

Balada triste de trompeta e a filosofia da violência

Bajonas Teixeira de Brito Junior¹

Resumo: O artigo analisa o filme de Alexis de la Iglesia, *Balada triste de trompeta*, Espanha-França, 2010, tomando por referência diversos traços da topologia da violência no século XX (a guerra civil espanhola, o nazismo, o terrorismo, etc.) e a reflexão sobre a violência desenvolvida pela filósofa Hannah Arendt. As conclusões apontam para o fato de que o filme, ao incorporar a violência na própria linguagem narrativa, assimila gradualmente os efeitos da violência até o ponto de, propositadamente, identificar-se com a estética hollywoodiana como uma mera linguagem da violência.

Palavras-chave: Cinema, narrativa, violência.

Uma guerra sobrevive a si mesma ainda por muito tempo depois de oficialmente terminada. Na Alemanha, calcula-se que cerca de 100 mil bombas lançadas pela aviação aliada permanecem ocultas no subsolo.² A cada ano, obras abaixo da superfície esbarram em algumas delas que, para que sejam desativadas, obrigam o deslocamento de levadas de moradores. Na cidade de Koblenz em 2011, 45 mil pessoas foram retiradas de suas casas, quase a metade da população local.³ Se não bastasse isso, quando ocorrem explosões controladas, ainda outros espectros da guerra são ressuscitados: o forte estrondo da explosão, as vidraças estilhaçadas, a silhueta de fogo e a onda de choque que faz tremer o solo. Assim florescem com regularidade alguns daqueles milhares de artefatos letais semeados em solo alemão. Em uma cultura obsedada pela ordem e a previsão, o enigma sobre onde e quando um novo risco emergirá da terra oprime como um pesadelo, para usar a expressão de Marx. De certo modo, é como se Hitler, ao matar-se no bunker situado 15 metros abaixo do jardim da

¹ Professor do Departamento de Comunicação Social da UFES. <britojr@yahoo.com.br>

² Diz uma matéria no site em português da rede estatal alemã *Deutsche welle*: “Quase 70 anos após o fim da Segunda Guerra, a Alemanha ainda é um barril de pólvora. Especialistas calculam que 100 mil bombas permanecem sob o solo e sob a água. E elas ainda podem explodir.” Disponível em: <http://www.dw.de/solo-alem%C3%A3o-ainda-guarda-milhares-de-bombas-da-segunda-guerra/a-16212624>

³ Em outubro de 2011, foram deslocadas 20 mil pessoas em Halle e em agosto de 2012, foi detonada um artefato de 250 quilos em Munique. Em outubro do mesmo ano, 10.500 habitantes foram removidos em Potsdam.

Chancelaria em Berlim, se tivesse fragmentado em 100 mil estilhaços. A cada bomba encontrada, o tecido mal cicatrizado do tempo se rompe e, pela fresta aberta, um fragmento do horror nazista retorna ao presente.

Esse é apenas um dos exemplos sobre o modo como uma guerra sobrevive a si mesma, continuando a produzir vítimas muito tempo depois da morte dos que combateram nela. Exorcizar essa maldição parece ser uma das tarefas da arte. Assim como Picasso exorcizou a matança de *Guernica* com a sua obra sua pintura, *Balada triste de trompeta* — (br: *Balada do Amor e do Ódio*) , direção de Álex de la Iglesia, Espanha-França, 2010, 107 min. — concede uma chance de redenção à guerra civil espanhola. Essa guerra, ainda que oficialmente tenha terminado em 1939, chega aos nossos dias inscrita nas pulsões de ódio, vingança, maldade e violência cristalizadas na vida diária da Espanha. A respeito da sombra malévola da guerra civil que paira sobre os espanhóis, o diretor Álex de la Iglesia, disse o seguinte:

Todos nós trazemos esse passado que nos condiciona, direta e indiretamente. Dizem que a única maneira de superar a transição foi acabar com essa dor, silenciá-la, seguir em frente. Essa ferida infectada define a política e a vida social da Espanha no momento.⁴

Balada Triste de Trompeta, desde o começo, se instala em um cenário de guerra que, ainda que sua presença seja massiva, se vela atrás de algo como uma cortina no primeiro plano: os brilhos, a estridência das cores, os personagens insólitos, os trajés circenses estilizados e os animais do circo. Perdemos de vista o cenário de escombros que cerca os personagens e isso, talvez, porque, como um reflexo adquirido, nossa percepção viciada romantiza o circo e o seu universo. No entanto, esse circo, do qual o único nome ostensivo é “ENTRADA”, situa-se encravado entre escombros, destroços, entulhos, construções parcialmente demolidas, numa espécie de cratera de bomba entre paredões e fundos de edifícios habitacionais de subúrbio.⁵ Dependendo da perspectiva a cada momento, o circo pode aparecer como uma moldura dourada para

4 Entrevista ao jornalista André Miranda Publicada em 13/08/2011: <http://extra.globo.com/tv-e-lazer/premiado-em-veneza-espanhol-alex-de-la-iglesia-fala-de-seu-novo-filme-balada-do-amor-do-odio-2448878.html>

⁵ Algumas cenas do filme foram rodadas no *Wonderland Circo* de la familia Macaggi-Forgione, mesmo circo que está presente em *Dispara* de Carlos Saura (1993). Embora o nome *Wonderland Circo* apareça no filme, as circunstâncias dessa aparição não enfatizam essa designação.

os escombros ou, ao contrário, os escombros podem se situar como um horizonte sinistro para o circo. A atmosfera resultante é sempre lúgubre e a duplicidade de um possível claro/escuro (circo/escombros, palhaço bom/palhaço mau) não emerge porque não existe polo virgem. Cada um avança maculado pelo outro. O circo está na guerra desde o começo do filme. E a guerra forma o cerne da vida e da morte do circo, com o conflito entre os palhaços rivais.

O tom esmaecido e mortiço das paredes descoradas, já muito surradas pelo tempo, que ladeiam em diversos momentos a ação, talvez se ligue intimamente ao princípio da morte da cor buscado no filme.⁶ Se for possível dizer que, de certa forma, a cor é o sangue do visível, nos faremos compreender ao dizer que a moldura que cerca o circo sofre de uma anemia profunda. Por outro lado, no circo propriamente dito, a cor transita entre uma anulação e um estrangulamento. Ora muito amortecida, ora muito intensa. Além disso, a excessiva proximidade dos paredões, circunscrevendo planos verticais em torno de um picadeiro imaginário, segrega uma sensação constante de vertigem, que se intensifica pela mirada abusivamente inclinada da câmera.⁷

O excesso, se não fosse o caso de ser muito vago, talvez fosse a etiqueta mais adequada para cada uma das faces do filme: proximidade excessiva dos paredões, desfiguração extrema da cor, demasiado emprego da coincidência, excessiva redução do espaço horizontal, massiva dominância da verticalidade, etc. Todos esses declives e acíves, esses acidentes da geografia do filme, prenunciam a apoteose na descomunal cruz do *Valle de los Caidos*. Esse é o principal monumento da guerra civil que Franco, pretextando homenagear os dois lados, mandou erigir. Na verdade comemora a vitória dos fascistas, uma vez que a Igreja Católica e seus símbolos serviram aos franquistas para legitimarem os massacres de republicanos, socialistas, anarquistas e seus simpatizantes. De certo modo, a guerra civil foi o retorno no século XX dos horrores da

6 Sobre isso o diretor fez a seguinte consideração na entrevista já citada: “Nós buscamos destruir a cor, mas manter seu cadáver para que o espectador notasse a angústia de um circo sem cores, só com um pouco de verde e grená.” Cf. entrevista citada.

7 O picadeiro, ainda que isso também tenda a passar despercebido, não está dentro mas fora do circo. A maior parte das cenas se situa aí, ao lado de fora, como a insinuar que o circo é o que está fora do circo, ou seja, é a sociedade espanhola. Cenas como a da criança lançada sobre a elefanta, ou a da trapezista em sua primeira aparição, ocorrem nesse espaço a céu aberto e, ainda, sob a égide da vertigem imposta pela verticalidade. Outras, como a do motoqueiro, vazam de um “dentro” do circo que não vemos para o céu aberto, que é onde nos situamos.

Inquisição espanhola. Talvez seja possível dizer também que os elementos de opressão estética construídos no filme refluem nas galerias abarrotadas de esqueletos (os *caídos*) existentes nos subterrâneos da grande cruz do *Valle de los Caídos*. Dizemos “opressão estética” porque o filme incessantemente conduz o espectador a uma experiência do sofrimento.

O delírio arquitetônico e histórico que deu forma ao *Valle de los Caídos*, com a cruz que se ergue sobre ele, deriva da guerra e é símbolo dos vencedores.⁸ E não esqueçamos que a arquitetura foi uma arte que no fascismo, como bem se sabe, ocupou posição privilegiada, deformada pelo gigantismo e o monumentalidade.⁹ Nas catacumbas do *Valle*, milhares de esqueletos dos dois lados combatentes estão depositados para simbolizar a “reconciliação”. Contudo, os vinte anos de sua construção foram vinte anos de uso de trabalho forçado, de presos comuns e, também, de republicanos mantidos na prisão no regime de Franco. É então lógico que a cruz da remissão, o símbolo da misericórdia e da compaixão, venha a ser justamente o palco do combate que leva o filme ao seu clímax. E esse combate redivivo, que anula o discurso da conciliação da guerra civil sob a égide cristã, reafirma e reencena a violência, revelando a atualidade do essencial da guerra: sua falta de sentido. Por que se luta? Pela Espanha evidentemente. Isso é mostrado com muita nitidez quando a acrobata encontra, ao fim da escada ao chegar no alto de cruz, os dois rolos de panos nas cores da bandeira da Espanha (mais um abuso da coincidência). Luta-se, no plano visível da trama, pelo amor dessa mulher mas, numa dimensão mais íntima, a luta não apresenta outro sentido senão o de alargar a espiral de rancores, ódios e vingança. Não esqueçamos que Xavier, insuflado pelo pai, prisioneiro de guerra e trabalhador escravo na construção do *Valle de los Caídos*, é antes de tudo, e desde jovem, um agente da vingança.

8 Sobre isso Cf. Walter Benjamin, Teses sobre a filosofia da história in *Walter Benjamin*. Trad. e org. Flávio R. Kothe. São Paulo : Ed. Ática, 1985, p.153-164.

9 Ver o documentário *Arquitetura da destruição*, de Peter Cohen (1989), para o lugar da arquitetura no fascismo alemão. Mas no fundo, essa tendência ao monstruoso já estava presente no monumento *A batalha das nações*, em Leipzig, iniciado em 1898 por Guilherme II, que recorda bastante o monumento do *Valle de los Caídos*. Ver sobre o monumento de Leipzig o documentário da BBC, *The First World War: Part 2: Under the Eagle*.

Ao invés de conciliação, é o extremo do ódio que se consoma na luta no alto da cruz nos instantes finais do filme. É algo como uma “síntese mórbida” que retoma e adensa as diversas facetas formais prévias: a vertiginosidade, a verticalidade, o pesadelo, a violência, a falta de sentido¹⁰. O *motoqueiro fantasma* que, pela enésima vez, realiza seu número sem finalidade nenhuma e, por isso, ao contrário dos heróis de Hollywood, não intervém como um anjo da salvação no momento crítico, mas, antes, como um bufão que se choca contra um obstáculo sem qualquer propósito, a não ser talvez, o de ser o próprio mensageiro do sem sentido. Mas, com isso, passa a ser uma célula formal do filme, já que refaz sua trajetória frustrada repetidas vezes.

O filme retira sua *dynamis*, seu impulso para adiante, de um sistema de choques permanentes: entre a expectativa e a surpresa, entre o exíguo e o exagerado, entre as canções de amor frustrado e os efeitos sonoros estridentes e convulsionados, entre os fatos que se sucedem e a ausência de causas que os expliquem, entre a doçura e a monstruosidade. Sobre este último, um exemplo é o do bebê que o “pacato e bom” Palhaço Triste lança sobre a elefanta, tendo por causa apenas a insistência de seu parceiro.

A prova da articulação entre circo e política, se esta prova não fosse desnecessária, se poderia encontrar na pergunta que Xavier, já convertido em figura pública ameaçadora e procurado como assassino, dirige aos jovens terroristas logo após o atentado a bomba: “A que circo vocês pertencem?”¹¹ Mas o contexto também é muito significativo para precisar a faceta do mundo do circo que o filme coloca em destaque. São muitas as representações que costumeiramente se associam ao circo: o lúdico, o risco, a coragem, a habilidade, a beleza, a força, a sedução, etc. O mais

10 Quanto ao “vertiginoso” é interessante observar que ele aparece nas obras de arte que tematizam a guerra, seja na pintura, como se vê em Goya e Picasso, seja na literatura, como nos russos Isaac Babel (*A cavalaria Vermelha*), Konstantin Simonov (*Não se nasce soldado, Os vivos e os mortos, A defesa de Odessa*) e Vasily Grossman, em seus artigos para o jornal de guerra Estrela vermelha (*Um Escritor na Guerra — Vasily Grossman com o Exército Vermelho: 1941-1945*) e no romance *Vida e Destino*, obra-prima da literatura russa no século XX. O livro de memórias de Vasily Tchuikov (*A batalha de Stalingrado*), comandante das forças russas em Stalingrado, lugar da mais intensa batalha da história das guerras, que marca o início da derrota de Hitler na Segunda Guerra, é o melhor exemplo da presença do vertiginoso na dinâmica da guerra.

11 Esse atentado, um episódio da guerra e da violência que perduram na Espanha muito tempo depois do fim da guerra civil, foi organizado pelo ETA (Operação Ogro) e resultou na morte do chefe do governo espanhol Carrero Blanco considerado um “franquista puro”.

corriqueiro é o circo apresentar-se como lugar de alegria e descontração, isto é, de entretenimento. Esse é o atributo geralmente ligado ao circo em sua dimensão política: *panis et circenses* (pão e circo). Nessa procedência histórica, o circo é uma máquina de dissipar tensões. Ora, é justamente o contrário que está desde o início entrelaçando à significação de circo no filme.

Desde o começo, quando o pai de Xavier, caracterizado com palhaço e incorporado na 11ª Divisão do coronel Henrique Líster, corta cabeças à facção num avanço alucinado, o circo já aparece associado a uma representação estranha e nova: os signos do trágico, do desespero, da loucura, do assassinato em massa. “Então foi este que aniquilou todo o meu regimento?”, diz o coronel fascista. Essa estranha figura de palhaço nos sugere uma ressignificação do circo. O circo deixa de se inscrever no lugar do “pão e circo”, isto é, da alienação das massas para a qual, na tradição da esquerda, a consciência política seria o antídoto. O circo não aparece como o ópio das massas nem, menos ainda, como o contrário disso, como o lugar de consciência. Seu lugar é muito diverso. É o da loucura que se manifesta na intensidade extrema do amor e do ódio. Ou, dito de outra forma, como o lugar da guerra.

Querendo conservar a definição de Clausewitz da guerra como a política por outros meios, podemos dizer que o circo armado pelo diretor Álex de la Iglesia é político. Mas essa política não é de direita nem de esquerda mas, antes, uma política da loucura, uma esquizo-política. Recorde-se a cena em que, ao ser fuzilado, um personagem lança como último grito, provocativo, “Viva a República”, enquanto seu vizinho brada “Viva o circo”.¹² Se podemos rir dessa piada por sua aparente dissimetria, é com um riso nada contagioso e aberto, mas antes tenso, talvez mesmo sádico. Não é o riso que se associa normalmente aos palhaços, mas sim o que se lança aos atiradores de faca ou ao salto mortal sem rede. Um riso de espanto pelo próprio fato de se estar rindo. É por essa senda de recorrência do absurdo que o filme mescla à

12 Morrer assim, dando um último grito provocativo, era aquilo que durante a guerra se chamava de “saber morrer bem”. Um relato da guerra civil pode ser encontrado no livro de Anthony Beevor, *A Batalha pela Espanha: a guerra civil espanhola (1936-1939)*. Embora muito documentado, esse livro tem o inconveniente de, como a maioria das narrativas inglesas sobre as guerras do século XX, abusar da parcialidade e do conservadorismo. A expressão citada acima encontra-se na p. 147 dessa obra.

fantasia de circo, à sua ambientação no sublime, uma palidez de terror. É essa a ambientação do circo como loucura.

O circo como política ou, talvez mais propriamente, a política como circo, como circo de horrores, é o que está inscrito no significado de circo do filme *Balada triste de trompeta*. Esse significado, como um fantasma, ronda a cena e se insinua dentro dela em diversos momentos. Dois em particular podem ser destacados: são os dois passeios que Xavier faz com a acrobata. No primeiro, entram seguidos por um grupo através de um cemitério em ruínas, e admiram numa espécie de túnel dos horrores crânios e a máscara do Barba Azul. No segundo, um ambiente politicamente suspeito, um barco atravessa signos estereotipados do pavor suscitado pelo colonialismo na África. Seria possível dizer que, no primeiro caso, falamos da Espanha em sua política interna e, no segundo, da rememoração do passado colonial do país? É possível que justamente por falar de política, num grau muito agudo em que todos os estereótipos e desastres já se incorporaram no tecido mental espanhol, não faz sentido buscar precisão e clareza onde elas justamente não existem.

É política como terror, como recordação da guerra civil, de Guernica, de Hitler, de Franco, e, também, de Goya, de Salvador Dalí, de domínio mouro, de séculos de pesado legado católico, de Inquisição, de escravismo colonial, de pavor, fome, peste, dos horrores de muitas guerras. Mas o que é a política vista sob o véu de todas essas fantasmagorias acumuladas? Talvez Thomas Mann, no romance *As confissões do Impostor Feliz Krull*,¹³ que se ambienta no contexto marcado pelo pós-guerra de 1871, portanto, em um momento posterior à Comuna de Paris e dentro da órbita política da ascensão, na Alemanha, do *ethos* militarista que só terminará com a rendição total na tragédia de 1945, tenha enxergado o circo numa atmosfera que ajude a compreender a acepção de “política” no filme. É interessante notar, antes de tudo, que Alemanha e Espanha seguem até certo ponto destinos similares: a Alemanha até 1933 vivia uma guerra civil abafada entre comunistas e fascistas, decidida em favor desses últimos com a subida de Hitler ao poder. Já na Espanha, a guerra civil se desenvolveu abertamente

13 Thomas Mann, *As confissões do Impostor Feliz Krull*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

a partir de 1936, servindo de palco para o primeiro ensaio da Segunda Guerra Mundial, com Hitler e Stálin fazendo ali, como já se disse, uma “guerra por procuração”.

Thomas Mann, distanciado da Alemanha desde a subida dos nazistas, cedo observou o caráter de “monstrengo do ridículo”, de bufão de massas, encarnado por Hitler e que, no fundo, marcou a originalidade da política fascista. É que o senso de espetáculo popular, a coreografia das marchas, as fanfarronadas nos discursos, as pretensões grotescas, as possessões do Führer e do Duce em seus discursos, reavivam em forma monumental e ridícula uma mistura de ópera wagneriana e de espetáculo circense. Eis como, no romance de Thomas Mann, o jovem alemão Félix Krull retrata os palhaços que encontra em um circo em Paris:

Que gente, esses artistas! Serão realmente humanos? Os palhaços, por exemplo, estanhos brincalhões, com suas mãozinhas vermelhas, pezinhos em sapatos estreitos, cabeleiras rubras debaixo dos cônicos chapeuzinhos de feltro, com seu linguajar, sua maneira de andar sobre as mãos, tropeçando e caindo por cima de tudo, suas tentativas grotescamente falhas de imitar, para o júbilo da multidão, as proezas de seus colegas sérios, especialmente na corda-bamba. Essas criaturas do absurdo, sem idade, baixinhas, das quais Stanko e eu tanto ríamos (eu, porém, muito pensativo), serão elas, com suas caras brancas de farinha, com a mais doida pintura, sobrancelhas triangulares, riscos verticais de baixo dos olhos vermelhos, narizes impossíveis, sorriso idiota nos cantos da boca erguidos — máscaras representando um contraste inaudito com seus trajes de cetim negro, eventualmente bordados com borboletas de prata, num sonho infantil — **serão elas, digo, seres humanos, homens, que eventualmente possamos integrar na vida burguesa e natural?** Julgo mero sentimentalismo dizer que são “também” pessoas, com os afetos de pessoa, talvez mulher e filho. Eu os respeito, defendo-os contra a falta de gosto dos homens, dizendo: não, não são seres humanos, são malogros, **monstregos do ridículo**, que nos fazer desopilar o fígado, **monges cintilantes do absurdo**, que não pertencem à vida, seres híbridos, metade gente metade arte, dando, cambalhotas à nossa frente. (Negritos nossos)¹⁴

O circo é uma entidade cultural extremamente plástica, variada e multiforme. Por isso, aceita inumeráveis compreensões divergentes quanto à determinação da sua

14 Mann, op. Cit., p.194,195.

especificidade. Cada compreensão valoriza ou enfatiza aspectos diferenciados da realidade circense: o burlesco dos palhaços, a violência e a coragem do domador de circo, a graça e risco do trapézio, a habilidade dos malabaristas, etc. Assim, entre os extremos do nobre e do vil, pode-se identificar diversas gradações e nuances de um mesmo universo. Na literatura, encontramos qualificações bem distintas conforme se destaca essa ou aquela peculiaridade. Kafka, por exemplo, em *Um artista da fome*, explora um exotismo característico do *fin-de-siècle*, com seu interesse pelas importações coloniais (desde a porcelana e a seda da China até a arte da levitação e o jejum dos faquires da Índia). Ele fixa esse exotismo, para nos valer aqui de um raciocínio que Walter Benjamin emprega a respeito de Baudelaire, no momento exato em que o Ocidente perde o interesse pelo faquir que, a partir de então, será relegado ao grotesco. Já em *Um artista do trapézio*, cujo personagem se deixa ir ao extremo no “afã profissional de perfeição” — um afã que, justamente, não é possível dentro do mundo administrado das profissões no mundo capitalista, mas apenas no domínio da arte —, o acento de Kafka recairá sobre uma espécie de nobreza, de aristocracia artística, que não faz concessões para atingir seu único objetivo, que é a própria arte.

Mas tal dualidade — do grotesco e do sublime — é uma questão de ênfase, porque na sua estranheza o artista de circo, sendo palhaço ou mágico, jejuador ou trapezista, sempre estará dentro da questão colocada por Thomas Mann: “serão elas, digo, seres humanos, homens, que eventualmente possamos integrar na vida burguesa e natural?” Nem o circo, com sua alternância de rotina e nomadismo, nem a sua trupe, formada por indivíduos que são meio artesãos meio artistas, pertencem à época burguesa, que reduz o trabalho à força de trabalho e a mede pela duração estabelecida no contrato de trabalho. O “profissional de circo” é, antes de tudo, um artista. Nessa condição a definição do palhaço por Mann deixa bem claro seu caráter dividido: “monges cintilantes do absurdo, que não pertencem à vida, seres híbridos, metade gente metade arte”.

Mas nessa condição estão condenados a viverem exilados dentro do mundo burguês, porque neste a arte se torna um evento relativamente distanciado do mundo. De um mundo que se tornou, antes de qualquer coisa, um mundo do trabalho. É interessante nesse sentido a observação feita pelo narrador Marcel em *A busca do tempo*

perdido de Proust, no livro *À sombra das moças em flor*, a respeito da banalização da obra de arte:

Mas o nosso tempo, em todas as coisas, tem a mania de só querer mostrar quilo de que se cerca na realidade, e, assim, suprimir o essencial, o ato do espírito que as isolou dessa realidade. “Apresenta-se” um quadro no meio de móveis, de bibelôs, de tapeçarias da mesma época, cenário insípido que a dona-de-casa mais ignorante se esmera em armar, até à véspera, nos hotéis de hoje, passando agora seus dias nos arquivos e bibliotecas, cenário em meio ao qual a obra-prima que se contempla durante o jantar não provoca a mesma alegria embriagadora que só se lhe deve exigir numa sala de museu, a qual simboliza melhor, com sua nudez e seu despojamento de todas as particularidades, os espaços interiores que o artista se abstraiu para criar.¹⁵

Uma menção feita pelo diretor Jean Renoir, na obra de memórias que dedicou ao pai (*Pierre-Auguste Renoir, mon père*), sobre o valor que o pintor dava às molduras esculpidas à mão para os seus quadros, ganha sentido dentro da observação de Proust. As molduras esculpidas, por serem produzidas por artífices, representam um invólucro perfeito para demarcar o deslocamento da obra de arte em relação ao mundo cotidiano. Evidentemente, se poderia aqui referir tudo isso às noções de *aura* e *desaturatização* de Walter Benjamin. Sem dizer outra coisa, contudo, nos interessa mais de perto experimentar a separação, ou melhor, a dualidade, entre o trivial e a arte. E isso porque *Balada triste de trompeta* desrespeita muito frequentemente, senão sempre, e a cada passo, essa distinção (entre o trivial e o artístico) e cria a sua tensão exatamente a partir da desobediência a essa distância.

No filme *O labarinto do fauno* (México e Espanha, 2006), dirigido por Guillermo del Toro, e que também se ambienta no terreno da guerra civil espanhola, uma passagem do mundo cotidiano ao mundo encantado, se dá quando a menina que é a protagonista, é devolvida, após arriscadas peripécias, à sua condição de filha do rei e da rainha, isto é, princesa, num reino de fantasia. A elevação da personagem à condição de princesa, isto é, de nobre, mostra bem que lidamos com a questão da inserção (ou da exclusão), dependendo do ângulo que se olhe, de um mundo superior

15 *À sombras da moças em flor. Em busca do tempo perdido*. Trad. de Fernando Py, São Paulo, Ediouro, 1994, Vol., p 493.

ao burguês da nossa experiência diária. Os contos de fadas, que muitas vezes retomam a passagem entre o vil e o nobre (o sapo que beijado torna-se príncipe, a borralheira que se torna princesa, etc.), se instalam justamente nesse lugar de passagem. Em *O labirinto do fauno*, contudo, a passagem permanece muito mecânica, com os dois mundos separados e distanciados. Só a menina pura e futura princesa trafega entre os dois mundos.

Já em *Balada triste de trompeta* a questão da passagem está presente do início ao fim, mas, sempre, como já realizada. Quando, por exemplo, na prisão, o pai de Xavier pergunta o que o filho deseja ser, temos um dos momentos altos dessa passagem, e isso ainda ao início do filme:

- ¿Qué quieres ser de mayor?
— ¿Por qué me preguntas eso?
— ¿Quieres ser payaso?
— Claro. Como tú, como el abuelo,
como todos.
— ¿Payaso tonto?
— Sí, el que hace reír a los niños.
— No, es mejor que seas payaso triste.
— ¿Por qué?
— Porque has sufrido demasiado.
Hijo, tú nunca vas a tener gracia,
nunca has sido niño.
Desde pequeño te has enfrentado
con la muerte.
Tendrás que ser el payaso triste...
...el que lleva la ceja grande
y el saxofón pequeño...
...el que acompaña al gracioso,
el que le ríe los chistes.
— Si no puedo hacer reír,

nadie me querrá jamás.

— No digas eso...

— Espera, hay una manera de ser feliz,
de burlarse del destino.

— ¿Cómo? ¿Qué puedo hacer?

— ¡Venganza!

Alivia tu dolor con la venganza.

— ¡Venganza! ¡Venganza!

A condição de estrangeiro ao mundo está originalmente fixada nessa figura que nunca foi criança, que sofreu demasiadamente, que desde pequeno enfrentou a morte. Mesmo a figura do palhaço alegre é demasiada para ela. Se está destinado a ser palhaço triste é devido a essa má estrela que sempre o acompanhou e, por isso, a geometria fantástica do filme, não aponta na direção de uma transição entre o trivial e a esfera da arte, mas, justamente o contrário, para o desejo que, nascido do amor pela trapezista, luta por sair do mundo da arte e entrar no mundo comum. Xavier vive já nesse mundo, mas está separado dele.

A narrativa do filme retorna sempre a essa encruzilhada e a resolve sempre em desfavor do palhaço triste. A sua nobreza reside em sua distância do mundo cotidiano, com seus sucessos e suas perdas parciais. Essa distância, porém, ao mesmo tempo que consolida o caráter insólito de Xavier, sua aristocracia inata, impede que essa nobreza, sua única e exagerada virtude, trabalhe em seu benefício. O drama está em ser estranho a um mundo estando, contudo, condenado a viver dentro dele.

É também sob o signo de outra exclusão, a que cabe aos criminosos, que Xavier aparece em seu rito de passagem para o ingresso no circo. Ao palhaço alegre que lhe confia que se não fosse palhaço seria um assassino, ele responde: “Eu também”.

— Porque si no fuera payaso,
sería un asesino.

— Pues... yo también.

Assim, a guerra, a violência, o assassinato, não são possibilidades externas que, em um segundo momento, virão se encarnar nos personagens que dividem o picadeiro do filme. Antes, elas são constitutivas dos personagens, são o que eles já eram. Já em *O labirinto do fauno*, se a violência está bem presente, não significa que alcance êxito estético. O coronel que comanda o destacamento avançado do exército é um sádico torturador. Seus instrumentos de tortura são zelosamente acomodados sobre uma mesa. Mas exatamente essa exibição fria, nua e explícita da violência, retira sua força estética. Da violência só fica sua feição instrumental. E, por isso, se é montada uma separação bastante maniqueísta entre o mal (o comandante do destacamento e seus sequazes) e o bem (os guerrilheiros da floresta), justamente essa dualidade sem vigor fere de morte a verdade interna do filme. E aqui vale perguntar sobre os limites da compreensão da violência como realidade instrumental defendida por Hannah Arendt. Colocamos a questão porque em *O Labirinto do fauno* a violência é claramente instrumental, o que não ocorre em *Balada triste de trompeta*.

Arendt, em *Sobre a violência* (1969), reflete a respeito da história política conturbada do século XX, tomando como seu referencial mais imediato as lutas estudantis nos Estados Unidos e na Europa.¹⁶ E, nessa perspectiva, é que avalia os autores europeus (Clausewitz, Engels, Marx, Lênin, Sorel, Pareto, Sartre) e os não-europeus (Mao e Fanon) que se debruçaram sobre o tema da violência ou da filosofia da violência.

Segundo Hannah Arendt, a *violência* é instrumental, isto é, os atos violentos são em primeiro lugar operados através de instrumentos (armas, gases, aviões, etc.). E, em segundo lugar, as ações violentas visam realizar determinado fim, por exemplo, a subjugar uma determinada região ou país aos interesses de uma potência estrangeira (como buscou os EUA na guerra do Vietnã). Para Arendt o *poder*, ao contrário, não é instrumental. Ele não tem um fim exterior a si mesmo, seu fim é sua própria existência, de forma que sua finalidade é ele mesmo. O poder nasce da reunião de um certo grupo em torno de um consenso, isto é, de uma opinião pública que se torna dominante. É desse consenso que o poder depende para continuar existindo, muito mais do que do aparato da violência.

16 *Da Violência*, Ed. Universidade de Brasília, 1985. Trad. Maria Cláudia Drummond Trindad.

Nessa perspectiva, portanto, poder e violência são absolutamente diferenciados e mostram traços bem distintivos. Poder é social, nasce de um grupo e se apoia no consenso, não visa um fim exterior, não depende do medo imposto pela violência (tortura, prisão, fuzilamento, etc.). Já a violência, aparece como o avesso disso tudo: é instrumental, utilizada para alcançar um fim, impõe o terror, não nasce do consenso, se funda na força multiplicada pela potência de instrumentos (armas, bombas, veículos de transporte, etc.). Se poderia dizer, contra a posição de Arendt, que não existe violência sem grupos humanos que a operem (polícia, exército, sabotadores, guerrilheiros, grupos clandestinos, seitas, etc.). Mas, provavelmente, ela responderia que para que tal grupo atue assim é, antes de tudo que esse grupo sustente um consenso interno sobre a necessidade do uso da violência. O mais importante é compreender o ângulo a partir do qual Hannah Arendt articula o seu raciocínio. Esse ângulo é o do futuro técnico. Hoje esquecida, a futurologia era uma ciência com muita força entre os anos 60 e 70.¹⁷ Um filme como *2001: Uma odisseia no espaço* (1968), de Stanley Kubrick, está inscrito em parte dentro da atmosfera da futurologia.

Arendt sustenta, embora no contexto utilize esta conclusão como um *argumentum ad absurdum*, que um exército formado por robôs permitiria a um homem só apertando um botão que destruir seus inimigos.¹⁸ Um tal argumento, permite purificar de qualquer interferência exterior o exercício da violência, reduzindo sua produção a meios inteiramente instrumentais (um exército de máquinas que não precisa de consenso para agir em ordem). Nesse caso, não um grupo de homens (organizados em batalhões, brigadas, companhias, divisões, exércitos) que perpetra a violência, mas um único indivíduo valendo-se do aparato técnico. Afora este indivíduo, que aperta o botão, todo o restante são máquinas (robôs, naves, mísseis).¹⁹

17 Aliás, não se deve esquecer que naquele período, além da futurologia, vicejavam diversas ciências hoje esquecidas, como a parapsicologia ou a *polemologia*, a ciência do impulso agressivo humano.

18 Pode-se dizer a mesma coisa sobre *Laranja mecânica* de Kubrick (1971), embora não a respeito da tecnologia da guerra mas de tecnologias de apaziguamento violento da violência.

19 Seria interessante ver como certas noções de *O Anti-Édipo* de Deleuze e Guattari, ainda que façam recordar o homem máquina de Descartes, se fundam na verdade sobre a conjuntura do final dos anos 60. A abertura do livro já apresenta o elemento maquínico como um funcionamento: “Isso respira, isso aquece, isso come. Isso caga, isso fode. Mas que erro ter dito o isso. Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-orgão é conectada a uma

Tendo por fundo esse raciocínio, ainda que não o explicita, Hannah Arendt pode sentir legitimada ao conceituar a violência como puro instrumento. Essa filosofia da violência na verdade expressa o pesadelo do período, de uma catástrofe nuclear eliminando a vida na terra e, portanto, privando os homens de futuro. De certo modo, nessa época, o futuro foi comprimido sobre o presente, seu horizonte foi reduzido ao mínimo. Como não seria assim se não se podia ter certeza de estar vivo no ano seguinte? O cogumelo de fogo em que a imaginação da época se fixara, desestimulava qualquer tentativa de vislumbrar muito longe para a frente. Então, o que tinha ocorrido com o futuro? Simplesmente era lugar corrente que o futuro não tinha futuro. O futuro havia se encolhido até coincidir com o presente. Nesse sentido, se pode dizer que a futurologia era uma ciência do presente e não, do futuro, visto que a hipótese de um futuro da humanidade era menos crível que a hipótese da catástrofe nuclear. À medida que se voltou a crer no futuro, a futurologia perdeu significado.

A violência só na especulação filosófica pode ser separada dos seus operadores (indivíduos e funcionários). Na realidade permanece necessário sempre o consenso para que a violência possa ter êxito. Um exemplo, é a obstrução da violência pelos que se negam a trabalhar para ela: como os conscritos que se recusavam a partir para o Vietnã ou os policiais que se negavam a agredir estudantes nas universidades americanas.

Hoje, quando a ideia do líder de uma das duas grandes potências da guerra fria (EUA e URSS) apertando um botão e destruindo o mundo, tornou-se um pesadelo fora de moda, o argumento de um exército de robôs, isto é, da violência puramente instrumental, já não convence muito. Ou melhor, sequer atrai a atenção. E, no entanto, vale observar que a imprensa acaba de noticiar que o número de mortos, nas fronteiras do Afeganistão e do Paquistão, pela ação dos *drones* americanos — cuja ação tem que ser autorizada pelo presidente americano — já se aproxima dos 5.000 (4.700 segundo o

máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina que produz leite, e a boca, um máquina acoplada a ela.” Diferente de Arendt, Deleuze e Guattari não deixam espaço para uma esfera de interação consensual baseada na união de indivíduos humanos. Mas, como ela, sustentam a autonomia da dimensão das máquinas, isto é, da dimensão do funcionamento, que no caso de Arendt é o que explica a violência. Visto que a violência é instrumental, sua atuação é um funcionamento. Cf. Deleuze, G., e GUATTARI, F., *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34. 2010, p.11.

senador republicano Lindsey Graham). Embora não em escala total, como se previa nos anos 60 e 70, é importante anotar que o argumento de Hannah Arendt, ainda que reduzido em muito o seu alcance, guarda ainda certa atualidade. Caso as próximas décadas tragam um crescente implemento dessas máquinas de morte por joystick, a visão teórica de Hannah Arendt se tornará mais e mais pertinente. Nesse caso, os argumentos contrários que levantamentos aqui, perderiam parte de sua força.

Hannah Arendt critica o marxismo por este acreditar que a violência pode produzir o poder. Atribui o equívoco ao uso que Marx faz da dialética hegeliana, aceitando que um oposto produz o outro e, portanto, do mal (a violência) pode surgir o bem (a sociedade comunista):

A violência pode destruir o poder, mas é incapaz de criá-lo. A grande confiança de Marx e Hegel no “poder dialético da negação” em virtude do qual os opostos não se destroem, mas sim desenvolvem-se naturalmente transformando-se um no outro, visto que as contradições promovem, ao invés de paralisar o desenvolvimento, repousa em um preconceito filosófico muito mais antigo: o de que o mal é nada mais do que uma forma de privação do bem; que o bem pode originar-se do mal; e que, em resumo, o mal nada mais é do que a manifestação temporária de um bem ainda oculto

Mas é justamente esse o ponto que a dialética hegeliana vai além da compreensão instrumental que Arendt sustenta sobre a violência. A concepção instrumental suporá sempre que o fenômeno da violência utiliza de um utensílio ou instrumento de forma consciente como arma — o próprio corpo quando usado para produzir violência, teria que ser compreendido como uma ferramenta. Assim, os efeitos retardatários da violência, que continuam vivos muitos anos depois de passada a tempestade de fogo (como é o caso das 100 mil bombas hoje alojadas no subsolo da Alemanha), não cabem nessa compreensão da violência já que, nesse caso, esses efeitos não foram conscientemente programados pelos agressores como um instrumento para objetivos destrutivos.

Já a dialética permite pensar não só a violência como destrutiva mas, também, como uma relação de opostos que produz efeitos que vão além das intenções de cada parte. Assim, na guerra civil espanhola, ou mais propriamente, na guerra que assistimos no filme *Balada triste de trompeta*, o que mais profundamente se registra é a

contaminação das duas partes, bem como seus herdeiros, pelo mesmo veneno do ódio e da brutalidade:

- Espera, hay una manera de ser feliz,
de burlarse del destino.
- ¿Cómo? ¿Qué puedo hacer?
- ¡Venganza! Alivia tu dolor con la venganza.
- ¡Venganza! ¡Venganza!

A felicidade através da vingança, que seria o mesmo que o amor pela via do ódio, surge de circunstâncias não escolhidas pelos adversários, que se impõe sem que nenhuma parte as tenha querido. Estão emparedados em sua contenda, como dois homens presos numa cabine telefônica numa luta de facas. O mal escorre, como o sangue, pelos caminhos que lhe são mais familiares, assim como a água, segundo o *Tao te king*, procura voluntariamente o lugar mais humilde, o mais baixo. Seria possível talvez dizer que o filme todo é movido por essa mesma mola, que acima chamamos de *dynamis* (impulso tendente a um fim), isto é, princípio dinâmico, que é a contaminação de um oposto pela mal, isto é, pela limitação que cada um impõe ao outro involuntariamente²⁰.

Como, por exemplo, o bom se torna mau? Como o pacífico palhaço alegre, o pai de Xavier, tão entregue à performance que as crianças retribuem com o sorriso inocente, tão preocupado em acalmar o amigo Manuel, o palhaço triste, que se mostra agressivo e provocador com a chegada das tropas, entra, de repente, na pele de um matador que decepa cabeças em êxtase de loucura? Essa inversão é paralela à outra: a das tropas da célebre figura da guerra civil, o coronel Enrique Lister, célebres durante a guerra por sua disciplinas mas que, no filme, entra em cena como o cúmulo do disparate, numa mistura impossível de militares de uniformes puídos, civis despreparados e artistas do circo. Até uma mulher barbada (uma unidade dos díspares, com os signos do masculino e do feminino, não?) é arregimentadas para a luta sem que se dê ciência ao coronel.

²⁰ Hegel define metafisicamente o *mal* como o limitado, isto é, uma característica do que é finito.

Na dialética dos opostos — assim como na acirrada luta entre o palhaço triste e o palhaço alegre — reencontra-se sempre num ponto de convergência. No primeiro caso, já citado em parte, pela semelhança no impulso ao crime:

- ¿Por qué quieres ser payaso?
- Alguna razón habrá.
- Nadie es payaso así porque sí.
- A ver, ¿porque te da miedo la vida?
- ¿Porque lo eran tus padres?
- ¿Porque quieres humillarte?
- ¿Y usted?
- Porque si no fuera payaso,
sería un asesino.
- Pues... yo también.

A transferência das energias contrárias entre os opostos — como o palhaço pai, que vai da candura à demência assassina —, não é mais, certamente, a dialética de Hegel e de Marx. Ambos viam no choque e na fusão dos opostos um momento de ascensão para uma verdade mais elevada, um *telos*. No filme, se isso ocorre, é pelo avesso da teleologia, com cada figura caindo num abismo mais profundo na medida em que luta para escapar dele. Esse andamento é talvez um dos ingredientes responsáveis pela sustentação de uma atmosfera recorrente de pesadelo. Quando o palhaço triste é desfigurado pelo ataque de Xavier e se converte, para as crianças, no “monstro”, quando Xavier, após ter mordido a mão de Franco, se transfigura numa imagem que, como duas vezes se dirá depois, é a de “uma mulher ou um padre”, ocorre uma passagem de tipo dialético para um novo nível dos opostos. Mas isso não cria uma unidade, como na dialética clássica, mas apenas recrudesce o conflito entre os personagens. O máximo recrudescimento desse conflito acontece no cimo da cruz que, então, permite que o filme sintetize todas as suas dinâmicas de verticalidade e vertigem.

A lição desse pesadelo é a de que a violência não promove nada, não cria nada, mas perdura indefinidamente alimentada pelo próprio ódio que segrega.²¹ Ao final, seus agentes estão transformados, se pode dizer que chegam até mesmo à transfiguração, mas sem que isso os redima da catástrofe. A heroína que morre no final, uma versão puta da figura imaculada da República, pela qual tanto sangue foi vertido nos últimos séculos, deixa atrás de si somente escombros e terra arrasada, não só dos personagens mas do próprio filme que como que comete suicídio. Em seu epílogo o próprio filme na verdade está morrendo, assumindo cada vez mais um ritmo frenético, artificialmente induzido pelos efeitos especiais e sonoros, muito parecido com o padrão da indústria americana, do *junk food* cinematográfico, só que com uma diferença: essa transformação é feita conscientemente. O diretor sabe aonde quer chegar.

O desejo consciente do diretor de matar a cor, que assinalamos ao início, parece que se cumpre também nesse outro, inconsciente, que é o de assassinar o filme. Assim, se estabelece a unidade interna de uma narrativa que volta-se para seu próprio corpo para expiar a violência com o sangue dele. A monumental cruz do *Valle de los caídos* assume proporções monstruosas, oscilando sem trégua entre a ascensão pavorosa e a vertigem da queda no abismo, ambas igualmente destituídas de sentido. A não ser o de repelir qualquer veleidade de que o cristianismo, tão profundamente enraizado na Espanha, possa operar o milagre de reconciliação na cruz.

Ao mesmo tempo em que todos os elementos de provocação mecânica dos sentidos através de uma intensificação dos efeitos visuais e sonoros — vertigens, escrutínio do céu por holofotes, explosões, matraquear de metralhadores, sirenes, correria, aflição, etc. — se concentram numa mimese de vitalidade vulgar típica da indústria americana do cinema, o filme torna-se cada vez mais pálido, como que sob o efeito de uma hemorragia. O sangue vertido através da tela, — que a essa altura está empapada, hispanicamente encharcada de sangue, mas, nem por isso, menos pálida — esse sangue, pode-se dizer, é a arte morta, dilacerada por facas, que vemos jazer diante dos olhos como um cadáver artístico, a única herança legada pela violência. E, contudo,

21 O que é e não é verdade, já que no final do filme, nós, expectadores, estamos transformados pela própria violência.

Balada triste de trompeta e a filosofia da violência
(Bajonas Teixeira de Brito Júnior)

esse cadáver cinematográfico, morto na cruz, construiu sua *via crucis* como um caminho para exorcizar a Espanha. Para retirá-la da cruz da guerra civil.