

**O cinema nacional contemporâneo em perspectiva
comparada:**

uma análise filosófica de Meu nome não é Johnny

Deise QUINTILIANO PEREIRA¹

¹ Professora Associada do Instituto de Letras da UERJ. Doutora em Letras Neolatinas – Língua Francesa e Literaturas de Língua Francesa pela UFRJ e EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris).

e-mail: deisequintiliano@uol.com.br

Resumo

Uma resposta da película ao futuro da cinematografia pode se condensar no intrigante conceito de “filmosofia”, porquanto representa uma perspectiva original de apreensão do objeto fílmico. Por essa razão, os pressupostos “filmosóficos” não confrontam o *filme-testemunha*, isto é, o espectador, com fatos reais; mas com sua própria intrínseca realidade fílmica. O cinema pensa. A câmera vê para além das intenções projetadas pelo cineasta. Estamos diante de uma efetiva semiologia cinematográfica na qual os sentidos serão co-construídos com o auxílio do olhar arguto do observador, que será convidado a revisitar um grande sucesso do cinema nacional contemporâneo: o filme *O meu nome não é Johnny*.

Palavras-chave: Cinema, Filmosofia, Semiologia, Interdisciplinaridade.

Abstract

An answer given by the movie to the future of cinematography can be condensed in the intriguing concept of “filmosophy” which represents an original tangibility of the filmic object. Therefore, “filmosophical” assumptions do not confront the “filmgoer”, it means, the viewer, with real facts; but with its own intrinsic filmic reality. The film thinks. The camera sees beyond the intentions designed by the film-maker. We face an effective film semiology in which meanings are co-constructed assisted by a shrewd eye of the beholder, who will be invited to revisit a great success of the contemporary national cinema: the film *My Name Ain't Johnny*.

Keywords: Cinema, Filmosophy, Semiology, Interdisciplinarity.

Adentrando a sala escura

A sétima arte sempre despertou entusiasmo, curiosidade, paixão, às vezes, até mesmo perplexidade por parte do público que aflui, frenética e cotidianamente, para a sala escura. Por outro lado, também suscitou uma verdadeira inflação retórica por parte da crítica, que jamais se eximiu de expor sua apreciação, considerando, não raro, tal julgamento um valor definitivo. Desde o advento do cinema, a racionalidade humana, associada a uma tradição de base hermenêutica, pôde constatar a emergência de um novo *locus* e de um excepcional instrumento de abordagem de fatos, tramas, histórias e ficções. As noções de imagem, de perspectiva, de montagem, de tempo, de plano, de enquadramento, de recorte inserem-se numa realidade *sui generis*, penetrando diretamente no cérebro dos espectadores para nele instaurarem um dado novo, na exata medida em que a comunicação fílmica conecta narração e demonstração.

Essa experiência revela-se fundamental, pois tem por fito compreender o tipo de universalidade que o cinema propõe, baseado em asserções imagéticas, concernente a uma realidade, um sentido e uma possibilidade passíveis de se mostrarem verdadeiros ou falsos, em consonância com seu amparo numa proposta predominantemente referencial ou eminentemente ficcional. Nessa perspectiva, o cinema "abre o mundo", obrigando-nos a levar em consideração elementos que possam ser naturalmente desprezados, ignorados ou subestimados, numa outra dinâmica. Diante da vastidão de maneiras de conceber criticamente a perspectiva cinematográfica, assumimos a que se apoia no conceito de *filmosophy*², tal qual a concebe seu arquiteto, Daniel Frampton, em 2006, em diálogo permanente com a noção deleuziana de "cinema cerebral" (Deleuze, 1985: 26).

² *Filmosophy* → "Filmosofia": estudo do filme como pensamento que contém uma teoria sobre "ser-filme" e sobre a "forma-filme". Conceptualismo do filme como uma inteligência orgânica – um "ser-filme" pensante e reflexivo sobre personagens e assuntos apresentados na telona. Avalia a capacidade imaginante/imaginativa do filme.



A contribuição de Daniel Frampton

Em linhas gerais, a filosofia espelha um estudo do filme como uma engrenagem reflexiva autônoma, na qual o *filme-cérebro* (*filmind*)³ contém uma teoria sobre o *ser-filme* (*film-being*)⁴ e sobre a *forma-filme* (*film form*)⁵. Destarte, a filosofia concebe o filme como uma "inteligência orgânica": um *ser-filme* que reflete sobre os personagens e temas propostos pelo próprio filme. Para Frampton: "O *ser-filme* é o próprio filme" (Frampton, 2006, p. 7).

Trata-se, portanto, de um modo particular de vislumbrar uma obra cinematográfica, fornecendo-nos um aparelhamento distinto de compreensão do universo paralelo da sétima arte, sempre instigante para o espírito escrutador do crítico. É um desafio lançado à nossa compreensão de realidade "forçando uma consideração fenomenológica sobre como a realidade é percebida por nossos cérebros" (Frampton, 2006: 3). A proposta de Frampton visa, assim, apresentar-nos o filme em detrimento da relação engendradora com a realidade circundante do espectador, embora tal convergência dite a tônica de parte significativa da filmografia mundial. O fato é que se ater tão somente a esse aspecto empobrece uma possibilidade material de entendimento de que o cinema é capaz de instituir sua própria realidade, seu próprio mundo, cenas, objetos e efeitos, como desejar.

O trabalho de Frampton pode ser compreendido, então, como um manifesto em defesa da inteligência e da independência fílmica, abraçando um novo sistema

³ Filmind → "Filme-cérebro": conceito filosófico do "ser-filme". Não trata de uma descrição empírica do filme, mas de uma compreensão conceitual das origens das ações fílmicas e dos eventos. Não é uma força externa ou um ser místico, invisível: o "filme-cérebro é o próprio filme" (Frampton, p. 7). Não o substitui, mas se aproxima da idéia de narrador.

⁴ Film-being → "Ser-filme": potencialidades que ultrapassam os limites do "filme-mundo". Reconceitualização que conduz à compreensão da película menos como uma reprodução da realidade do que como uma "real" criação de uma realidade própria. O "ser-filme" não é humano.

⁵ Film-form → "Forma-filme": mise-en-scène estética do filme. Aparato teórico capaz de demonstrar que o pensamento é uma decisão dramática do filme, podendo desembocar em múltiplas vertentes, significados e efeitos.

de reflexão e uma nova episteme. Nesse sentido, é possível inferir por que a artilharia pesada de muitos conceitos filosóficos encontra seus paradigmas de explicitação no cinema. Todavia, a sala escura se revela como muito mais do que um catálogo de abordagem de problemas metafísicos, questionando conhecidos conceitos teóricos.

Com efeito, a filosófia não nos brinda simplesmente com uma chave inédita e invulgar de compreensão do que se passa no telão, mas palmilha uma rota alternativa de análise do filme, partindo de sua própria argamassa constitutiva. Atualmente, não se ignora mais a contribuição do cinema no debate filosófico, histórico ou literário, porém é extremamente limitado conceber que um filme só possa propor ideias ancoradas em histórias ou diálogos, o que leva Frampton a questionar: "Se o ponto de partida desses filósofos é 'o que um filme pode fazer pela filosofia?', quanto tempo vão levar ainda para compreender que o filme apresenta filosofia?" (Frampton, 2006: 9). Daniel Frampton chama, aliás, atenção para um aspecto não negligenciável do *filme-cérebro*: o processo de criação de base do *filme-mundo* (*film-world*)⁶, que reconhece pessoas e objetos no interior de uma operação de reconfiguração do *filme-mundo*, podendo ser intitulada *filme-pensamento* (*film-thinking*)⁷. É Deleuze quem nos auxilia na compreensão desse conceito:

Cada imagem no seu enquadramento, por seu enquadramento, deve expressar uma relação mental. Os personagens podem agir, perceber, sentir, mas não podem

⁶ Film-world → "Filme-mundo": reprodução simples e direta da realidade transposta para a tela. É um mundo plano, organizado e comprimido – parente da realidade. Tem a funcionalidade de um espelho que reflete nossa interação como o mundo. A multiplicidade do movimento das imagens no século XXI implica dizer que o "filme-mundo" é uma espécie de segundo mundo no qual vivemos. O "filme-mundo" não é real.

⁷ Film-thinking → "Filme-pensamento": Ação da "forma-filme" direcionada à intenção dramática; espécie de teoria da narração fílmica. A "forma-filme", por si só, é incapaz de constituir e reconfigurar o "filme-mundo". Essa é a função do "filme-pensamento", que não se aparenta a nenhum tipo de pensamento humano, mas encarna uma combinação de ideia, sentimento e emoção.

atestar as relações que os determinam. São apenas movimentos de câmera e seus movimentos em direção à câmera. (Deleuze, 1983: 271-272)

Deleuze tem razão em estabelecer tal paralelo sob a batuta da cinematografia do mestre do suspense, sobretudo se nos ativermos à introdução assinada por François Truffaut, no livro-entrevista *Le cinéma selon Hitchcock*: “Hitchcock é o único cineasta que consegue filmar e tornar perceptíveis pensamentos de um ou vários personagens sem recurso ao diálogo” (Truffaut, 1966: 15). De fato, é a câmera e não o diálogo que explica por que o herói de *Janela indiscreta* está com a perna quebrada (fotos de carro de corrida no quarto, máquina fotográfica quebrada). É a câmera, em *Sabotagem*, que faz com que a mulher, o homem e a faca não permaneçam numa relação de paralelismo, mas numa verdadeira triangulação: “A melhor cena é a do jantar, já no fim do filme, depois da explosão da bomba que causou a morte do menino, quando Sylvia Sydney decide matar Oscar Homolka. Há vários detalhes e alusões à criança morta e quando, finalmente, ela apunhala o marido, é menos um assassinato do que um suicídio” (Truffaut, 1966: 79).

Ainda mais interessante é remontarmos à fonte primária do autor de *A corda* sobre a fragmentação episódica e a ausência de diálogo referidas por Frampton, tanto em *Janela indiscreta* quanto em *Sabotagem*. Ouçamos a explicação de Hitchcock em entrevista concedida ao cineasta francês:

É a utilização de meios fornecidos pelo cinema para contar uma história. Isso me interessa mais do que se alguém perguntasse a Stewart: como você quebrou a perna? Stewart responderia: “Estava tirando uma foto de uma corrida de carros, uma roda se soltou e me atingiu”; não é verdade? Essa seria uma cena banal. Para mim, o pecado capital de um cineasta revela-se quando discutimos a dificuldade de escamotear o problema, dizendo: “Resolveremos isso com um simples diálogo”. O diálogo deve ser um ruído dentre outros, um rumor que sai da boca dos personagens cujas ações e olhares contam uma história visual. (Truffaut, 1966: 165)

Apostando na força dos signos, a filosofia não instaura uma analogia direta entre o pensamento e o filme, porquanto este forja um modo distinto de nosso discernimento, de nossa leitura do mundo e de apreensão dos acontecimentos,

propondo-nos uma nova modalidade de "pensar". Por essa razão, uma metáfora fenomenológica da percepção humana poderia restringir as possibilidades de significação do filme – a câmera pode ser vislumbrada como outro personagem, aproximando mais o *filme-pensamento* de uma ideia, um sentimento, uma emoção do que da singularidade da reflexão humana. Efetivamente, o *filme-cérebro* permite ao *filme-testemunha* (*filmgoer*)⁸ ou espectador viver a experiência fílmica como seu drama pessoal, mais do que extraí-la de uma vivência estranha e exterior à ação dos atores, cineastas ou narradores visíveis. Filmosofia é assim designada como uma filosofia orgânica do filme. É uma incontestável construção semiológica.

O cinema pensa

O resultado mais concreto do processo de reescalonamento e reavaliação fílmica, *enquanto um pensamento*, representa a radicalização de nossa forma de compreender o filme. Antes de tudo, urge prestigiar a imagem e o som, componentes normalmente mais negligenciados ou descuidados⁹, pelos filmes-testemunhas, na maior parte das cenografias, o que leva Frampton a concluir: "Meu argumento é que essa reconceitualização do filme como pensamento permitirá, felizmente, um acesso mais poético à inteligência do filme" (Frampton, 2006: 8).

Uma espécie de casamento entre filme e filosofia está na ordem do dia. A exemplo do movimento intentado por teóricos literários, nos anos 1970, atualmente, confrontamo-nos com estudiosos, acadêmicos e pesquisadores que parecem buscar a melhor e mais adequada película para dar conta dos

⁸ Filmgoer → "Filme-testemunha": o espectador que exerce papel ativo no processo de apreensão da película e que, pela "estética da recepção" (JAUSS, ISER), aponta para a mudança do paradigma da investigação literária e discursiva, remetendo o ato de leitura a um duplo horizonte: o implicado pela obra e o projetado pelo leitor de determinada sociedade.

⁹ As premiações dessas modalidades em festivais internacionais de cinema têm sido decisivas para a correção da injustiça contida em tal distorção, exigindo um cuidado especial na realização de componentes tão vultosos.

ensinamentos de Aristóteles, de Nietzsche, de Kant, de Hegel, de Sartre. Em regra, esses professores-filósofos preocupam-se sobremaneira com como um filme contém histórias e caracterizações passíveis de precisar, pertinentemente, os conceitos filosóficos que analisam. Muitas produções na esfera do "filme-filosofia" simplesmente ignoram técnicas cinematográficas, atendo-se à trama encenada, ao roteiro concebido e à motivação dos personagens. Ao trazerem à cena o peso da filosofia acadêmica, esses escritos acabam, não raro, promovendo uma transdisciplinaridade compulsória ao associar as duas disciplinas em dessimetria, como água e óleo.

Ocorre, então, uma inversão de papéis: o filme coloca-se, aqui, a serviço da filosofia, é refém de seus pressupostos, deve mostrar uma realidade codificada, consoante às necessidades do articulista-filósofo. Muitas vezes, o entusiasmo faz com que professores lancem mão de filmes para ensinar filosofia em seus cursos, ilustrando seus conceitos, atendendo a seus propósitos e respondendo a suas clássicas indagações. Merecem aplausos as crescentes experiências extremamente bem sucedidas de utilização desse veículo na conquista de corações e mentes para o esclarecimento de formulações muitas vezes abstratas, complexas e desencorajadoras, na busca de novas plateias.

Os consagrados *Cinefilô* e *Filosofando no cinema*, do professor, ensaísta e romancista Ollivier Pourriol, que analisa pensadores de épocas distintas, à luz de filmes conhecidos de todos, numa abordagem original, demonstram a eficácia dessa estratégia. As atenções encontram-se voltadas predominantemente para a história, o diálogo, a intriga e as motivações dos personagens. O filme é, assim, deixado de lado enquanto o problema é lançado e respostas são fornecidas, com finalidade didática. Esses clássicos questionamentos, todavia, exaurem ricas possibilidades interpretativas do filme, sendo progressivamente abandonadas, estimulando os alunos a ignorar o movimento sinestésico som-imagem, por exemplo, para se concentrarem tão somente nos personagens e no fio condutor da trama propriamente dita.

A sobrevivência desse recém-nascido diálogo transdisciplinar, que pode se revelar extremamente fecundo, depende de como utilizar o filme com vistas a

agenciar uma real interlocução entre epistemes distintas. Não resta dúvida de que o cinema também apresenta conteúdos e histórias bastante tentadores se colocados nas mãos de pesquisadores e teóricos. A filosofia, contudo, chama atenção para o fato de que filmes representam mais do que isso, não se esgotando nos diálogos e complôs que encenam. Como reconhece Julio Cabrera, a filosofia se desenvolveu, ao longo de sua história, na forma literária, e não por meio de imagens:

Mas quem disse que *deve ser assim*? Existe alguma ligação interna e necessária entre a escrita e a problematização filosófica do mundo? Por que as imagens não introduziriam problematizações filosóficas, tão contundentes, ou mais ainda, do que as veiculadas pela escrita? (Cabrera, 1999: 17)

Alguns escritores ainda aplicam os mesmos termos literários, tomados por empréstimo dos departamentos de literatura, nos anos 1970, e esse conceito exterior conduz a uma análise que não leva em conta a *forma-filme*, ao passo que insistir na escavação de tais sendas cinematográficas possibilitaria um investimento concreto na tessitura de futuras reflexões sagazes. É preciso inverter a fórmula e entrever a hipótese de se colocar filosofia e teoria à mercê do cinema, para contrabalançar o peso de tudo o que já foi elaborado até o momento presente.

Foco, edição, câmera, som, enquadramento: todas essas técnicas guardam uma estreita relação com a história fílmica proposta. Obviamente, não podemos conceber formas e cores para definir ideias específicas, caso contrário o filme reduzir-se-ia à linguagem. Mas Frampton nos adverte que:

A filosofia produz ideias num sentido preciso e o filme é um pensamento poético que obtém diferentes tipos de filosofia e de linguagem, os quais Wittgenstein considerou impossível encontrar na conversa cotidiana. Somos nós que completamos o pensamento de um filme, quem decide, se quiser, que ideias se pode ganhar com o filme. A filosofia ultimamente tem o objetivo de libertar a imagem de sua posição secundária, na interação humana dando-se atenciosamente conta das potencialidades do filme. (Frampton, 2006: 10)

Buscando um entendimento sobre o que pode ser alcançado

cinematograficamente, a filosofia tem o fito de descortinar o filosófico no movimento e na *forma-filme*. Se essa proposta representa um novo suporte aplicado ao filme, o que significará para o nosso pensamento e a nossa compreensão de mundo? O que um filme é capaz de imaginar filosoficamente? Quais seriam as implicações filosóficas em se vislumbrar o filme por intermédio dessa estilização? Como a filosofia pode pensar a partir de imagens? Em que sentido podemos empregar o *filme-pensamento* no atual debate de problemas e discussões filosóficas? Por que utilizar essa reflexão "não conceitual" no cerne da filosofia?

Diante de tantas indagações, uma observação faz-se necessária: possivelmente, o filme contém uma taxionomia de pensamento completamente inabitual, diluída em prodigiosas linhas de força, balizadoras de uma nova episteme. Talvez, os conceitos metafísicos operantes encontrem seus paradigmas exatamente no cinema. Filosofia não é um tema, mas uma prática inventiva e o filme fornece a filósofos, como Deleuze, tanto uma criação conceitual, enquanto ciência, quanto uma filosofia, propriamente dita, em sentido estrito. Não nos esqueçamos, porém, da máxima afixada pelo artífice de *Cinéma 1 e 2*, obras norteadoras de nossa *démarche*, segundo a qual é também tarefa da filosofia criar conceitos. Isso ocorre porque o cinema apresenta um tipo de imagem, no conjunto de distintas estéticas imagísticas, de funções científicas e de conceitos filosóficos, onde não há a primazia de nenhum campo.

Cabe reconhecer que cada filme planifica uma tenra tipificação do pensamento, suscetível de ser assimilada por uma profunda compreensão do emaranhado imagístico: eis a contribuição primeva da filosofia. Nesse sentido, a filosofia não tem por escopo representar a solução mágica para os estudos filosóficos fílmicos, mas se prestaria, muito adequadamente, a uma adaptação junto a outras perspectivas e esquemas interpretativos vanguardistas. Um exame estritamente filosófico do filme compõe apenas uma leitura parcial a ser integrada a outras perspectivas e análises. O livro de Frampton pode, assim, ser compreendido "conscientemente como uma provocação, quase um manifesto: felizmente, pode[ndo] criar perguntas, bem como possibilidades de aplicação"

(Frampton, 2006, p. 11).

Meu nome não é Johnny

Promovemos nossa abordagem partindo do estudo de três sequências fragmentadas do filme *Meu nome não é Johnny*, do cineasta Mauro Lima. Interessa-nos, sobretudo, pinçar o caráter demonstrativo da rentabilidade do método na análise da narrativa cinematográfica, mais do que conduzir à exaustão o retalhamento de seus conteúdos. Convictos da concepção de que o *filme pensa*, prepara laboriosamente sua filosofia, ausculta seus mais íntimos silêncios, responde às suas interrogações, adentremo-nos pelas veredas deste inusitado bosque, percorrendo, com coragem diligente, as surpreendentes trilhas que nossas escolhas nos permitirão descortinar.

Difícilmente ratificaremos a proposta de que a filmesofia representa, de fato, um instrumento de análise fílmica, sem tomarmos como ponto de partida o estudo de um caso concreto, particularmente de um elemento de importância capital para a definição do personagem-título: a velocidade. Baseado no livro homônimo, *Meu nome não é Johnny* é um filme brasileiro de forte conteúdo dramático. Realizado por Mauro Lima, em 2008, a película conta a história de João Guilherme Estrella, célebre traficante de drogas do Rio de Janeiro. Nascido no elegante bairro do Leblon, filho muito amado por seus pais e idolatrado por seus amigos, converte-se em importante personagem do gangsterismo boêmio carioca. Tendo buscado todas as formas de aventura e liberdade a todo preço, João torna-se, nos anos 1990, o "barão da coca" da zona sul da cidade, abastecendo as classes mais privilegiadas.

As cenas do longa-metragem traduzem o perigo e o ritmo alucinantes de vida assumidos por João, apoiados numa velocidade frenética, em perfeita sintonia com a situação de malfeitor em movimento perpétuo, encarnada pelo protagonista. Numa passagem específica, na qual nenhum elemento evoca a velocidade subjacente às ações e aos diálogos da trama, ela se impõe por si mesma, de maneira autônoma, captada pela câmera quase que por acaso, como

por um *voyeur* numa “janela indiscreta”. Nada mais plácido, mais sereno, mais moroso ou indolente do que imaginar uma gôndola deslizando docemente nos canais históricos de Veneza. Essa passagem ocorre efetivamente na trama. A falta de celeridade da célebre barca veneziana acaba irritando o herói, justamente em função da sensação de desaceleração que acarreta.



Figura 1 – Meu nome não é Johnny (Mauro Lima)

Todas as hipóteses teóricas que a crítica pudesse formular a esse respeito são subitamente engolidas pelo claro corte cênico, anunciador da pouco provável transformação da gôndola numa lancha que rompe abruptamente o silêncio ambiente, substituindo, como num passe de mágica, a gôndola, fazendo-a desaparecer, numa espécie de superposição pictórica.

De fato, o filme sutura as pregas de seu próprio tecido narrativo, sem qualquer necessidade de recurso ao diálogo: estamos diante do *filme-cérebro*, que cria seus contornos e molda suas soluções. Numa cena precedente, em companhia de sua namorada, o protagonista já havia, inclusive, sido multado, numa auto-estrada de Barcelona, por excesso de velocidade.



Figura 2 - Meu nome não é Johnny

A passagem é interessante porque é extremamente bem estruturada no âmbito da composição cinematográfica, permitindo-nos inferir o aspecto de erradicação, de transgressão, de violação das convenções sociais que singularizam Johnny. O episódio evoca, aliás, considerações muito pessoais do escritor Jean-Paul Sartre, no que tange à relação entre a lancha e a velocidade, expressa em sua autobiografia *As palavras*:

Em 1948, em Utrecht, o Professor Van Lennep me mostrava alguns testes projetivos. Um determinado cartão reteve minha atenção: figuravam nele um cavalo a galope, um homem caminhando, uma águia em pleno vôo, uma lancha-motor saltando; a pessoa devia indicar a vinheta que lhe causava a mais forte sensação de velocidade. Eu disse: “É a lancha”. Depois observei curiosamente o desenho que se impusera de maneira tão brutal: a lancha parecia decolar do lago, em um instante planaria acima daquele marasmo onduloso. O motivo de minha escolha me ocorreu imediatamente: aos dez anos, tivera a impressão de que minha proa fendia o presente e dele me arrancava; *desde então corri e corro ainda. A velocidade não se distingue tanto, a meus olhos, pela distância percorrida em um lapso de tempo definido, quanto pelo poder de arranque.* (Sartre, 1964, p. 187-188) (Grifos nossos)

A exemplo da lancha-motor, para se desenraizar, o personagem se projeta fora

do mundo e de suas convenções, numa espécie de expatriação temporal radical e vertiginosa, exercendo, de bom grado, seu poder de: "flecha lançada por ordem, que [perfurava] o tempo e [atingia] o alvo em cheio" (Sartre, 1964: 187), isto é, seu poder de desarraigamento.



Figura 3 - Meu nome não é Johnny



Figura 4 - Meu nome não é Johnny

A asfixia do real é, assim, suprimida, o que nos permite compreender melhor tudo o que é possível de se apreender de Johnny, apoiando-nos nessa experiência singular do *filme-cérebro* (enquadramento, velocidade, deslocamento, movimento), mais do que em vários conceitos filosóficos. Essa não representa, evidentemente, a única possibilidade de abordagem da cena fílmica. Todavia, nos possibilita introduzir na análise um elemento novo – a imaginação do filme, por intermédio da câmera, tal qual preconizam os pressupostos filosóficos. De maneira independente, essa justaposição de imagens fornece aos *filmes-testemunhas* elementos fundamentais que destacam a afirmação da liberdade, da solidão,

do mundo, da realidade e a maneira como a filmesofia confecciona seus componentes, auxiliando-nos na decifração dessa cartografia que desenha o perfil de Johnny, anunciando, com originalidade, como ele se tornou aquilo que sempre foi.

Em outro momento interessante do filme, o personagem Johnny toca a campainha de uma casa, sem que saibamos exatamente quem atenderá. Surge Dona Marly, uma senhora idosa, rosto alegre, radiante de bondade, que inicia um diálogo típico de avó que se preocupa com seu neto. Bem arrumada, a casa representa tipicamente o habitat da classe média carioca. Ainda que o diálogo seja suprimido, o conteúdo que realmente importa extrair da cena jamais será comprometido ou ameaçado. Retiremos, então, o som e permitamos que apenas as imagens nos falem.



Figura 5 - Meu nome não é Johnny



Figura 6 - Meu nome não é Johnny

Expressão de calma, compreensão e paciência, Dona Marly senta-se à mesa e prossegue falando alguns minutos, diante do herói que toma chá com biscoitinhos e começa a se agitar. Os biscoitos passam a ser retirados da boca já quebrados, sendo esmagados e colocados no pires, ao lado do chá. As rápidas manipulações do sachê na chávena denunciavam, pelas mãos e pela tensão dos dedos, a irritação e pressa de Johnny, que pronuncia uma frase, impedindo a anfitriã de prosseguir seu discurso.



Figura 7 - Meu nome não é Johnny

Há uma inversão de atitudes, pois Dona Marly se levanta e Johnny, pouco a pouco, se acalma. A senhora se aproxima de um quadro na parede, até então, discreta e praticamente imperceptível tela de fundo da cena. Retira o quadro, que deposita cuidadosamente no assoalho, revelando-nos a existência de um cofre. É seu rosto que assume agora aparência mais crispada, em contraste com o sorriso contido de Johnny.



Figura 8 - Meu nome não é Johnny

A cena é surpreendente porque Dona Marly extrai do cofre dois sacos contendo uma porção significativa de cocaína, entregando-os ao herói, bem mais relaxado, nesse momento. Recuperemos o som para acompanharmos o desfecho do diálogo. Dona Marly faz alusão à “boa quantidade” do “produto” e alerta João Guilherme para que, doravante, só utilize o cognome “ambrosia” ao telefone, todas as vezes que vier a tratar do assunto. Há uma desconstrução radical entre a expectativa do *filme-testemunha* e a efetividade da cena: a ingênua vovó revela-se uma pródiga fornecedora de drogas e o quadro que oculta o cofre (fig. 9) ostenta a imagem de um homem capaz de evocar outro célebre (fig. 10).



Figura 9 - Meu nome não é Johnny

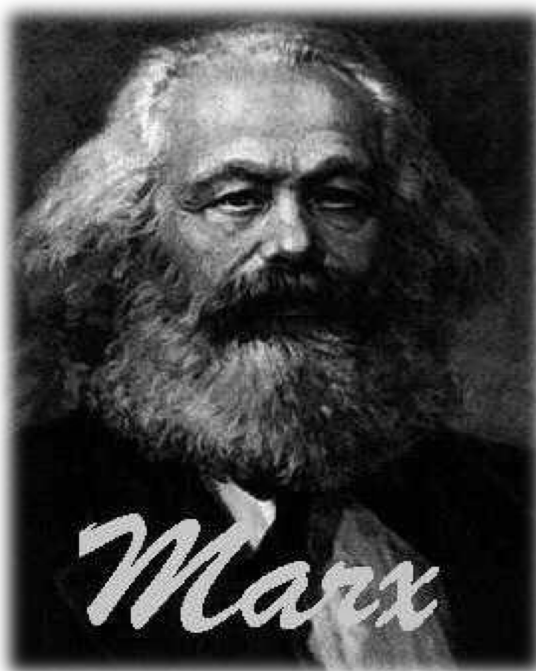


Figura 10 – imagem de Karl Marx

A fotografia não é de Karl Marx: essa teria sido uma decisão do cineasta, mais do que um agenciamento filosófico. Tentemos uma incursão na inteligência intrínseca à engenhosidade da película pensante ao estabelecermos uma leitura que entrelace a tríade dos significantes: cocaína – Karl Marx – ambrosia. É difícil não vir à tona a máxima de Marx, segundo a qual: “A religião é o ópio do povo”, versão vulgarizada de uma reflexão mais ampla contida na *Introdução à crítica da filosofia do Direito em Hegel*:

A miséria religiosa é, por um lado, a expressão da miséria real, por outro o protesto contra a miséria real. A religião é o suspiro da criatura oprimida, o coração de um espírito sem coração, o espírito de um tempo sem espiritualidade. Ela é o ópio do povo.¹⁰

Com efeito, colocada em seu contexto, a frase nos força a identificar o mérito de Hegel em ter considerado as relações entre filosofia e religião.

A ambiguidade das concepções religiosas hegelianas, todavia, despertara em seus discípulos, dentre os quais Karl Marx, interpretações contraditórias. Tanto os exegetas politicamente mais próximos de um posicionamento mais à direita, como Bruno Bauer, quanto os mais à esquerda, a exemplo de Marx, capturam uma atitude hostil à consciência religiosa, capaz de conduzir ao ateísmo. Inserido na tradição idealista do protestantismo, para Bauer: “não existe nada na religião que

¹⁰ K. MARX, *Introduction à la critique de la philosophie du droit chez Hegel*, cité par R. COFFY, *Dieu des athées : Marx, Sartre, Camus*, Paris, Chronique sociale de France, Coll. « Le fond du problème », 1963, pp. 41-42. Cumpre observar que há controvérsias quanto à interpretação da célebre máxima de Marx, ao se referir especificamente à “miséria religiosa” e não à “religião”, que é um paliativo à miséria real e, ao mesmo tempo, a consequência contra essa miséria. Se há dor, humilhação, injustiças inadmissíveis nesse mundo, a humanidade é convidada a crer na existência de um além melhor e mais equânime, ao invés de buscar transformar a realidade circundante. O propósito de Marx dirigir-se-ia, nessa direção, contra os socialistas alemães dos anos 1840, por determinarem a luta contra a religião uma prioridade, quando, efetivamente, deveriam combater a miséria real e suas consequências nefastas. Cf. (<http://www.marxists.org/francais/marx/works/1843/00/km18430000.htm>). Consultado em 30 de setembro de 2013.

não seja produto do homem”.¹¹ Pode-se inferir dessa constatação um paralelo com a leitura de Kojève sobre Hegel: “Ele [Hegel] constrói a história de diversas teologias sucessivas. Ele mostra que essas teologias são obras humanas e que, conseqüentemente, o Ser revelado por elas só pode ser humano”.¹²

Nas sendas de Feuerbach, Marx radicaliza a crítica de Bauer:

As provas da existência de Deus são tão somente provas, explicações lógicas da existência e da consciência de si real do homem. Por exemplo, a prova ontológica. Qual é o ser que se mostra imediatamente presente quando se pensa nele? É a consciência de si. Nesse sentido, todas as provas da existência de Deus são provas de sua inexistência, são refutações de todas as representações de um Deus.¹³

Descongelemos a cena e deixemos rodar nosso filme um pouco mais. Como inserir Marx nessa leitura se não for para marcar como ferro em brasa que o ópio (a cocaína) substitui a religião na moderna sociedade massificada pelo consumo e nas representações proteiformes de poder alienante, que, todavia, conglomeram ricos e pobres, amalgama o asfalto à favela, esfacela a dicotomia bandidos e mocinhos, no cotidiano do Rio de Janeiro? Não é o ópio, a droga, a cocaína, afinal, que denunciam o atoleiro no qual se encontra mergulhado o homem contemporâneo, debatendo-se contra as angústias pós-modernas, exilando-se num universo paralelo onírico, na ilusão de encontrar refúgios em paraísos artificiais? Novo deus ou seu alimento – ambrosia – a configuração atualizada do mundo brinca com a imortalidade outrora contida na iguaria concedida aos deuses do Olimpo: a cocaína, isto é, a “ambrosia” agora mata os homens!

Após o processo de prisão e julgamento, o percurso de Johnny abre um capítulo especial dirigido à loucura. O herói é condenado à reclusão em um manicômio judiciário, isto é, à internação num hospital de custódia pelo prazo mínimo de dois anos. Essa “clemência” só é obtida porque, apesar da

¹¹ Cf. TRAN VAN TOAN, « La critique de la religion par Marx », in *Revue philosophique de Louvain*, N° 97 (1970), p. 58.

¹² A. KOJEVE, *Introduction à la lecture de Hegel*, cité par TRAN VAN TROAN, *op. cit.*, p. 65.

¹³ K. MARX, *Manuscrits de 1844*, cité par TRAN VAN TROAN, *op. cit.*, p. 62.

culpabilidade incontestada de Johnny, o personagem é inocentado da acusação de pertencimento a uma quadrilha internacional. Repertoriando *A história da loucura*, verificamos que só a partir do século XVII se estabelece a relação entre doença mental e internação. Isso ocorre, historicamente, segundo Foucault, como uma substituição da segregação imposta aos leprosos, na idade média.

Se a função dos apartados, num primeiro momento, permite o exercício religioso da caridade cristã, no aludido século, a sobreposição dos valores sociais aos morais, traveste os indivíduos à margem do politicamente aceitável em dejetos a serem descartados devido ao incômodo que causam à ordem e ao *status quo*. É antes o doente (e não a doença) que necessita ser extirpado, pela subversão que sua presença impõe à limpidez reinante numa sociedade imaculada, não conspurcada pelo feio, pelo lúgubre, pelo diferente: “O fato de haver tomado suas distâncias, de ter-se tornado enfim uma forma delimitável do mundo perturbado do desatino, não libertou a loucura; entre ela e o internamento estabeleceu-se uma profunda ligação, um elo quase essencial” (Foucault, 1997: 399).

Após a metade do século XVIII, o temor provocado pelas casas de internação associa-se a uma macabra metáfora social, pois a segregação dos doentes não se situa mais nos leprosários, destacados da cidade. É a humanidade-lepra que a sociedade se vê obrigada a confrontar, refinadamente apreendida nas palavras de Priscila Pianzenti Vieira¹⁴.

Nos espaços fechados do internamento, assim, o mal estava em plena fermentação, pronto para entrar em ebulição e soltar seus vapores nocivos e os seus líquidos corrosivos em que se espalham por todo o ar e acabam por atingir as vizinhanças, impregnando seus corpos e contaminando as suas almas. É, então, através de todo um saber fantástico, e não no rigor do pensamento médico, que o desatino enfrenta a doença.

¹⁴ Cf. Priscila Pianzenti Vieira. Revista Aulas. ISSN 1981-1225. Dossiê Foucault N. 3 – dezembro 2006/março 2007. Organização: Margareth Rago & Adilton Luís Martins.



Figura 11 - Meu nome não é Johnny

O sociólogo Zygmunt Bauman desvela algumas marcas que caracterizam a velocidade das mudanças econômicas, tecnológicas e culturais do cotidiano enquanto tributárias de procedimentos acolhidos sob a designação genérica de “pós-modernos”. Para Bauman, o desejo de aniquilação dos estranhos pelo eclipsamento das linhas fronteiriças que diferem o “eu” do “outro”, lançando a liberdade dentro dos limites da incerteza, faz parte das angústias desse fenômeno que ainda carece de uma definição mais categórica. Representada por uma justa e segura posição na sociedade, a necessidade de confecção de uma identidade sólida e duradora determina que “todo padrão deva ser mantido” (Bauman, 1997: 38). Destarte, toda ambiguidade referente à perda de certo grau de segurança dessa identidade, compreendida como uma anomalia e vista como “imundície” ou “sujeira”, deve ser lavada.

O mundo da loucura não se dissocia dessa reflexão. No manicômio judiciário, Johnny se aproxima de outro condenado que, embora jamais tenha logrado êxito no seu intento, “pesca ratos”:



Figura 12 - Meu nome não é Johnny



Figura 13 - Meu nome não é Johnny

Escrito em 1509 e publicado em 1511, o *Elogio da loucura*, de Desiderius Erasmus, mas comumente conhecido como Erasmo de Rotterdam, se apresenta como mais uma peça na composição do insólito amálgama. Dedicado a Sir

Thomas More, também esse texto coteja a humanidade a um enxame de insetos em combate contínuo – o homem é um animal insignificante, condenado a uma vida breve e ridícula, à mercê de guerras, epidemias e catástrofes. Um mundo pútrido de insetos fétidos atravessa, igualmente, a loucura do herói:

Se por fim observásseis, como fez Menipo, do mundo da lua, as diversas agitações mortais, certamente crerieis estar vendo uma cerrada nuvem de *moscas* e *pernilongos*, disputando, engajando-se, lutando entre si, invejando-se, espoliando-se, mistificando-se, fornicando-se, nascendo, envelhecendo, morrendo. Nem mesmo podeis imaginar os horrores e as revoluções com que este animalzinho enche a terra, tão pequeno embora e de tão pouca duração, que comumente se chama homem. (Rotterdam, 1953, p. 105)

Recuperemos a sugestiva abertura do filme, apresentada pelo logotipo da distribuidora Downtown Filmes:



Figura 14 - Meu nome não é Johnny

Transcorrido o primeiro ano de sua prisão, Johnny beneficia-se do indulto de natal, recebendo um cartão enviado pela juíza que o condenara e diante de quem já havia afirmado, durante o julgamento, de modo peremptório: “O meu nome não é Johnny”.



Figura 15 - Meu nome não é Johnny

Atentemos ao conteúdo da mensagem, na verdade, uma frase da escritora belga, de língua francesa, Marguerite Yourcenar: “O verdadeiro lugar do nascimento é aquele em que lançamos pela primeira vez um olhar inteligente sobre nós mesmos”. Acompanhado pelos amigos de infância, é nesse contexto que João Guilherme sai pela primeira vez do hospício, sendo acometido por uma súbita emoção. Refletindo a visão do protagonista dentro do carro, a tomada da cena, envolta no véu da obscuridade do túnel Rebouças, projeta a minudência luminosa de pequenas lâmpadas encravadas numa titânica treva celeste, como que desejando dizer ao herói que, malgrado todas as vicissitudes ou talvez especialmente por elas, ele nunca deixara de ser Estrella.



Figura 16 – Meu nome não é Johnny

Referências Bibliográficas

- BAUMAN, Zigmunt. (1997). O mal estar na pós-modernidade. Tradução: Mauro Gama & Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.
- CALLEWAERT, J. (1951). “Les manuscrits économique-philosophiques de Karl Marx”. In: Revue Philosophique de Louvain. Troisième série, Tome 49, N°23,. pp. 385-406.
- CABRERA, Julio. (2006). O Cinema pensa. Uma introdução à filosofia através dos filmes. Rio de Janeiro: Rocco.
- COFFY, Robert. (1963). *Dieu des athées : Marx, Sartre, Camus*, Paris: Chronique sociale de France, Coll. « Le fond du problème”, pp. 41-42.
- DELEUZE, Gilles. (1983). Cinéma 1 - L'image-mouvement. Paris: Minuit.
_____. (1985). Cinéma 2 - L'image-temps. Paris: Minuit.

_____ (2000). The brain is the screen [texte imprimé]: Deleuze and the philosophy of cinema. Gregory Flax ed. Minneapolis; London: University of Minnesota press.

_____. (2009). Um “Efeito Cinema” na Arte Contemporânea. Dispositivos de registro na arte contemporânea/organização Luiz Cláudio da Costa. Rio de Janeiro: Editora Contra Capa.

FLAXMAN, Grégory. (2000). “The brain is the screen. Deleuze and Psychologie of Cinema”. Chapter 13. In: interview with Gilles Deleuze. University of Minnesota Press. Mineapolis-London, p. 365-373.

FOUCAULT, Michel. (1997). A História da loucura na idade clássica. São Paulo: Perspectivas.

FRAMPTON, Daniel. (2006) Filmosophy. London & New York: Wallflower Press.
LIMA, Mauro. (2008). Meu nome não é Johnny. Roteiro Guilherme Fiúza; Mariza Leão & Mauro Lima, 118 min. Cor.

K. MARX, *Manuscripts de 1844*, cité par TRAN VAN TROAN, *loc. cit.*, p. 62.

KOJÈVE, Alexandre. (1970). In TRAN Van Toan, “La critique de la religion par Marx”. In: *Revue philosophique de Louvain*, n° 97, p. 65.

_____ “La Sainte Famille” in *Différence de la philosophie de la nature chez Démocrite et chez Epicure*. Citée dans *Morceaux choisis de Karl Marx, présentés par Lefebvre et Gutermann*. N.R.F, 13^{ème} édition, p. 221.

POURRIOL, Ollivier. (2009). Cinefilô. As Mais Belas Questões da Filosofia no Cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

_____ (2011). *Filosofando no cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

ROTTERDAM, Erasme de. (1953). *Éloge de la folie*. trad. Maurice Rat. Paris, Garnier.

SARTRE, Jean-Paul. (1964). *Les mots*. Paris: Gallimard.

SOBCHACK, Vivian. (1992). *The Address of the Eye: a Phenomenology of Film Experience*. New Jersey: Princeton University Press.

TRAN VAN TOAN. (1970). “La critique de la religion par Marx”. In *Revue philosophique de Louvain*, N° 97, p. 58.

TRUFFAUT, François. (1966). *Le cinéma selon Hitchcock*. Paris: Editions Robert Laffond.

VIEIRA. Priscila Piazzentini. (dezembro 2006/março 2007). Revista Aulas. ISSN 1981-1225. Dossiê Foucault N. 3 – Organização: Margareth Rago & Adilton Luís Martins.

Submetido em 30 de julho de 2014 | Aceito em 17 de março de 2015