

ALÉM DA IRA DE DEUS

SOBRE O FILME *RELATOS SELVAGENS*, DE DAMIÁN SZIFRÓN

<http://dx.doi.org/10.25091/S01013300201500020011>

GONZALO AGUILAR

TRADUÇÃO: TATIANA LIMA FARIA

[1] Ver <http://www.perfil.com/columnistas/De-la-tranquilidad-a-la-guerra-20140831-0008.html>.

Relatos salvagens foi o maior sucesso de bilheteria do cinema argentino de todos os tempos, mas a sua mistura de retrato social e espetáculo desconcertou os críticos, principalmente quando estes extraíam dessa mistura, como é habitual na Argentina, escolhas políticas. A crítica jornalística foi muito favorável e quase unânime nos elogios ao filme, mas deslizou ao afirmar que as suas escolhas morais eram frágeis. Impressionados com a sua eficácia narrativa, abstiveram-se de extrair consequências ideológicas, com exceção de Quintín, que afirmou, sem maiores provas, que “*se trata de la gran película sobre la lucha de clases en la Argentina del kirchnerismo*”¹. Porém, ele não explica, na sua crítica ao filme, como passa dos enfrentamentos entre membros de diferentes classes (algo que abunda no filme) a um sintagma tão carregado de sentido histórico e teórico como “luta de classes”.

[2] O artigo de Nicolás Prividera pode ser encontrado em <http://ojosabiertos.otroscines.com/el-relato-salvaje/>. A resenha do jornal *La Nación*, em <http://www.lanacion.com.ar/1720247-relatos-salvajes>.

À medida que nos distanciamos dos grandes meios de comunicação e dos críticos vinculados ao jornalismo, as objeções começam a aparecer, até chegarem à produção universitária ou à crítica acadêmica, na qual as indagações críticas e teóricas se multiplicam. Os elogios são, na verdade, concessões; e as análises, injúrias. O imperativo para ler o filme politicamente aparece algumas vezes e através de alguns significantes alcança explicitar uma leitura compartilhada por muitos: o filme é *reacionário* (é o que afirma, por exemplo, o realizador Nicolás Prividera, mesmo sendo uma objeção que aparece, também, no jornal *La Nación*)². O filme seria reacionário, basicamente, porque não acredita nos mecanismos institucionais nem nas ações deliberadas e racionais para mudar as situações, e aposta nas soluções privadas ou pessoais, ao mesmo tempo que celebra as paixões sem controle. Sites como *Hacerse la Crítica* (em que escrevem Gustavo Gros, Ignacio Izaguirre, Marcos Vieytes, Pablo Ventura e Luciano Alonso) critica-

ram duramente o filme e o mostraram como um produto depreciável (uma das resenhas tem como título — peça desculpas pela grosseira — “*Una película de mierda*”)³. A revista *Estado Crítico*, editada pela Biblioteca Nacional, nos convida a abandonar “*la posición adorniana de demonizar de manera absoluta la industria cultural*” — impactada, sem dúvida, pela boa recepção do filme em Cannes —, mas as críticas (escritas por Horacio Bernades, David Oubiña, Ana Wortman, Alejandro Grimson, Eduardo Blaustein, Horacio González e Marcos Meyer) são tão ferozes quanto as outras — com exceção do inteligente ensaio de Horacio González⁴.

Em linhas gerais, a crítica apresenta três argumentos fundamentais a partir da ideia de que, em vez de mostrar saídas, o filme explora e celebra as paixões mais baixas, principalmente a vingança. “*La venganza*”, escreve o crítico Roger Koza, “*articula simbólicamente todo el film.*”⁵ O segundo argumento explica o seu êxito pela catarse que provoca num público ávido por justiça, mas sem meios institucionais para conseguí-la e que se satisfaz com a justiça pelas próprias mãos. E o terceiro deriva de ambas as observações: ao colocar a resolução dramática na chamada “justiça pelas próprias mãos” ou em justificativas mais cruéis e ferozes, como, inclusive, o linchamento, *Relatos selvagens* recusa toda solução política (ou estético-política) para recair no que a revista *Estado Crítico* denomina *pre-política*, argumento conhecido que remete tanto a Max Weber e à racionalidade da esfera política quanto a Eric Hobsbawm e a sua consideração da vingança dos bandidos como expressão de uma violência caótica e não organizada com fins revolucionários.

Para defender os seus argumentos, as críticas apresentam diversas análises, porém é curioso observar como alguns exemplos se repetem quase invariavelmente, referindo-se, mais que ao filme, a um sintoma da sua leitura. Uma, particularmente, é indicativa do que se entende como política: no capítulo mais comentado do filme, um personagem se rebela contra um sistema de trânsito argentino, equivalente, em vários municípios do Brasil, à Companhia de Engenharia de Tráfego (cet), colocando uma bomba no escritório gestor dessa atividade. Celebrado pelos seus concidadãos nas redes sociais, uma das mensagens recebidas pelo Twitter diz: “Bota uma bomba na afip”⁶. No cinema, o público costuma festejar o ocorrido, e esse episódio é uma das poucas referências concretas do filme ao contexto argentino e serve para que os críticos questionem o seu sentido político. A esse respeito, Martín Kohan escreve uma coluna em *Perfil* indignando-se com as risadas do público, David Oubiña mostra que “*lo verdaderamente heroico sería que el ingeniero ‘Bombita’ ganara un juicio contra el Sistema de Tránsito en vez de sembrar la playa de estacionamiento con explosivos*” e, finalmente, Nicolás Prividera diz que “*las bombitas’ de Szifrón sólo van dirigidas solo al*

[3] Ver <http://www.hacerseelacritica.com/tag/relatos-selvajes/>.

[4] A revista digital *Estado Crítico*, editada pela Biblioteca Nacional, pode ser consultada no endereço eletrônico <http://www.bn.gov.ar/estado-critico-nro-1>.

[5] Ver <http://ojosabiertos.otroscines.com/cannes-2014-04-historias-ordinarias/>.

[6] A Administración Federal de Ingresos Públicos (AFIP) é o órgão responsável pela arrecadação de impostos na Argentina.

Estado". Essa não é a única menção ao contexto a aparecer no filme. No capítulo "A proposta", cujo cenário principal é a casa de um milionário que vive em San Isidro, um dos bairros mais ricos do país, esse milionário, para salvar o seu filho do julgamento judicial por atropelamento, extorque o seu jardineiro, que finalmente termina sendo morto por pancadas vindas de um parente de uma vítima de trânsito, de tal maneira que — neste caso — os dardos do filme se dirigem à prepotência da classe mais abastada do país. De todos os modos, a leitura da mensagem do Twitter sobre a afip revela como os críticos necessitam apoiar-se numa referência ao contexto argentino para mostrar a insuficiência política do filme e o fazem, ademais, a partir de uma cidadania responsável, ou seja, amor pelo organismo que cobra impostos, que na Argentina são particularmente injustos e contradizem a uma velha tradição local, que os levaria a criticar, por exemplo, as aventuras de Robin Hood ou o "Taxman" dos Beatles.

Os três argumentos (predomínio narrativo-estrutural da vingança, efeito de catarse e retorno da pré-política), acredito, admitem alguns esclarecimentos. Em primeiro lugar, os relatos selvagens *não estão estruturados pela vingança*. Exceto o primeiro (no qual um piloto de avião decola com todos aqueles que o maltrataram ao longo da sua vida para lançar a aeronave contra a casa dos seus pais), em que a vingança adquire seu esplendor clássico, é calculada, destrói o outro e — como dizia um famoso romance — se "come fria". Em todos os demais capítulos não aparece a temporalidade diferida da vingança, pois, antes disso, os personagens estão sob influência da fúria e da ira. Os personagens embarcam numa destruição do outro que costuma ser repentina — as donas de um bar que decidem, intempestivamente, matar um político que há muitos anos arruinou uma delas; dois motoristas que se enfrentam aos tapas e se assassinam sem medir consequências; Bombita, que golpeia com um extintor um prédio oficial sem se dar conta de que isso o fará perder o emprego e até a guarda da sua filha; uma noiva que, mesmo prometendo vingança, se arremessa com fúria contra o seu flamante marido em plena festa de casamento, ocasionando destroços irrecuperáveis — e, em todos os casos, as reações dos personagens implicam a destruição de si mesmos. Se a vingança supõe a satisfação do vingador, nesses relatos provoca a sua destruição, como, por exemplo, ainda no primeiro capítulo, em que a estupidez faz com que o piloto tampouco se salve. A vingança — com sua paciência, sua capacidade comunicativa e, como sustenta Peter French, que pode chegar a ter autoridade moral e derivar em "vingança virtuosa" — não pode retardar o caráter intempestivo da ira. Os personagens saem de si, e já não medem os seus interesses nem as suas possibilidades, porque a ira, para converter-se em vingança, deveria saber se dilatar no tempo, e não é isso que acontece. O que estrutura narrativamente *Relatos selvagens* não é a vingança, mas sim a ira.

Se em nenhum dos relatos há satisfação, se quase nenhum dos protagonistas sai incólume, onde localizar, então, a catarse? Não nos personagens que descarregam a sua raiva, mesmo que para isso tenham que terminar na prisão (como fazem, por exemplo, os protagonistas dos capítulos “Os ratos” e “Bombita”), mas tampouco desejam expor essa raiva nos espectadores. Parece, na verdade, que a referência aqui não é à *Poética*, de Aristóteles, mas sim que o termo é utilizado no sentido de *descarga*, de raiva acumulada. E essa raiva acumulada é gerada pelo ressentimento contra os poderosos, já que todas as histórias apresentam o enfrentamento entre os frágeis e os poderosos: o caudilho político que abusou dos seus privilégios; o rico que discrimina ao outro — um trabalhador — com injúrias, ou — para usar o termo de Judith Butler — “palavras que ferem”⁷; o Estado que persegue os cidadãos com as suas arbitrariedades; o milionário e os rúbulas que se aproveitam dos empregados e das falhas da Justiça; o homem que se acredita possuidor da mulher e que enganá-la não significa nada. Ou seja, situações de poder que nas suas assimetrias e reiterações desembocam em uma explosão selvagem. Uma catarse considerada niilista que não exclui a destruição do mundo por impotência.

A consideração da vingança como motor do relato e da catarse como seu corolário levam a crítica a concluir que o êxito de *Relatos selvagens* se deve a que o filme sabe explorar astutamente as paixões mais baixas. Com uma noção normativa da política, considerada como um acordo de sujeitos conscientes em função de uma mudança, e com uma ideia representativa e até pedagógica da política no cinema, não foi estranho ler que se objetasse ao filme de acordo com uma exigência assumida previamente. Tanto em *Hacer la Crítica* quanto em *Estado Crítico* atacaram duramente o filme porque se localizava na *pré-política*, e esses críticos argumentam a partir da política, a partir do que creem ser uma cidadania responsável. A *pré-política* e o retorno da política — dos quais se falou tanto com relação ao governo da última década — se pressupõem entre si: é como se o retorno da política acrescentasse uma dimensão que à outra leitura falta e à qual não acedeu.

Prefiro ver essa dimensão afetiva como pós-política. O íntimo, o afetivo e o privado que, pelo espetáculo, deixaram de ser tal como são. Antes de falar a partir de uma racionalidade que emite um parecer sobre o caráter *pré-político* do filme ou de depreciá-lo, porque descarta o caminho jurídico do direito (inflação do jurídico que justamente tem a ver com o efeito do vazio pós-político), eu gostaria de ler *Relatos selvagens* como um indício ou um sintoma de uma era na qual as autonomias das esferas da modernidade estão em crise e as divisões fundantes entre racionalidade e afeto, vida pública e vida privada, cálculo e paixões, espetáculo e intimidade ruíram. E, nesse aspecto, antes de questionar o filme pelo seu conteúdo político, é necessário

[7] Butler, Judith. *Excitable speech (A politics of the performative)*. Nova York: Routledge, 1997.

refletir sobre como ele funciona e observar a que tipo de ansiedades ou angústias sociais põe em cena.

O que *Relatos selvagens* diz, primeiramente, é: acumulamos ira, mas não temos clareza sobre os inimigos aos quais ela deve ser dirigida. A ira já não está relacionada a uma entidade transcendente (na Antiguidade era um dos atributos divinos) nem a um inimigo determinado claramente. O que baixa do céu para libertar a ira sobre os mortais não é Deus, mas sim um avião conduzido por um pobre idiota que nunca conseguiu pertencer a nenhum grupo. Todos os inimigos que aparecem depois são mais ou menos casuais e, quando possuem rosto específico — como os empregados do serviço de guincho —, são jovens gentis que somente fazem o que lhes corresponde: seu trabalho (eles, sim, são cidadãos responsáveis). A falta de um inimigo que seja, ao mesmo tempo, particular e pertencente a um coletivo (seja devido à classe social, ao sexo ou à religião) faz com que a catarse esteja no entredito. Porém, em cada capítulo se enuncia um emaranhado de poder determinado que é arrastado pela ira: os que maltratam o incapaz (hoje diríamos os que fazem *bullying*), o político que abusa do seu poder, o menino de bem que chama o pobre de “negro ressentido”, o Estado que faz leis para o seu próprio benefício e prejuízo dos cidadãos, o milionário de San Isidro que está acostumado a mover as pessoas como marionetes, o homem que considera que enganar a esposa é insignificante (engana, além disso, a sua noiva judia, nada mais e nada menos, com uma mulher chamada Lourdes). Nessa incongruência entre a vítima casual ou acidental e a sinalização dos que detêm o poder está a zona lábil de *Relatos selvagens*.

Não faz muitos anos, Peter Sloterdijk escreveu um livro que intitulou *Ira y tiempo*⁸. Nele, mostra o momento histórico de esplendor da ira (nada menos que o início da *Ilíada*) e anuncia o seu retorno na contemporaneidade “*contradiciendo la naturaleza racional del hombre [...]*”⁹ “*Desde que la psique griega ha transformado las virtudes heroico-guerreras en cualidades ciudadano-burguesas*”, afirma Sloterdijk, “*la ira ha ido desapareciendo paulatinamente de la lista de los carismas*”¹⁰ Mas a ira retornou e se apresenta como um imenso capital que as ideias ou a vontade política nem sempre podem administrar.

Relatos selvagens, desde o título, mostra a sua animalidade e destaca o seu poder destrutivo. Não somente mostra as forças da ira mas também as utiliza: o poder de sedução de Szifrón se baseia — em boa parte — na exatidão narrativa das injúrias, das reações extremas e dos lugares-comuns. *Relatos selvagens* mostra o caráter volátil da ira, mas também a sua condição breve (daí que sejam episódios), vigorosa e contingente. Também destaca, por meio de umas estranhas tomadas subjetivas — num armário onde há veneno para ratos, num baú em que se depositam alguns explosivos e dentro do caixa automático de

[8] Sloterdijk, Peter. *Ira y tiempo*. Madri: Siruela, 2010.

[9] *Ibidem*, p. 23.

[10] *Ibidem*, p. 22.

onde se extraem os últimos depósitos bancários —, que a ira se conecta com o que foi acumulando cada indivíduo. “*Cuando se trata de donaciones individuales de ira*”, escreve Sloterdijk, “*el que odia se nutre en primer lugar de su propia despesa*.”¹¹ Breve, vigorosa, contingente e individual, a ira possui força política, mas também volatilidade e imprevisibilidade. Já não nos iludimos com que seja uma paixão a ser controlada, mas sim que esteja no meio do jogo.

[11] *Ibidem*, p. 74.

Mas *Relatos selvagens* não fica, somente, no caráter destrutivo da ira: todos os episódios, exceto o primeiro, terminam com os personagens abraçados. Em alguns casos, como em “O mais forte”, eles terminam incinerados como se estivessem fazendo amor (no último episódio, efetivamente, eles terminam fazendo amor de um modo furioso e irado entre os destroços da festa preparada com tanto tempo de antecedência e na qual se investiu muito dinheiro). A ira que destrói o outro e o que a exerce termina construindo, também, um laço afetivo para além da morte.

Esses laços não se recortam sobre a solidariedade política nem sobre a história (a referência à história, que abunda em todo o cinema argentino, em *Relatos selvagens* está totalmente ausente e isso, creio, é o que mais incomodou os críticos). No único texto favorável ao filme da revista *Estado Crítico*, Horacio González diz:

Estamos ante la existencia del gran conector: los medios de comunicación, television, celulares, el avión mismo, los tuits, en el caso del ingeniero, la interceptación telefónica de la esposa despechada y su llamado detectivesco a su ensoñada rival en la fiesta de casamiento. Los dispositivos comunicacionales son la manera en que el film nos dice que un mundo heterogéneo de individuos que matemáticamente no son pensables sino como multitudes sin rostros están todos vinculados.

Haveria que acrescentar à lista de *conectores* o iPad que o político possui e mostra à garçonete do bar para perguntar a ela que cor lhe parece melhor para a campanha publicitária do candidato, como se a estratégia política se reduzisse à escolha entre o amarelo ou o laranja do material das campanhas publicitárias.

Os afetos e as tecnologias são, então, as conexões que unem ou separam os personagens: não se trata de ver a exatidão da leitura do filme, mas sim de buscar ou inventar alguma resolução imaginária, que será produto de uma interpretação mais ou menos arbitrária e que nos ajude a pensar a ira, inclusive a nossa própria. No último capítulo, o do casamento judaico, a noiva enganada, já no limite da catástrofe, chama as suas amigas para tirarem o anel do bolo de casamento. Comenta, então: “Que incrível seria que o anel fosse a realidade e o casamento, uma ficção”. O noivo (Ariel) é o único personagem que

consegue dar a volta na situação e, quando a humilhação parece não ter fim, é ele quem reconquista Romina, retomando o caráter ficcional da festa e transformando-a em algo real. Terminam, com isso, fazendo amor, mas sem morrer (já que o episódio se chama, justamente, “Até que a morte os separe”). Ariel — assim como Romina na cena do terraço — não atua com a ira como se fosse o oposto da razão, mas sim trata de negociar entre ambos no universo da ficção. No “como se” colocado pelo filme (o que aconteceria se todos déssemos lugar à raiva acumulada), a ficção como capacidade de construir um relato se converte em catarse como compensação do espetáculo.

Se *Relatos selvagens* mostra o eclipse do controle das paixões, se explora a ira (e a demonstra a partir da psicopolítica atual), mas também celebra a ficção, se é capaz de fascinar milhões de espectadores e os críticos de Cannes, pode ser que seja algo além de um mero avanço da indústria do entretenimento. Talvez não se possa extrair dele muito sobre política e talvez o filme não se proponha a isso, mas, em todo caso, a leitura crítica não passa por censurar ou mostrar as suas faltas, mas sim por ver que conexões podemos fazer a partir do fenômeno que ele significou. O filme de Sziffrón diagnostica a ira como um dos capitais mais consideráveis da pós-política (ou da sociedade do espetáculo na qual vivemos) e nos convoca, antes de julgá-la a partir de uma desejada cidadania responsável, a ver que efeitos provoca em nós. A lê-la como uma ficção e experimentá-la nas formas com que explora nossas ânsias no mundo contemporâneo.

Recebido para publicação
em 20 de agosto de 2015.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP

102, julho 2015

pp.187-193

GONZALO AGUILAR é professor titular de Literatura Brasileira na Universidade de Buenos Aires.