobre a beleza, no sentido romântico, desinteressado do termo, em uma mulher cujo trabalho é vender sua beleza, alguém que usa sua atração física como capital, que se oferece em público a si própria como um bem a ser (temporariamente) adquirido por quem quiser e tiver o dinheiro suficiente. O capitalista que quer transcender o mundo do ganho percebe o acesso à expressivismo, a oportunidade de descobrir sua autêntica identidade, através de uma pessoa que usa seu corpo como meio de ganho material. Vivian é o emblema clássico da (auto)exploração, da alienação; ela é a imagem da mulher pecadora no mito judeu-cristão, de Maria Madalena, que perdeu sua virtude mas foi perdoada por Jesus. Uma explicação para esse paradoxo encontra-se no Romantismo, conforme a formulação de um de seus

principais pensadores: “O Deísmo de Rousseau livrou-se da doutrina do Pecado Original. E outros seguiriam nesse caminho ao humanismo no qual o desejo espontâneo, natural, era a fonte da cura” (TAYLOR, 2007, p. 314). O que é relevante da personagem feminina de *PW* não é seu ofício, mas a expressividade que emerge através de seus signos indiciais, os que produzem o efeito Cinderela, e junto com ele a epifania indicial.

A epifania indicial no meio do caos: o efeito Cinderela no Jardim Gramacho

A primeira visão de Isis chega como um alívio para o espectador, um oásis no meio do inferno desolado que é a visão inaugural do Jardim Gramacho no documentário *LEX*. Devo mencionar algo que acontece pouco antes, porém, e que me faz sempre pensar, quando o vejo de novo, que isso não poderia ter acontecido num documentário dessa classe feito por um realizador do norte do mundo, do Canadá, por exemplo, onde eu morei quase dez anos. Enquanto Vik Muniz tira fotos com um aparelho sofisticado com um grande zoom, ele começa a rir com muita vontade, como se estivesse passeando por outro lugar, por uma paisagem agradável, e não pelo maior aterro do Brasil. Quando para de rir, Vik Muniz comenta com alguém da equipe que não vemos, que ele ouviu um comentário dos catadores, os quais podemos ver trabalhando no fundo, que ele achou muito engraçado; eles disseram: “Estão filmando para (o programa) *Mundo Animal!*” Apenas termina de contá-lo, vemos que o artista brasileiro dá uma gargalhada ainda maior, mais barulhenta e alegre. Isso seria o oposto máximo da atitude ideológica chamada de ‘**politicamente correta**’, a manifestação de uma ideologia hegemônica na América do Norte e na Europa, quando há um relacionamento com as minorias, os oprimidos e os explorados. A expressão refere-se a um tipo de comportamento que é extremadamente cuidadoso com outrem, ao esforço por demonstrar que a pessoa não tem nenhum preconceito, nada em seu discurso que poderia ser usado como evidência de uma suposta superioridade (racial, de classe, de gênero). Eu admiro essa reação, visceral, esse riso de quem é o apresentador e guia ao longo do documentário. A reação parece sair do fundo do estômago do artista. Não duvido que minha atitude poderia ser causada por um ‘sotaque cultural’, pelo meu apreço e afeto por uma alegria brasileira que apreendi a admirar, durante os anos que morei

nesse país. Mas mesmo assim, penso que esse momento funciona como uma espécie de prólogo do efeito Cinderela em **LEX**.

Na cena seguinte, Vik Muniz fala para a câmera, como se até ele, sendo brasileiro, mas morando no EEUU há vários anos, sentisse a necessidade de glosar, de explicar o motivo de sua alegria tão franca e aparentemente inoportuna, inconveniente. Ele diz que o lugar não é tão ruim como ele tinha imaginado – no início do documentário vemos o artista assistindo a um vídeo sobre o aterro de Duque de Caxias, no estado de Rio de Janeiro. Como para oferecer uma prova disso, Vik Muniz menciona que os catadores que ele está observando nesse momento, conversam tranquilos, e ele não vê ninguém de aspecto deprimido entre essas pessoas. Ele imagina que eles estejam orgulhosos do que eles estão fazendo lá, e alguns dos depoimentos que aparecem ao longo do filme confirmam persuasivamente essa impressão. Depois da explosão indicial – o riso mais do que a glosa do artista – segue um momento que poderíamos chamar de “instante Wikipédia” em **LEX**: Vik Muniz aponta para vários grandes sacos de lixo já reciclado que ocupam um ponto elevado, acima do lugar onde ele e a equipe estão filmando. Ele descreve o processo que se continua com o transporte dos sacos pelos enormes caminhões que ingressam o tempo todo no Jardim Gramacho. Quando ele está no meio da exposição didática do funcionamento do local, Vik Muniz explica que há uma divisão do lixo que é coletado segundo o gênero do catador: “As mulheres, por exemplo, preferem os plásticos recicláveis”, explica, “porque é mais leve”.

Há um corte na montagem, e no seguinte plano, como se fosse uma ilustração de enciclopédia, vemos o artista e um membro da equipe de filmagem de pé ao lado dos grandes sacos de lixo, conversando com uma mulher sentada acima de um deles. A cena parece materializar a informação recém-apresentada sobre a relevância de gênero no tipo de trabalho feito no Jardim Gramacho. Mas o intuito informativo e sério muda no instante em que a câmera parece perceber pela primeira vez o aspecto atraente da mulher. Vik Muniz quer saber qual é seu nome: “Isis Rodrigues Garro”. Nesse instante, aparece na tela um pequeno, mas visível rótulo branco embaixo à esquerda, próximo da imagem da mulher com seu prenome: **ISIS**. Podemos agora contemplar melhor a catadora em um plano americano, em vez do plano de conjunto inicial, que estava focado no contexto, com um evidente intuito pedagógico. Quando o membro da equipe vai fazer um retrato fotográfico de Isis,

aparece de repente outra mulher que a abraça com alegria. Tudo aconteceu com muito rapidez, então sem duvidá-lo, Ihe pedem a catadora que chegou depois que ele o faça de novo, que abrace outra vez a sua colega para poder tirar a foto. As duas mulheres festejam essa pequena vitória do fotogênico. Isis levanta os braços e exclama de alegria, como se ela estivesse celebrando um gol. O artista diz seu nome e se despede. Nesse momento acontece a primeira parte do efeito Cinderela de **LEX**.

Na comédia americana **PW**, há uma cena silenciosa e eloquente que vem pouco depois do surgimento da epifania indicial. Enquanto Vivian dorme, Edward admira sua abundante cabeleira ruiva, e com ar divertido ele observa ao lado do leito, a peruca loura e vulgar da jovem, uma parte do ‘uniforme’ de trabalho que a mulher tirou fora de câmera. Em **LEX**, Isis Rodrigues não parece querer terminar o encontro, e ela decide oferecer algo irresistível para as câmeras que já estão indo embora. Isis diz que ela vai tirar seu boné e mostrar seu cabelo. Ela gesticula exageradamente para exibir essa parte até então oculta de seu aspecto, de sua feminilidade. Então ouvimos as barulhentas exclamações de alegria dos colegas que estão próximo do lugar – “Filma ela!”- e também o comentário divertido de Vik Muniz: “Assanhada!” O que parece um gesto bem menor, sem importância num documentário que pretende registrar a dura vida destas pessoas no aterro e, se for possível, também mudar o destino delas, é fundamental na abordagem da kinofilosofia que eu proponho no ensaio. O que aconteceu nesta cena é fundamental porque há uma passagem do simbólico-icônico ao indicial.

Da explicação detalhada e sóbria sobre o funcionamento cotidiano do Jardim Gramacho há uma derrapagem para o espontâneo, para a irrupção do corpo. Somos testemunhas da reação de alguém que agora não é apenas (mais) uma catadora do coletivo, senão alguém com um nome, um indivíduo específico, com um desejo próprio, qual seja, continuar o encontro filmado, fazer parte de um projeto que provavelmente Isis ainda não conhece, mas que Ihe interessa. Do ponto de vista analítico, trata-se da prevalência dos signos indiciais na representação fílmica do documentário, da fala do corpo, num momento em que as palavras ocupam um segundo plano. A câmera fica absorta em seu rosto, como se não quisesse perder nenhum dos gestos, ou o movimento das sobrancelhas, o sorriso sedutor que vira em gargalhada. Eis o nascimento fílmico de uma pessoa concreta, única, através da

irrupção indicial da **hecceidade**, do princípio de individuação, que permite o aparecimento da alteridade. Parece que a mulher quisesse se despir pelo menos de uma camada de sujeira, de uma parte da vestimenta de seu ofício de catadora, para poder exibir algo mais geral, menos determinado de sua pessoa. Este é o prólogo do efeito Cinderela que vai acontecer no segundo encontro com Isis, em **LEX**.

Uma epifania indicial, úmida e melancólica em *Lixo Extraordinário*

Desta vez, Isis é quem inicia o segundo encontro com Vik Muniz. Depois de ter visto o artista caminhando com sua câmera perto de onde ela, junto com um grupo de catadores, trabalha ao pé de um caminhão que esvazia o lixo, Isis gesticula em sua direção com evidente alegria. Ela levanta um braço primeiro e depois os dois, enquanto sorri alegremente. Para este novo diálogo, Isis parece estar um pouco mais 'preparada'. Ela mudou alguns detalhes de sua aparência: Isis usa brincos grandes, veste um lindo gorro de lã lilás e uma blusa laranja brilhante aberta acima do umbigo. Não obstante seu aspecto visivelmente mais cuidado, no início, Isis vai se queixar de que a estão filmando toda coberta da sujeira do lugar.

Muda a cena. Do plano coletivo, passa-se a um primeiro plano que vai se transformar em um close fechado sobre o rosto de Isis; tudo está pronto para a epifania indicial do efeito Cinderela, no documentário **LEX**. Com inocultável deleite a câmera percorre o corpo da mulher chamada Isis dos pés até o rosto. Sua fala começa com uma queixa que demonstra uma atitude de atenção a sua aparência. A câmera mostra com interesse seus sapatos rústicos, pouco ou nada femininos, cobertos de lama: "Isso é nojento! Quer me mostrar toda suja, impressionante!" reclama Isis com um tom crítico, mas sem perder o bom humor. A partir desse momento, a cena poderia fazer parte de um vídeo publicitário que, na procura de originalidade, teria se instalado num aterro como plano de fundo. Já no começo, Vik Muniz faz uma pergunta que parece inconveniente, se pensarmos no contexto da conversa: "E aí, como é que é trabalhar aqui?" A resposta dela é imediata e negativa ("Péssimo!"), ela parece confirmar a inutilidade da pergunta do artista, que não para de tirar fotos da mulher com evidente alegria. Isis aproveita esse momento para aumentar a proximidade com seu entrevistador; sua atitude se assemelha ao

persistente close da câmera: “Mas, olha só... Vik – não é Vik?” Essa vizinhança afetiva é essencial para o que virá na cena.

O espectador é testemunha de uma mudança completa da expressão de Isis com respeito ao primeiro momento em que ela apareceu no documentário, quando tudo parecia brincadeira, pela satisfação de ser fotografada e filmada, em um esforço claro de conseguir um auto-casting no filme. Seu tom agora é sério; Isis olha seu interlocutor como se quisesse lhe convencer de que há coisas muito tristes na vida dela que ela quer compartilhar. Depois de lhe explicar que “isso não é futuro”, e de receber como resposta de Vik Muniz que não obstante a dureza do trabalho, ela ganha um bom salário lá, a melancolia invade por completo a mulher, e o assunto vai ter uma virada considerável que nos leva do tópico impessoal e monetário ao íntimo e emocional.

Enquanto ouvimos o som característico e reiterado do disparador da câmera, junto a comentários entusiastas do apresentador de **LEX** (“Lindo!”, “Isso!”, “Muito bom mesmo!”), que reforçam a impressão de uma hipotética situação de filmagem de moda, num local atípico, Isis parece encarnar o emblema da tristeza feminina universal. Se trocarmos as cores e o meio de comunicação, as imagens nos lembram as pinturas do período azul de Picasso. Seu rosto apoia-se na mão direita, o olhar melancólico voltado para o chão está ausente, como se ela se lembrasse de algo que lhe causa uma grande dor e que se encontra a muitos quilômetros do Jardim Gramacho. Numa tentativa de mudar o ânimo da mulher, Vik Muniz lhe pergunta, sem deixar de fotografá-la, o quê ela pensa fazer quando ela ir embora do Jardim Gramacho “rica e famosa”. A estratégia resulta durante um instante, e a câmera obtém um sorriso genuíno acompanhado por um olhar alegre. Os próximos momentos são filmados em um close que permite ao espectador se instalar no relato da mulher no lugar mesmo dos índices que geram o efeito de autenticidade de seu depoimento. Como acontece no caso de Vivian, no documentário é mais importante o que Isis faz, o que lhe acontece fisicamente durante o testemunho, que o que ela diz. Desse modo, chega o relato do triste fim do namoro da catadora do Jardim Gramacho.

Enquanto Isis conta suas desventuras sentimentais – ela se apaixonou por um caminhoneiro, mas descobriu que ele era casado – as lágrimas escorrem pelo seu rosto. Sua narrativa reúne duas temporalidades opostas: o desfecho penoso de

um passado muito recente, e a paixão que ainda tingi seu presente: “Eu hoje sou apaixonada por ele!”. A cena lembra um momento típico do gênero midiático confessional do *reality show* televisivo, mas o gênero é outro e a situação representada em **LEX** é radicalmente diferente. O clímax do relato de Isis acontece quando ela interrompe-se, olha para o chão, e comenta com um leve sorriso, enquanto tenta secar suas lágrimas, como é difícil contar isso para o outro: “tem duas semanas que o namoro terminou”. Depois Isis diz a Vik Muniz que ela tem uma tatuagem com o nome do caminhoneiro na sua perna, como se procurasse instintivamente mais um signo indicial para apresentar sua narrativa. Chega então a pergunta inevitável do interlocutor: qual foi o motivo do fim do namoro: “Acabou porque ele era casado”, ela responde, e o close mostra grandes lágrimas escorrendo em abundância sobre suas bochechas.

Os espectadores de **LEX**, somos testemunhas de uma travessia do regime simbólico – o âmbito onde impera o previsível, que se baseia em signos convencionais que produzem a ordem no mundo – até o território quase tangível e imprevisível do indicial, daquilo que simplesmente (nos) acontece, como um acidente ou como uma epifania. Assim aparece o efeito Cinderela no documentário brasileiro, o primeiro de vários. Não é possível negar o fato da Isis ter escolhido os lindos e grandes brincos e seu gorro de lã lilás em vez do boné da primeira vez, elementos que ela não tinha no encontro inicial e, suponho, acidental em **LEX**. Porém, na abordagem proposta aqui, o relevante é a irrupção das emoções na história que Isis relata. O expressivismo que manifestam seus signos indiciais é tão poderoso quanto a condição econômica, a classe social, o nível educativo, a falta de cuidado sanitário¹⁴, todos aqueles elementos que indicam e explicam com força inegável a presença de Isis Rodrigues no gigantesco aterro de Duque de Caxias.

O surgimento dos índices incontroláveis que pautam o relato da mulher produz a epifania indicial: há algo nas expressões da mulher que consegue alterar de modo irreversível sua relação com o artista-guia da crônica de **LEX** e com os espectadores do filme. Antes de Vik Muniz realizar o ambicioso projeto estético que ele veio a fazer lá¹⁵, sua obra de fato já começou: a transformação que o artista

¹⁴ Quando Isis nos obsequia seu sorriso, o close permite observar a falta de vários dentes, embora ela seja ainda jovem.

¹⁵ O projeto de Vik Muniz envolve tirar fotos de catadores em atitudes que revelam algo específico sobre sua posição na vida e no aterro. Depois ele as amplia muito, e finalmente, ele preenche o *Revista Livre de Cinema* p. 4-32 v.2, n. 3, set/dez, 2015

imaginou e planejou efetuar no enorme terreiro cuja atividade é invisível para a sociedade acontece no episódio que eu descrevi acima. O poderoso impulso expressivo de Isis conseguiu emergir e ser representado na tela do cinema como os signos da autenticidade, da ética e da identidade moderna que descreve Taylor (2007) como elementos herdeiros do Romantismo. Em contraste com a comédia de Hollywood **PW**, o efeito Cinderela do documentário **LEX** envolve transformações múltiplas, porque Isis é uma das várias pessoas que vão participar na obra pictórica imaginada por Vik Muniz, e para a qual ele convida um grupo de catadores do Jardim Gramacho.

Também no caso dos trabalhadores Tião, Zumbi e Suélem, acontecerá de modo diferente, individual uma epifania indicial: a transformação de algo próprio e único dessas pessoas que só consegue emergir quando é catalisado pelo filme, pelo projeto estético que se instalou nesse lugar.

A natureza da proposta que descreve o artista no início do documentário, em seu estúdio de Brooklyn, é semelhante a uma antiga lenda de transformação estética: o mito de Pigmalião, a história do escultor que se apaixona por uma de suas estátuas, a qual vira mulher e adquire um nome humano, Galateia. O dispositivo audiovisual deste documentário do século 21 apresenta várias pessoas que são separadas da massa humana anônima para se transformar em seres únicos, em indivíduos através da manifestação de sua **hecceidade**, dos signos indiciais que criam a alteridade no relato, e na relação que temos enquanto espectadores com essas pessoas.

Após terminar seu relato, Isis é vista correndo a toda velocidade com uma barrica de plástico para se colocar ao lado de um caminhão que está prestes a esvaziar seu horrível/precioso carregamento para que o trabalho daqueles que lá estão reunidos possa começar. A câmera curiosa busca na multidão que se reuniu em torno do veículo nossa conhecida, e a mostra trabalhando de maneira eficaz para selecionar, recolher e guardar seu tesouro. Em seguida, Isis parte com sua barrica carregada nos ombros. Assim termina em **LEX**, esse primeiro corpo a corpo que se afasta da descrição clássica de um documentário cujo propósito

resultado do processo fotográfico com objetos catados do lixo. Várias das etapas do processo são feitas de modo coletivo. O começo oficial consiste em uma reunião com o grupo de catadores que vai colaborar com ele, na qual há uma explicação sobre arte e exposições em que, mais uma vez, há reações espontâneas e interessantes de todos participantes.

politicamente correto seria trazer ao mundo informações em primeira mão da vida no lado escuro do planeta. Sem negar a importância moral, política e social de tal empreitada, considero que a representação indicial dos encontros representados no documentário é o que permite a existência da “manifestação espiritual súbita”, para citar mais uma vez a definição secular da epifania do escritor irlandês Joyce em seus romances. A **hecceidade** que surge no relacionamento com essas pessoas é aquilo que produz a visão memorável da “alma do objeto mais comum (quando) o objeto realiza sua epifania” no filme.

Alguns signos finais para uma conclusão preliminar

Finaliza aqui uma incursão pelo território antigo e sempre renovado da filokinosofia, o exercício sensorial e intelectual que consiste em mudar os óculos de cor azul com que olhamos o mundo, segundo a imagem de Peirce citada ao início desta reflexão, por outros óculos de várias cores. Não há óculos transparentes, porém, porque não existe um lugar totalmente fora do mundo para observá-lo de modo neutro e desprovido de toda teoria ou perspectiva. Desprovidos de signos, só haveria em nosso entorno o som e a fúria, na frase do admirado poeta inglês, qual seja, o caos absoluto e não a verdade última, e com certeza também não o conhecimento perfeito daquilo tão valioso que o cinema traz a nossas vidas.

Através do estudo do efeito Cinderela em sua manifestação epifânica e indicial, eu tentei mostrar como dois gêneros opostos, uma comédia comercial típica produzida pela maquinaria industrial de entretenimento feita em Hollywood e um documentário sobre a estética e a ideologia de um artista plástico brasileiro, convergem em sua representação indicial dos signos do autêntico. Parece uma heresia comparar duas criações tão diferentes, porém sempre é bom lembrar que uma espécie de nuvem cinza de suspeita paira sobre o gênero documentário ao longo de toda seu longo histórico. O documentário tem sido acusado de ter fabricado ou inventado a realidade, que nunca seria representada tal qual ela é por um gênero supostamente objetivo, ético... As recorrentes acusações tendem a ignorar o importante papel dos signos indiciais nesses filmes, enquanto elas salientam a relevância dos elementos icônicos – a dimensão qualitativa, imaginativa que faz parte de toda experiência – e a contribuição dos elementos simbólicos – a dimensão

geral e interpretável daquilo que é representado pelo documentário. Sem negar nem minimizar a importância da intencionalidade e a ideologia do realizador de qualquer gênero fílmico, e a relevância dos aspectos formais de todo filme, incluindo o documentário, o propósito do ensaio que aqui termina foi a de tentar contribuir a essa antiga discussão com uma reflexão filosófica sobre o mecanismo de significação indicial na época da virada indicial (ANDACHT, no prelo), da cultura da autenticidade (TAYLOR, 2007). Introduzir a análise dos signos fílmicos permite, por exemplo, um olhar 'binocular' menos preconceituoso, ou como mínimo que traz outros preconceitos, de duas produções cinematográficas que, aparentemente, nada teriam de comparável entre si.

O objetivo foi impedir o isolamento absoluto da reflexão sobre a representação da personagem fictícia da comédia romântica *Pretty Woman*, cuja alteridade revela-se em circunstâncias típicas dessa classe de entretenimento comercial, e da reflexão sobre a representação de uma pessoa real cujo testemunho emocional e emocionante em *Lixo Extraordinário* é o primeiro de uma série, em um filme feito para gerar outro olhar sobre o real cotidiano dos catadores, que é invisível a causa da indiferença coletiva do resto do país. Reunidos de modo, espero, não totalmente arbitrário, pela abordagem chamada aqui de **filokinosofia**, o olhar simultâneo sobre ambas representações poderia, talvez, enriquecer nossa experiência do cinema, ou fazê-la mais complexa, o que é a mesma coisa.

Referências

ANDACHT, Fernando. Passos para uma ecologia da alteridade no Brasil e no Canadá: uma análise semiótica comparativa das representações indiciais no documentário. In: Bernd, Z.; Imbert, P. (orgs). *Encontros transculturais Brasil-Canadá*. Porto Alegre: Tomo editorial/Faperg. pp. 75-98, 2015.

ANDACHT, Fernando. Uma abordagem semiótica e indicial da identidade na era de YouTube. *Intexto*, no prelo.

AZEVEDO, Lúcia. As epifanias de James Joyce. *Cógitó*. No. 6, 2004. Retirado de http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792004000100033, 10 de setembro, 2015.

DOLE, Carol. The return of pink. Legally Blonde, third-wave feminism, and having it all. In: Suzanne Ferris e Mallory Young (eds.) *Chick Flicks: Contemporary women at the movies*, New York: Routledge, pp. 58-78, 2008.

FERRISS, Suzanne. Fashioning femininity in the makeover flick. In: Suzanne Ferris e Mallory Young (eds.), *Chick Flicks: Contemporary women at the movies*, New York: Routledge, pp. 41-57. 2008.

FRASER, Kathryn. 'Now I am ready to tell how bodies are changed into different bodies... Ovid, The Metamorphoses. In: Dana Heller (ed.). *Makeover Television. Realities Remodelled*. London: Tauris. pp. 177-190, 2007.

HOLLINGER, Karen. Afterword. Once I got beyond the name chick flick. In: Suzanne Ferris e Mallory Young (eds.), *Chick Flicks: Contemporary women at the movies*, New York: Routledge, p. 221-232, 2008.

JERSLEV, Anne. 'Makeover Madness': The Designable Body and Cosmetic Surgery in Steven Meisel's Fashion Photography. In: Dana Heller (ed.). *Makeover Television. Realities Remodelled*. London: Tauris. pp. 193-204, 2007

LEVINAS, Emmanuel, *Totality and Infinity*, translated by Alphonso Lingis. Pittsburgh, PA: Duquesne University Press, 1969.

MARSTON, Kendra. Cinderella vs. Barbie: The Battle for Postfeminist Performance in Teen Transformation Narratives. *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, Issue 24, October 2012.

MERTEN, Luiz Carlos. Uma Linda Mulher é a comédia romântica de maior sucesso de todos os tempos. *O Estado de São Paulo*, 28 Novembro 2014, Retirado no 10 de Setembro, 2015 de <http://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,uma-linda-mulher-e-a-comedia-romantica-de-maior-sucesso-de-todos-os-tempos,1599423>

PEIRCE, Charles S., *The Collected Papers of C. S. Peirce Vols. I-VIII*. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur Burks (eds.). Harvard Mass. : Harvard University Press, 1936-1958.

TAYLOR, Charles. *A secular age*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2007.

WEST, Donna. Hungering for haecceity. In: Jamin Pelkey and Leonard G. Sbrocchi (eds.) *Semiotics 2013. Why semiotics?* Ottawa: Legas Publishing, pp. 247-256, 2014.

WILCE, James M. e FENIGSEN, Janina. Introduction: De-essentializing authenticity: A semiotic approach. *Semiotica* No. 203, 137 – 152, 2015.