

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

**FÁBULAS DE UMA *NEVERNEVERLAND*: GLOBALIZAÇÃO, ABSURDO E
MELODRAMA NO CINEMA DE AKI KAURISMÄKI**

CAIO NEVES DE CASTRO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Estudos de Cinema e Audiovisual

ORIENTADOR: PROF. DR. MAURÍCIO DE BRAGANÇA

NITERÓI
2017

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

C355 Castro, Caio Neves de.

Fábulas de uma Neverneverland : globalização, absurdo e melodrama no cinema de Aki Kaurismäki / Caio Neves de Castro. – 2017.

145 f. : il.

Orientador: Maurício de Bragança.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, 2017.

Bibliografia: f. 143-145.

1. Linguagem cinematográfica. 2. Melodrama no cinema. 3. Globalização. 4. Kaurismäki, Aki, 1957-. I. Bragança, Maurício de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

Caio Neves de Castro

FÁBULAS DE UMA *NEVERNEVERLAND*: GLOBALIZAÇÃO, ABSURDO E
MELODRAMA NO CINEMA DE AKI KAURISMÄKI

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área de concentração: Estudos de Cinema e Audiovisual

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Maurício de Bragança
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Mariana Baltar Freire
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto
Universidade Federal do Paraná

Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez (Suplente)
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dra. Karla Holanda de Araújo (Suplente)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Niterói, 2017

AGRADECIMENTOS

Aos caminhos abertos.

Aos professores, familiares e amigos que compartilharam comigo todos os processos da feitura desse texto. Sobretudo Maurício, Mariana, Rogério, Roberta e Vanessa pelo apoio e atenção em relação à escrita da dissertação.

A todos que se interessarem pela futura leitura dessa pesquisa, conferindo a ela os sentidos que lhe faltam.

A Providência caótica do universo, que apesar de tudo, nunca deixou de ser generosa comigo.

RESUMO

O presente estudo tem por objetivo analisar os melodramas de Aki Kaurismäki, especificamente a trilogia dos "vencidos": *Nuvens Passageiras* (1996), *O Homem Sem Passado* (2002) e *Luzes na Escuridão* (2006). Tendo como lastro os conceitos de "absurdo" e "globalização" propostos, respectivamente, por Albert Camus e Milton Santos, perceberemos como esses filmes retratam o paradoxo entre a gratuidade da existência, proposta pela filosofia existencialista, e o pragmatismo do tempo presente. Ao mesmo tempo, observaremos como o diretor se faz valer da noção de absurdo como potência política para desvelar contradições do mundo globalizado. Neste sentido, buscaremos compreender como Kaurismäki transforma tais aspectos em linguagem cinematográfica, além de analisarmos em que medida seus filmes dialogam com o gênero melodramático.

Palavras-Chave: Globalização, absurdo, melodrama.

ABSTRACT

This study aims to analyze the melodramas of Aki Kaurismäki, specifically the "looser trilogy": *Drifting Clouds* (1996), *The Man Without a Past* (2002) and *Lights in the Dusk* (2006). Taking as a basis the concepts of "absurdity" and "globalization" proposed by Albert Camus and Milton Santos, we will see how these films reflect the paradox between the gratuitousness of existence proposed by existentialist philosophy and the pragmatism of the present time. At the same time, we will observe how the director makes use of the notion of absurdity as a political power to unveil contradictions of the globalized world. In this sense, we will try to understand how Kaurismäki transforms these aspects into cinematographic language, besides analyzing to what extent his films dialog with the melodramatic genre.

Key-words: Globalization, absurdity, melodrama.

SUMÁRIO

Introdução.....	06
Capítulo 1 - Um passeio fracassado pela globalização: os impactos do neoliberalismo nos “vencidos” de Aki Kaurismäki.....	14
Capítulo 2 - Um melodrama que engole as próprias lágrimas: o diálogo de Aki Kaurismäki com a tradição melodramática.....	44
Capítulo 3 - O mentiroso afirma que a Finlândia é a terra prometida do Existencialismo: a noção de absurdo no cinema de Aki Kaurismäki.....	109
Considerações finais.....	134
Lista de imagens.....	140
Referências Bibliográficas.....	143

Introdução

A pesquisa destinada à conclusão de meu mestrado tem como assunto de sua investigação a trilogia dos “vencidos”, dirigida por Aki Kaurismäki e composta pelos filmes: *Nuvens Passageiras* (1996), *O Homem Sem Passado* (2002) e *Luzes na Escuridão* (2006).

A partir das obras escolhidas¹, analisaremos o impacto da atual fase do capitalismo, mediada pela globalização e pelo neoliberalismo, no cotidiano dos personagens criados por Kaurismäki. Ao mesmo tempo, observaremos como esse diretor realiza filmes, simultaneamente, afinados e dissonantes às convenções melodramáticas. De tal forma que a retórica moral que circunda sua filmografia traça um diálogo com a noção de *absurdo* elucidada pelo filósofo Albert Camus em seu estudo *O Mito de Sísifo* (2010).

Nesse sentido, perceberemos como esses filmes retratam o paradoxo entre a gratuidade da existência, proposta pela filosofia existencialista, e o pragmatismo do tempo presente. Também analisaremos como o diretor se faz valer da noção de absurdo como potência política para desvelar contradições do mundo globalizado. Assim, buscaremos compreender como Kaurismäki transforma tais aspectos em linguagem cinematográfica, além de analisarmos em que medida sua filmografia se apropria das convenções do gênero melodramático.

Particularmente, meu interesse por tais questões surge no bojo de meu próprio trabalho como artista. Desde o final de 2014, escrevo um ensaio imagético composto por mais de 200 desenhos, intitulado *notas de uma subsistência poética*.² Nesse texto apresento algumas reflexões acerca da sobrevivência cotidiana do artista e de seu trabalho, uma vez inserido em um contexto excessivamente utilitário, competitivo e sedento por eficiência.

Desse modo, percebendo que Aki Kaurismäki não só aborda os mesmos assuntos que me instigam a pensar artisticamente, mas o faz com o tom ríspido e humorado que busco obter em meus trabalhos, optei por dedicar meus estudos à sua filmografia. Além disso, a discrepância entre a relevância desse cineasta e a quantidade de material teórico

¹ Nas quais temos como protagonistas, respectivamente, um casal de desempregados, um indigente e um funcionário de uma empresa de segurança privada.

² Disponível em: <http://cargocollective.com/notasdeumasubsistenciapoetica>

disponível sobre sua obra, em português, foi outro fator que me impulsionou a escrita dessa pesquisa.

Sobre os diálogos estéticos traçados por Aki Kaurismäki em relação à história do cinema, o crítico espanhol Carlos Heredero afirma:

Bom conhecedor e devedor confesso de uma importante tradição do cinema mudo (com Buster Keaton em primeiro lugar), admirador de cinema clássico e seguidor entusiasta de alguns dos seus mais singulares criadores (de Luis Buñuel a Yasujiro Ozu, passando por Bresson, Dreyer, Huston, MacKendrick ou Jacques Becker), Aki Kaurismäki revela-se ao mesmo tempo como herdeiro inequívoco da modernidade que irrompe com as rupturas próprias dos “cinemas novos” dos primeiros anos da década de 60 e, simultaneamente, também como expoente qualificado (...) da promiscuidade audiovisual característica do fim do século.

Fica a possibilidade, portanto, de situar a obra certamente atípica do finlandês na confluência de uma quádrupla encruzilhada, ou também de vê-la, se se preferir como resultante de uma releitura inevitavelmente pós-moderna (mas plenamente consciente e reflexiva) de uma tradição feita, ao mesmo tempo, de classicismo e modernidade.

(HEREDERO apud SENA, 2000, p. 42)

Observamos que o fragmento destaca a “promiscuidade audiovisual” contida na obra do cineasta finlandês, uma vez que mistura elementos de diversas vertentes cinematográficas, a exemplo do *nonsense* presente nos filmes de Luis Buñuel, da pulsão melodramática de Douglas Sirk e do minimalismo cênico de Yasujiro Ozu. Além disso, Heredero argumenta que as peculiaridades adotadas pela filmografia de Kaurismäki criam a possibilidade de a situarmos em uma encruzilhada pós-moderna, na medida em que mescla elementos caros tanto ao cinema, dito, clássico quanto ao moderno. Entretanto, conhecendo as limitações e diluições sofridas por esse termo ao longo do início do século XXI, preferimos situar a produção de Kaurismäki em um cenário contemporâneo global.

Nesse sentido, acreditamos que ser contemporâneo é tomar uma posição em relação ao presente. Ainda que para tal atitude, o sujeito que se encontra afinado à contemporaneidade não possa coincidir exatamente com a cronologia de seu tempo. De acordo com Giorgio Agamben:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual: mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e

desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender seu tempo.
(AGAMBEN, 2008, p. 58-59)

Para Agamben, o sujeito contemporâneo precisa ter um caráter anacrônico, sendo capaz de transitar entre tempos. De acordo com o filósofo, quando nos adequamos perfeitamente ao nosso presente não temos distância suficiente para relativizá-lo ou analisá-lo. Assim, acreditamos que o diálogo estabelecido entre a obra de Kaurismäki e a filmografia de realizadores de diversos períodos históricos e variadas localizações geográficas é um sintoma de tal contemporaneidade.

Ademais, os filmes desse realizador incorporam aspectos do cinema mudo, a exemplo do humor e da expressividade de Buster Keaton, ao mesmo tempo em que se aproximam esteticamente da filmografia de diretores de sua atualidade, a exemplo dos irmãos Dardenne, Jim Jarmusch e Corneliu Porumboiu.

Nesse sentido, podemos dizer que esses cineastas, cada um a sua maneira, se interessam por personagens desajustados aos modelos de existência pré-estabelecidos pelas dinâmicas do sistema capitalista. De tal forma que, atualmente, percebemos uma série de diretores cuja produção reflete e comenta o impacto das adversidades geradas pelos processos da globalização no cotidiano da parcela social de mais baixa renda. Assim, destacamos que, apesar de esteticamente atípica, a filmografia de Aki Kaurismäki encontra interlocutores em diversos países e continentes, uma vez que as mazelas representadas em sua obra manifestam um teor global.

Ao retomarmos o anacronismo presente no conceito de *contemporâneo* proposto por Agamben, podemos identificá-lo na obra de Kaurismäki a partir da visualidade de seus filmes. Tal aspecto pode ser observado na presença de ambientes antiquados e pouco cosmopolitas, no qual carros antigos transitam pelas ruas, personagens trajam vestimentas fora de moda e raramente possuem dispositivos tecnológicos como computadores e telefones celulares.

Nessa perspectiva, os filmes de Kaurismäki indicam que a atual dinâmica do capitalismo fragmenta o espaço urbano em locais frequentados por vencedores ou vencidos, sendo somente os primeiros, luxuosos e afinados com os parâmetros globais. Desse modo, ao acompanhar o cotidiano de personagens economicamente “derrotados”, os ambientes coabitados pelos “perdedores” de Kaurismäki são periféricos e, em certa medida, anacrônicos, pois mesclam aspectos simultaneamente atuais e obsoletos.

Uma vez expostas algumas características importantes do universo cinematográfico construído por Kaurismäki, cabe apresentarmos a disposição metodológica de nosso estudo. Assim, a presente pesquisa se organizará em torno de três capítulos, relativos aos conceitos de globalização, melodrama e absurdo. Nesse sentido, perceberemos como esses termos se manifestam na obra do cineasta finlandês, sobretudo na trilogia escolhida.

Em resumo, o capítulo que discute aspectos sobre globalização e neoliberalismo se articulará a partir dos estudos de Perry Anderson (1995), Milton Santos (2001), Louis Dumont (1993) e Colin Campbell (2001). Dessa maneira, analisaremos algumas medidas preconizadas pelos ideais neoliberais e seus impactos no âmbito globalizado. Entre os quais destacamos a defesa do crescimento desenfreado da economia, o controle da inflação e o estímulo à desigualdade social.

Nessa perspectiva, teorias e práticas neoliberais intensificaram seus processos de difusão a partir da década de 1980³, contexto no qual Kaurismäki realiza seus primeiros filmes: *Crime e Castigo* (1983), *Calamari Union* (1985) e *Sombras no Paraíso* (1986). Desse modo, perceberemos como a discussão acerca da globalização e do neoliberalismo, com seus desdobramentos individualistas e consumistas, se manifestam nos filmes escolhidos: *Nuvens Passageiras* (1996), *O Homem Sem Passado* (2002) e *Luzes na Escuridão* (2006).⁴

Assim, iniciamos nossa discussão teórica elaborando um breve levantamento dos ideais defendidos pelo neoliberalismo, bem como o contexto de seu surgimento. Em seguida, perceberemos como esse modelo socioeconômico se difunde em escala global. Para tanto, nos valeremos dos estudos do historiador Perry Anderson (1995) e do geógrafo Milton Santos (2001).

Nesse sentido, nossa pesquisa não atentarão para questões multiculturais ou multiculturalistas advindas do contexto globalizado⁵, pois acreditamos que as dinâmicas entre o “global” e o “local” se dão de forma extremamente desigual, privilegiando

³ Sobretudo com os governos de Margareth Thatcher na Inglaterra e Ronald Reagan nos Estados Unidos.

⁴ Filmes que constituem a segunda trilogia dos “vencidos” dirigida por Aki Kaurismäki. Cabe citar que a primeira composta pelos filmes: *Sombras no Paraíso* (1986), *Ariel* (1988) e *A Garota da Fábrica de Fósforos* (1990). Além disso, em entrevista a Peter Von Bagh (2011), Kaurismäki relata que *O Porto* (2011), seu último longa-metragem, iniciará uma terceira trilogia sobre os “vencidos”.

⁵ De acordo com Stuart Hall (2003), uma sociedade multicultural é aquela onde existe a convivência de culturas distintas e a tentativa de se construir uma experiência em comum, já o multiculturalismo, apesar de ser um termo aberto e de difícil definição, tem a ver com estratégias para administrar politicamente essa diversidade.

interesses dos centros hegemônicos. Dessa maneira, tendem a reiterar e contribuir com a polarização entre regiões pobres e ricas. Ademais, consideramos que para além das pressões de um país sobre outro, hoje presenciamos a consolidação de um capital financeiro transnacional capaz de mobilizar seus interesses em mais de um continente.

Conseqüentemente, o reconhecimento de que o modelo de globalização vigente fomenta uma série de mazelas de ordem social e econômica, optamos por abordar esse assunto sob a perspectiva do arcabouço teórico elaborado por Milton Santos. Uma vez que o geógrafo brasileiro reflete as principais perversidades⁶ difundidas e praticadas pelo mundo globalizado, das quais destacamos o acirramento das disparidades entre ricos e pobres, bem como a difusão de valores excessivamente individualistas.

Além disso, o conceito de individualismo é de fundamental importância para nossa pesquisa, sobretudo os apontamentos presentes no livro *Individualismo: Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna* (1993), de autoria do antropólogo Louis Dumont. Assim, perceberemos como a difusão do pensamento individualista e seus desdobramentos nos âmbito do consumo são uma chave de extrema relevância para a compreensão do sistema capitalista contemporâneo.

Ao mesmo tempo, analisaremos em que medida a “ética protestante” elucidada pelo sociólogo Max Weber no início do século XX e a “ética romântica” estudada por Colin Campbell (2001) se manifestam nas dinâmicas de produção e consumo do contexto globalizado. Desse modo, poderemos observar como essas questões influenciam e afetam o cotidiano dos personagens economicamente marginalizados da filmografia de Aki Kaurismäki.

Vale notar que nossa pesquisa produzirá três análises fílmicas vinculadas às discussões teóricas apresentadas.⁷ De tal forma que a primeira enfatizará os aspectos narrativos da trilogia estudada, enquanto as demais focalizarão questões referentes à estética e a linguagem cinematográfica adotada pelo cineasta finlandês.

Em seguida, o capítulo articulado em torno do melodrama apresentará algumas convenções adotadas por esse gênero dramático. Ao mesmo tempo, analisaremos as dissidências morais e estéticas praticadas por Kaurismäki em relação ao cânone

⁶ Termo empregado pelo próprio autor.

⁷ Dispostas entre os três capítulos da pesquisa.

melodramático. Para tanto, nossa pesquisa se pautará, sobretudo, nos estudos de Peter Brooks (1976), Ismail Xavier (2003) e Ben Singer (2001).

Nesse sentido, observaremos que o melodrama é um gênero narrativo oriundo do contexto da Revolução Francesa, período atravessado por uma série de transformações políticas que impactaram diversos aspectos da sociedade europeia no final do século XVIII. Entre tais mudanças, destacamos a ruptura entre Igreja e Estado, circunstância que contribuiu para que a população francesa reavaliasse seus valores éticos e morais.

Desse modo, a função de pedagogia moral é de extrema importância para a concepção do melodrama. Assim, esse gênero dramático articulou-se a partir de uma noção maniqueísta de mundo, na qual “bem” e “mal” são forças opostas e complementares. Nessa perspectiva, tais energias se manifestam por meio da conduta individual e do conflito entre personagens virtuosos e devassos. Cabe citarmos que, segundo a convenção melodramática, tal embate preconiza a vitória da virtude sobre a devassidão. Além disso, o universo representado pelo melodrama encontra-se regido por uma espécie de moral cósmica, também chamada de Providência divina, que atua, invariavelmente, de forma justa e eficaz.

Ao mesmo tempo, outro ponto fundamental da construção melodramática é a presença de uma retórica hiperbólica e excessiva empregada na representação de sentimentos e situações. Em outras palavras, o melodrama se ancora em estratégias narrativas que tendem à redundância, uma vez que se reafirmam constantemente. Além disso, destacamos que entre seus elementos mais expressivos está a utilização da *mise en scène*, artifício teatral que compreende aspectos da construção cênica.

Assim, após elucidarmos as principais características narrativas e estéticas caras ao melodrama, atentaremos para as dissidências praticadas por Kaurismäki em relação às convenções deste gênero. Desse modo, perceberemos que o universo retratado por esse cineasta é composto por seres automatizados, contidos e lacônicos. Nesse sentido, Kaurismäki utiliza o corpo dos atores, bem como diversos elementos da *mise en scène* cinematográfica para tensionar aspectos da retórica melodramática convencional, na qual gestual e encenação são bastante efusivos. De tal forma que o gênero marcado pela abundância de lágrimas aprende a “engolir seu choro”.

Nessa perspectiva, observaremos que o melodrama proposto por Aki Kaurismäki apresenta um teor reflexivo acerca das próprias estratégias narrativas adotadas por este

gênero. Assim, os desvios estéticos praticados pelo cineasta também impactam as convenções da moral melodramática. Desse modo, em seus filmes, o cineasta subverte a Providência divina, encarregada de premiar e castigar o destino dos personagens conforme suas escolhas pessoais. Nesse sentido, a ausência de uma moral cósmica justa e eficiente, cara ao melodrama, acaba com qualquer garantia de “final feliz” para a conduta, muitas vezes, virtuosa dos personagens que habitam sua filmografia.

Em seguida, o terceiro capítulo abordará o diálogo entre a obra cinematográfica de Kaurismäki e o conceito de *absurdo* presente na filosofia existencialista. Ao mesmo tempo, analisaremos as noções de absurdo e ironia, identificando como ambas se manifestam na trilogia estudada. Para tanto, articularemos nossa discussão teórica em torno dos estudos de Jean-Paul Sartre (2012), Albert Camus (2010), (2011), S. Kierkegaard (1991) e Linda Hutcheon (2000).

Assim, observaremos que, segundo Sartre, o pensamento existencialista se constitui como uma forma de humanismo na qual não temos acesso a nenhum universo que não seja humano. Dessa maneira, cada pessoa se torna um projeto cuja existência precede a essência e a concepção de natureza humana cede lugar à de condição.

Ao passo que, para Camus, o absurdo é fruto da estranheza do homem perante o universo, é a decepção deste na tentativa de se reconciliar com os cosmos. Em outras palavras, sua gênese provém do divórcio entre a necessidade humana de pertencimento e o silêncio irracional das outras entidades mundanas.

Nessa perspectiva, é na consciência humana que reside o absurdo. Além disso, Camus argumenta que a vida perde qualquer tipo de significado ao constatarmos as incongruências do universo. Diante dessas premissas, em *O Mito de Sísifo*, o filósofo reflete sobre as motivações que impulsionam o ser humano a evitar o suicídio, ainda que experimente a falta de sentido do cosmos.

Ao mesmo tempo, perceberemos que em sua obra *O Homem Revoltado*, Camus expõe os fundamentos que transformam o sentimento de absurdo em revolta. Dessa maneira, a revolta apresenta uma dimensão coletiva e solidária, que se surge no bojo da condição solitária do indivíduo que constata o absurdo em sua experiência de realidade.

Assim, o filósofo reflete sobre a dificuldade de se estabelecer parâmetros morais em uma vida permeada pelo absurdo. Nesse sentido, podemos dizer que o melodrama

proposto por Aki Kaurismäki flerta com a filosofia existencialista, uma vez que estabelece um sistema de valores distinto da tradição melodramática, em que os personagens virtuosos sempre são premiados, ao passo que os devassos castigados.

Como estudaremos ao longo da dissertação, a filmografia de Kaurismäki manifesta uma série de dissidências estéticas e conceituais em relação às convenções melodramáticas. De tal forma que o melodrama proposto por este cineasta apresenta forte motivação reflexiva, investigando de maneira irônica as características e convenções adotadas pelo gênero ao longo de sua história. Além disso, em relação ao uso da ironia, nos ancoraremos em estudos de Kierkegaard e Linda Hutcheon para analisar de que maneira Kaurismäki a utiliza como potência política em seus filmes.

Desse modo, perceberemos como o cineasta finlandês discute os conceitos de globalização, melodrama e absurdo em sua obra. Uma vez que retrata o cotidiano de personagens marginalizados pelos processos socioeconômicos vigentes e o faz com uma linguagem cinematográfica afinada com as convenções melodramáticas, ao mesmo tempo em que as confere um teor filosófico e existencial.

Capítulo 1 - Um passeio fracassado pela globalização: os impactos do neoliberalismo nos “vencidos” de Aki Kaurismäki

*Eu costumava amar a Finlândia. Agora eu sequer gosto de mim. Estamos perdendo tudo: estilo, moral, solidariedade, até as corridas de Fórmula 1. Idiotas estão liderando a Finlândia.*⁸

Aki Kaurismäki⁹

Nesse capítulo estudaremos a dimensão da globalização articulada pelos valores neoliberais na segunda trilogia dos vencidos de Aki Kaurismäki: *Nuvens Passageiras* (1996), *O Homem Sem Passado* (2002) e *Luzes na Escuridão* (2006). Para tanto, observaremos como os filmes abordam algumas questões a respeito do capitalismo contemporâneo e seu impacto nas classes populares.

Desse modo, antes de passarmos às análises específicas de cada filme, julgamos necessária a compreensão de algumas características do pensamento neoliberal desenvolvido ao longo da segunda metade do século XX. Ao mesmo tempo em que observaremos aspectos gerais do universo construído por Aki Kaurismäki em sua filmografia. Nesse sentido, entre as discussões teóricas que nos auxiliarão na compreensão da trilogia escolhida, destacamos a concepção de globalização articulada por Milton Santos (2001) e o estudo sobre individualismo de Louis Dumont (1993) juntamente aos seus possíveis desdobramentos no âmbito do consumo.

Assim, podemos dizer que o pensamento neoliberal tem como marco o texto *Caminho da Servidão* escrito em 1944 por Friedrich Hayek. Em seu escrito, o autor se posiciona veemente contra qualquer intervenção estatal no funcionamento da economia. Ademais, Hayek ataca o estado de bem estar social inglês e argumenta que sua interferência no “livre” funcionamento do mercado construiria uma espécie de servidão moderna. Entretanto, somente com a crise do petróleo¹⁰ em 1973 que suas ideias começam a ser difundidas. Consonantemente, o teórico Perry Anderson argumenta:

A chegada da grande crise do modelo econômico do pós-guerra, em 1973, quando todo o mundo capitalista avançado caiu numa longa e profunda recessão, combinando, pela primeira vez, baixas taxas de

⁸ I used to love Finland. Now I don't even like myself. We're losing everything: style, morality, solidarity – even Formula One. Idiots are leading Finland.

⁹ Disponível em: <<http://www.widerscreen.fi/2007-2/aki-kaurismaki-and-nation-the-contrarian-cinema/>>. Acessado em novembro de 2015.

¹⁰ Na qual, países árabes organizados na Organização dos Países Exportadores de Petróleo (OPEP) aumentaram o preço do barril em 400%, retaliação feita ao apoio dos Estados Unidos a Israel durante a guerra do Yom Kippur.

crescimento com altas taxas de inflação, mudou tudo. A partir daí as idéias neoliberais passaram a ganhar terreno. As raízes da crise, afirmavam Hayek e seus companheiros, estavam localizadas no poder excessivo e nefasto dos sindicatos e, de maneira mais geral, do movimento operário, que havia corroído as bases de acumulação capitalista com suas pressões reivindicativas sobre os salários e com sua pressão parasitária para que o Estado aumentasse cada vez mais os gastos sociais.

(ANDERSON, 1995, p. 10)

A partir do fragmento percebemos que entre os objetivos defendidos pelo neoliberalismo estão o crescimento da economia, o controle da inflação e o estímulo à desigualdade social. Desse modo, governos que adotam essa postura tendem a fazer cortes em programas de cunho assistencial, desmobilizam sindicatos, privatizam empresas, abolem controles sobre fluxos financeiros e aumentam o nível de desemprego na parcela mais pobre da população.

Nesse sentido, o primeiro governante a colocar publicamente em prática as medidas neoliberais foi Margareth Thatcher, que assume o poder em 1979 na Inglaterra. Ao mesmo tempo, outra presidência imbuída de difundir esses mesmos valores foi a de Ronald Reagan, iniciada em 1980 nos Estados Unidos:

O que fizeram, na prática, os governos neoliberais deste período? O modelo inglês foi, ao mesmo tempo, o pioneiro e o mais puro. Os governos Thatcher contraíram a emissão monetária, elevaram as taxas de juros, baixaram drasticamente os impostos sobre os rendimentos altos, aboliram controles sobre os fluxos financeiros, criaram níveis de desemprego massivos, aplastaram greves, impuseram uma nova legislação anti-sindical e cortaram gastos sociais. E, finalmente - esta foi uma medida surpreendentemente tardia -, se lançaram num amplo programa de privatização, começando por habitação pública e passando em seguida a indústrias básicas como o aço, a eletricidade, o petróleo, o gás e a água. Esse pacote de medidas é o mais sistemático e ambicioso de todas as experiências neoliberais em países de capitalismo avançado.

A variante norte-americana era bem distinta. Nos Estados Unidos, onde quase não existia um Estado de bem-estar do tipo europeu, a prioridade neoliberal era mais a competição militar com a União Soviética, concebida como uma estratégia para quebrar a economia soviética e, por esta via, derrubar o regime comunista na Rússia. Deve-se ressaltar que, na política interna, Reagan também reduziu os impostos em favor dos ricos, elevou as taxas de juros e aplastou a única greve séria de sua gestão.

(ANDERSON, 1995, p. 10)

O que destacamos do fragmento é o despotismo contido nos princípios neoliberais, a exemplo do fomento à desigualdade social e o privilégio concedido às camadas mais ricas da população. Assim, o historiador Perry Anderson argumenta que a liberdade defendida por esse modelo socioeconômico compreende, somente, o direito dos agentes econômicos disporem sua renda e propriedade como bem entenderem (ANDERSON *apud* SADER; GENTILI, 1995). Nessa perspectiva, Anderson relata que para o economista Friedrich Hayek, um dos mentores do neoliberalismo, liberdade e democracia poderiam se tornar valores inconciliáveis.

É a partir da década de 1980 que o programa de medidas neoliberais se difunde e é posto em prática por diversos governantes ao redor do globo. Ao mesmo tempo, é nesse contexto que Aki Kaurismäki realiza seus primeiros filmes: *Crime e Castigo* (1983), *Calamari Union* (1985) e *Sombras no Paraíso* (1986). Na refilmagem do clássico literário de Dostoiévski, a trama se passa na Finlândia contemporânea, onde o estudante de direito Raskólnikov se transforma no açougueiro Rahikainen. Já em *Calamari Union*, vemos um grupo de dezessete homens pobres realizando grande esforço para chegar à zona nobre da cidade de Helsinque, enquanto em *Sombras no Paraíso*, acompanhamos a história de amor entre um motorista de caminhão de lixo e uma caixa de supermercado.

Nessa perspectiva, é notável a atenção do diretor em relação ao impacto da atual fase do capitalismo na vida das classes populares, de tal forma que dedica duas trilogias a esta questão, a primeira composta pelos filmes: *Sombras no Paraíso* (1986), *Ariel* (1988) e *A Garota da Fábrica de Fósforos* (1990) e a segunda por *Nuvens Passageiras* (1996), *O Homem Sem Passado* (2002) e *Luzes na Escuridão* (2006). Além disso, em entrevista a Peter Von Bagh (2011)¹¹, Kaurismäki relata que *O Porto* (2011), seu último longa-metragem, iniciará uma terceira trilogia sobre os “vencidos”.

Os três filmes abordados por nossa pesquisa têm como protagonistas, respectivamente, um casal de desempregados, um indigente e um jovem solitário que trabalha como zelador terceirizado em uma galeria de lojas. Assim, Kaurismäki aborda de forma humorada e triste o cotidiano de personagens, em alguma medida, derrotados pelo sistema capitalista em seu contexto de globalização neoliberal.

¹¹ Disponível em: < <http://www.filmcomment.com/article/aki-kaurismaki/>>. Acessado em novembro de 2015.

Na medida em que a globalização apresenta preceitos neoliberais, como o enfraquecimento do Estado em intervenções econômicas e sociais, a diferenciação pelo consumo e a valorização de práticas individualistas e competitivas, esse modelo tende a polarizar a sociedade entre “vencedores” e “vencidos”. Nessa lógica, os vencedores são aqueles aptos ao consumo, enquanto os vencidos permanecem como desqualificados, uma vez que não dispõem de capital suficiente.

Conforme vamos conhecendo a filmografia de Kaurismäki, que em um primeiro momento, aparenta ser exclusivamente politizada, percebemos que a motivação do autor aparenta surgir da perenidade dos grandes ideais, a exemplo do amor e da solidariedade, em meio às adversidades colocadas pelo contexto da globalização. Como propõe Nuno Sena:

A principal dialética que trabalha o cinema de Aki Kaurismäki a partir do seu próprio interior (isto é, condicionando todas as duas opções formais e narrativas), desde o primeiro filme do realizador, é a que se estabelece entre classicismo e modernidade, entre o legado da tradição e a consciência da crise dessa tradição. O seu é um cinema nostálgico de "histórias" e valores clássicos (humanistas, poderíamos igualmente escrever), mas no qual a memória desse passado - evocado, designadamente, na apaixonada cinefilia que permeia os filmes e na dignidade anacrónica dos acarinhados *losers* que são as suas personagens de eleição - se vê transfigurada pela secura de um estilo que faz do diferimento a sua principal figura e da ironia distanciadora uma estratégia quase defensiva. Por trás da aparência de um cinema abertamente político ou social em primeiro (...), descobrimos que os temas recorrentes da sua obra são a perenidade dos grandes ideais (a amizade, o amor, a solidariedade) em tempos particularmente adversos e encarnados em figuras de recorte clássico.

(SENA, 2000, p. 10)

O fragmento destaca que entre os grandes interesses do cineasta está a nostalgia por valores humanistas ausentes no tempo presente. Além disso, ressalta que apesar da pulsão melodramática¹², o realizador parece ter aversão ao sentimentalismo, uma vez que seus personagens são contidos e lacônicos, o que os faz tensionar elementos do melodrama convencional, onde o gestual e encenação são bastante efusivos.

Assim, o universo retratado por Kaurismäki é composto por seres automatizados que, em alguma medida apresentam-se desumanizados pelas adversidades do capitalismo e pelas precárias condições de trabalho às quais são submetidos. Ao mesmo

¹² Aspecto que será discutido com mais ênfase no próximo capítulo.

tempo em que se sentem apartados da possibilidade de realizarem sua individualidade em uma sociedade de consumidores, vislumbram no amor romântico uma alternativa de a exercerem minimamente.¹³

Nesse sentido, Kaurismäki afirma que, ancora-se desde seu primeiro filme na trajetória de uma única persona; Nikander¹⁴. Essa entidade compreende as características gerais de seus protagonistas, geralmente homens de baixa renda e com uma visão romanceada do mundo. Desse modo, com uma renda incompatível com as demandas de consumo no bojo de uma sociedade de consumidores, os corpos que dão vida a “Nikander” são automatizados pelo cotidiano e impedidos de desenvolver aspectos de sua subjetividade. Ao mesmo tempo, o fato do realizador trabalhar com os mesmo atores ao longo de sua filmografia¹⁵ acentua a experiência da construção de uma persona única e idealizada, ainda que “Nikander” possa chamar-se, simultaneamente, Lauri, Lujanen ou Koistinen e trabalhar como motorista, soldador, ou guarda noturno.

Além disso, seus personagens são extremamente lacônicos, falam de maneira monotônica e se expressam através do finlandês erudito, aspecto que lhes confere uma oralidade dissonante, tanto pela atemporalidade do vocabulário quanto pela classe social que ocupam. Sobre a importância do recato em relação à língua materna, Kaurismäki afirma:

A Finlândia é o país mais americano da Europa Ocidental. Em dez anos, o finlandês só será falado em lares de terceira idade, nos demais falarão inglês. Desde o início da década de 60 até o final da década de 70 tudo foi destruído: a cultura do tango contendo valores finlandeses, a poesia melancólica dos bares, as cidades e as aldeias... É triste. Um país como a Finlândia plagiar a nação espiritualmente mais pobre do mundo. Isso não implica que eu não aprecie os produtos culturais daquela terra, mas para o bem desta não é útil se apressar para os braços daquele país ou qualquer outro.¹⁶
(KAURISMÄKI apud KÄÄPÄ, 2010, p. 79)

¹³ Ao longo do capítulo perceberemos que tal comportamento os faz transitar entre a ética protestante, elucidada por Max Weber no início do século XX, e a ética romântica analisada por Colin Campbell (2001).

¹⁴ Nome comum na cultura Finlandesa.

¹⁵ Entre eles Matti Pellonpää, Kari Väänänen, Kati Outinen e Marku Peltola.

¹⁶ Finland is the most American country in Western Europe. In ten years time, Finnish will only be spoken in old people's homes, everywhere else English. From the beginning of the 60s to the end of 70s everything was destroyed here: the tango culture containing Finnish values, the bar's melancholic poetry, the city and village milieus... It is sad. A country like Finland plagiarizing the spiritually poorest nation in the world. I'm not implying that I do not appreciate the cultural products of that country, but for the good of this country it is not useful to rush into the arms of that country or any other.

O que percebemos é que apesar de buscar influências tanto na música como no cinema norte americano¹⁷, Kaurismäki acredita que a linguagem é um lugar de resistência simbólica ao processo de globalização e à difusão do capital cultural dos Estados Unidos, devendo ser preservada o máximo possível. Ademais, o cineasta afirma que quanto mais os críticos se irritam com seu peculiar método de encenar os diálogos, maior é a frequência com que utiliza esse recurso. Afinal, para empregarmos suas próprias palavras: “*If people can’t understand their own language, they can go home*”.¹⁸

Outro ponto importante no universo cinematográfico de Kaurismäki é a construção da paisagem urbana. Nela o realizador encontra mais uma maneira de comentar criticamente o contexto neoliberal no qual seus filmes estão inseridos. Nesse sentido, as locações criadas pelo realizador têm entre suas características mais marcantes o tom nostálgico em relação ao período anterior à globalização articulada na segunda metade do século XX, que proporcionou à Finlândia uma série de mudanças nos âmbitos político e econômico. Dentre elas destacamos as desavenças com o bloco soviético, a queda do presidente Urho Kekkonen¹⁹ (que governou o país por quase 30 anos), uma crescente abertura de mercado denominada por alguns teóricos como *Cassino Politics* (KÄÄPÄ, 2010, p. 32) e a integração à União Europeia em 1994.

Tal nostalgia se transforma em paisagens que mesclam aspectos antagônicos, realismo social e estilização excessiva, fazendo com que a Helsinque retratada em sua obra seja apelidada de *Kaurismäkisinki*²⁰ ou *Akiland*²¹. Assim, a estética adotada pelo cineasta tem um caráter atemporal, reforçado por ambientes antiquados e pouco cosmopolitas, carros antigos que transitam pelas ruas, vestimentas fora de moda e ausência de dispositivos tecnológicos como computadores e telefones celulares.

Podemos observar tal estética nas imagens a seguir, onde veremos os protagonistas de *Nuvens Passageiras* (1996) em meio a eletrodomésticos antigos, o automóvel

¹⁷ Especificamente o *rockabilly* dos anos 50 e o melodrama hollywoodiano.

¹⁸ Disponível em: < <http://www.widerscreen.fi/2007-2/aki-kaurismaki-and-nation-the-contrarian-cinema/>>. Acessado em novembro de 2015.

¹⁹ Governou a Finlândia de 1956 a 1982. Apesar de ser considerado um presidente autoritário, foi eleito democraticamente em seus quatro mandatos. Sua postura política foi marcada pela tentativa de boa vizinhança tanto com o bloco soviético quanto com o americano.

²⁰ KÄÄPÄ (2010)

²¹ WILSON (2009)

alugado por Lujanen para impressionar sua amada em *O Homem Sem Passado* (2002) e o apartamento de Koistinen em *Luzes na Escuridão* (2006).





Confluindo nesse sentido, Kaurismäki afirma:

É necessário encenar todas essas cidades como uma era passada. Por exemplo, não posso usar carros modernos, porque eles são feios e não tem personalidade. Consegui filmar Londres e Paris sem mostrar um único carro e, apesar disso, os filmes ainda se situam na atualidade.

(KAURISMÄKI apud SENA, 2000, p. 17)

No fragmento citado, percebemos que além de Helsinque, o retrato que o cineasta faz das grandes capitais como Londres e Paris também tem um caráter anacrônico, o que pode indicar a perspectiva de que a globalização tende a “pasteurizar” tanto a arquitetura quanto os modos de vida. Além disso, as dinâmicas colocadas pelo atual contexto do capitalismo também fragmentam as cidades em espaços que são frequentados por vencedores ou vencidos, sendo somente os primeiros, luxuosos e afinados com os parâmetros globais. O que pretendemos demonstrar é que ao acompanhar o cotidiano dos derrotados pelo capitalismo, os ambientes frequentados pelos “perdedores” de Kaurismäki são periféricos e, em certa medida, obsoletos e anacrônicos, a exemplo da zona portuária de Helsinque presente em quase todos os seus filmes.

Ademais, o porto da capital finlandesa concentra o maior fluxo de transações internacionais envolvendo cargas de bens de consumo no país. Nesse sentido, os filmes

de Kaurismäki apresentam como os paradoxos do mundo globalizado se refletem nessa região. Ao mesmo tempo em que testemunhamos a indignação dos habitantes da zona portuária, vemos a grande quantidade de transações econômicas representadas pelos *containers* empilhados e sinalizados por diversos logotipos de empresas multinacionais. Ademais, em seu último filme, *O Porto* (2011), o cineasta atenua essa questão ao mostrar imigrantes africanos adentrando o continente europeu por meio de viagens clandestinas dentro dessas caixas de alumínio.

Nas imagens a seguir, observaremos alguns espaços periféricos frequentados pelos protagonistas da trilogia estudada: a “espelunca” onde Ilona é contratada para “serviços gerais” em *Nuvens Passageiras*, o galpão alugado por Lujanen em *O Homem Sem Passado*, o *trailer* de lanches frequentado por Koistinen em *Luzes na Escuridão* e por fim, veremos seu desajuste em um bar sofisticado.







Assim, reconhecendo o processo de globalização como perversidade, o repertório teórico que interessa à nossa pesquisa é aquele proposto pelo geógrafo Milton Santos. Nesse sentido, o autor reflete sobre as características do neoliberalismo enquanto um modelo socioeconômico regido pelo controle das grandes empresas e do mercado financeiro em uma lógica, onde o Estado se exime de determinadas responsabilidades, apostando na eficiência do mercado em sua autogestão. Esse contexto acentua as dificuldades enfrentadas pelas camadas mais pobres da população, tais como o desemprego e o acirramento das diferenças sociais. Para empregarmos as palavras do geógrafo brasileiro:

Afirma-se, também, que a "morte do Estado" melhoraria a vida dos homens e a saúde das empresas, na medida em que permitiria a ampliação da liberdade de produzir, de consumir e de viver. Tal neoliberalismo seria o fundamento da democracia. Observando o funcionamento concreto da sociedade econômica e da sociedade civil, não é difícil constatar que são cada vez em menor número as empresas que se beneficiam desse desmaio do Estado, enquanto a desigualdade entre os indivíduos aumenta.
(SANTOS, 2001, p. 41)

Conforme podemos perceber, o autor contesta a privatização dos órgãos governamentais e o esvaziamento do poder público em favor da atuação de agentes econômicos privados enquanto ações capazes de tornar o Estado mais ágil, forte e presente. Fatores que, aos olhos de Santos, representa um grande paradoxo:

A política agora é feita no mercado. Só que esse mercado global não existe como ator, mas como uma ideologia, um símbolo. Os atores são as empresas globais, que não têm preocupações éticas, nem finalísticas. Dir-se-á que, no mundo da competitividade, ou se é cada vez mais individualista, ou se desaparece. Então, a própria lógica de sobrevivência da empresa global sugere que funcione sem nenhum altruísmo. Mas, se o Estado não pode ser solidário e a empresa não pode ser altruísta, a sociedade como um todo não tem quem a valha. Agora se fala muito num terceiro setor, em que as empresas privadas assumiriam um trabalho de assistência social antes deferido ao poder público. Caber-lhes-ia, desse modo, escolher quais os beneficiários, privilegiando uma parcela da sociedade e deixando a maior parte de fora. Haveria frações do território e da sociedade a serem deixadas por conta, desde que não convenham ao cálculo das firmas. Essa "política" das empresas equivale à decretação de morte da Política.
(SANTOS, 2001, p. 66)

O que pretendemos destacar é que o único compromisso assumido pelas empresas privadas consiste nos seus próprios lucros. Ademais, tal ideologia exerce forte influência no cotidiano da população, resultando no estímulo à competitividade, práticas de consumo exibicionistas e excessivamente individualistas.

Nesse sentido, de acordo com Louis Dumont, para além de “uma amostra individual da espécie humana” (DUMONT, 1993, p. 37), o indivíduo é um portador de valores morais independentes e autônomos, não necessariamente compartilhados pela sociedade. Assim, ao problematizar a origem de organizações sociais pautadas no indivíduo, o autor acredita que estas tenham surgido no bojo das sociedades holistas, onde seus membros estão submetidos a uma série de tradições rígidas. Em outras palavras, uma ordem coletiva organiza a “realidade” de forma que o “todo” se sobrepõe à soma das partes:

... se o individualismo deve aparecer numa sociedade de tipo tradicional, holista, será em oposição à sociedade e como uma espécie de suplemento em relação a ela, ou seja sob a forma de indivíduo-fora-do-mundo. Será possível pensar que o individualismo começou desse modo no ocidente? É precisamente isso o que vou tentar mostrar; quaisquer que sejam as diferenças no conteúdo das representações, o mesmo tipo sociológico que encontramos na Índia – indivíduo-fora-mundo – está presente no cristianismo e em torno dele no começo da nossa era.
(DUMONT, 1993, p. 39)

O que percebemos da citação é que os primeiros sujeitos que reivindicaram os valores individuais foram renunciando das tradições holistas. Assim, diferentemente dos indivíduos modernos, estavam “fora do mundo”, ou seja, para exercer suas vontades precisavam viver como eremitas. Ao mesmo tempo, para Dumont, a noção de indivíduo se propaga no ocidente com o cristianismo, difundindo a noção de que cada ser é feito à

imagem e semelhança de Deus, além de possuir uma alma eterna e portadora de valores únicos.²²

Desse modo, o cristianismo de matriz católica desenvolveu uma relação ambígua com o plano terreno, reconhecendo-o simultaneamente como obstáculo e etapa necessária para o desfrute da alma no paraíso. Entretanto, com a conversão religiosa do imperador romano Constantino no início do século IV, houve a necessidade de se pensar um Estado cristão, questão que intensificou as relações entre esses dois âmbitos. Resultando na transformação progressiva do cristão em um “indivíduo em este mundo” (DUMONT, 1993, p. 61), para Dumont é somente com a Reforma Protestante e sobre tudo com o calvinismo que se dá a consolidação desse processo.

Nesse sentido, diferentemente do catolicismo, no calvinismo o reino de Deus deve ser construído no plano terrestre através da vontade e do trabalho dos “eleitos”, indivíduos escolhidos pela Divina Providência para prosperar e acumular riquezas. Além disso, acreditam que a salvação representa o fruto de um trabalho individual e incessante, de modo que exaltavam a produtividade, condenando o ócio, as tentações da “carne”, a preguiça e o luxo.

Cabe lembrar que no tempo da Reforma Religiosa, o catolicismo condenava a ambição do lucro e a usura, de modo que para o célebre sociólogo Max Weber, em *Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*²³, o *ethos* adotado por esses protestantes foi de fundamental importância para a consolidação do capitalismo moderno:

... a adoção dessa nova perspectiva trazida pelo protestantismo permite os primeiros empresários reverter sua condição de baixo prestígio social e se transformarem nos heróis da nova sociedade que se instalava. (...) o capitalismo libertou-se do abrigo de um espírito religioso e a busca de riquezas passou a associar-se a paixões puramente mundanas. O capitalismo moderno já não necessita mais do suporte de qualquer força religiosa e sente que a influência da religião sobre a vida econômica é tão prejudicial quanto a regulamentação pelo Estado.

(BARBOSA; QUINTANEIRO, 1999, p. 143)

O fragmento destaca que a ênfase dada ao indivíduo pela ética protestante foi um dos fatores que possibilitou o surgimento do capitalismo desvinculado de práticas religiosas. Entretanto, é preciso que pensemos como essa conduta de privações,

²² Apesar de popularizada pelo Cristianismo, não podemos deixar de notar que, de alguma forma, a noção de indivíduo no ocidente já estava presente na Grécia antiga, onde podemos citar Sócrates como um de seus entusiastas. Esse filósofo cria a noção de maiêutica, método no qual uma grande quantidade de perguntas é feita ao interlocutor, de modo que esse descubra e construa seus próprios valores sobre um determinado assunto.

²³ Publicado originalmente durante a primeira década do século XX.

asceticismo e valorização da poupança também contribuiu para o desenvolvimento de hábitos de consumo que incorporam excesso, luxo, diversidade de escolha e outros valores antagônicos ao *ethos* racional e utilitário descrito por Weber.

Em seu estudo *A Ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno* (2001), o teórico Colin Campbell propõe que não podemos dissociar a produção do consumo. Dessa forma:

... se as forças antipuritanas eram essencialmente “românticas” em caráter, talvez também estivessem associadas ao consumo; e que, se o consumo e o romantismo estavam associados na década de 1960, quem sabe, então, sempre o tivessem estado? Talvez houvesse uma “ética romântica” operando a promoção do “espírito do consumismo”, exatamente como Weber postulou que uma ética “puritana” promovera o espírito do capitalismo?
(CAMPBELL, 2001, p. 15)

Campbell argumenta que simultaneamente ao desenvolvimento da “ética protestante” havia um *ethos* romântico que, em alguma medida, lhe fazia resistência e complemento. Essa outra concepção de mundo também exaltava o indivíduo, mas ao invés da relação com o Divino defendida pelos puritanos, a ênfase da individualidade se dava na criatividade e no “gênio” de cada personalidade:

... uma “revolução moral”, em que “um novo espírito de prazer” surgia para desafiar o que era identificado como um restritivo “puritanismo”, um espírito mais patente entre os jovens instruídos, que procuravam prazer e auto-expressão por meio do álcool, das drogas, do sexo e da arte, enquanto um intenso idealismo moral andava de mãos dadas com um irrestrito comercialismo.
(CAMPBELL, 2001, p. 289)

Portanto, para o autor tanto os “eleitos” protestantes quanto os românticos afirmavam sua individualidade por meio de uma suposta superioridade moral, enquanto os primeiros demonstravam sua eleição divina através da prosperidade financeira, os românticos valorizavam a auto-expressão pela arte e o desafio às convenções sociais. Assim, Campbell conclui que o embate entre a racionalidade e a pulsão sentimental, criativa e passional que se fomenta o “espírito” individualista e consumista que caracteriza a modernidade e o tempo presente.

Nesse sentido, para que desdobremos a discussão entre a simultaneidade e complementariedade entre esses dois *ethos* à luz de uma bibliografia mais recente, empregaremos os conceitos de *capitalismo 24/7* (2014) e *capitalismo artista* (2014), respectivamente articulados por Jonathan Crary e Gille Lipovetsky.

Sobre o funcionamento do *capitalismo 24/7*, Crary investiga o lugar do sono dentro da sociedade contemporânea, pensando o ato de dormir como a última fronteira entre o trabalho e o tempo livre. Desse modo, inicia seu estudo analisando pesquisas tecnológicas, feitas nos Estados Unidos, que visam conceber um “soldado sem sono”, que consiga, na contramão das necessidades do corpo, combater por longos períodos de vigília. Para o autor, se tal intento obtiver o êxito esperado, inevitavelmente esses mecanismos de redução de sono serão assimilados pela sociedade civil:

Em sua inutilidade profunda e passividade intrínseca, com as perdas incalculáveis que causa ao tempo produtivo, à circulação e ao consumo, o sono sempre estará a contrapelo das demandas de um universo 24/7. A imensa parte de nossas vidas que passamos dormindo, libertos de um atoleiro de carências simuladas, subsiste como uma das grandes afrontas humanas à voracidade do capitalismo contemporâneo. O sono é uma interrupção sem concessões no roubo de nosso tempo pelo capitalismo. A maioria das necessidades aparentemente irreduzíveis da vida humana - fome, sede, desejo sexual e recentemente a necessidade de amizade – foi transformada em mercadoria ou investimento.
(CRARY, 2014, p. 20)

O que podemos perceber é que para Crary o ato de dormir é, em alguma instância, incompatível com o funcionamento da vida regida pelos parâmetros do *capitalismo 24/7* que, sem descansar, estimula que operemos todas as horas do dia e todos os dias da semana. Logo, o tempo destinado ao sono é considerado improdutivo e inconciliável com a lógica do mercado, devendo ser reduzido independentemente das vontades do corpo humano. Afinal, como bem observa o autor, se não estamos despertos não estamos aptos às dinâmicas de produção e consumo.

Assim, podemos dizer que ao removermos o teor religioso da ética protestante, os valores racionalistas, utilitários e de condenação ao ócio são bastante semelhantes aos preceitos do *capitalismo 24/7* analisado por Crary. Ao mesmo tempo, com a noção de capitalismo artista proposta por Gille Lipovetsky perceberemos como suas práticas dialogam com a ética romântica proposta por Colin Campbell.

No mesmo contexto permeado pelas práticas produtivistas do *capitalismo 24/7*, Gille Lipovetsky aponta o advento do capitalismo artista que, em resumo, consiste no processo cada vez mais intenso da estilização dos bens de consumo e lugares mercantis, bem como por uma crescente articulação entre afetos e sensações de caráter estético no âmbito do consumo. Desse modo:

Os termos utilizados para designar as profissões e atividades econômicas também trazem a marca da ambição estética: os jardineiros se tornam paisagistas; os cabeleireiros, *hair designers*; os

floristas, artistas florais; os cozinheiros, criadores gastronômicos; os tatuadores, artistas tatuadores; os joalheiros, artistas joalheiros (...) Frank Gehry é celebrado em toda parte como um arquiteto artista. Até certos homens de negócio são pintados como “artistas visionários” (Steve Jobs). Enquanto se deflagra a concorrência econômica, o capitalismo trabalha para construir e difundir uma imagem artista de seus atores, para artealizar as atividades econômicas. A arte de tornou um instrumento de legitimação das marcas e das empresas do capitalismo.

(LIPOVETSKY, 2015, p. 29)

O que percebemos é que os produtos advindos desse contexto buscam incorporar vantagens imateriais e simbólicas, de tal forma que o valor artístico adquire um papel fundamental, uma vez que transforma valores estéticos em econômicos e liga o repertório financeiro ao sensível. Ou seja, o contexto artista do capitalismo se atrela cada vez mais aos aspectos afetivos e subjetivos do consumidor, acentuando cada vez mais a transformação da arte e da cultura em *commodities* a serviço das demandas do mercado.

Nesse sentido, a dimensão estética do capitalismo assume o protagonismo na estratégia das empresas para maximização de lucros e obtenção de resultados. *Grosso modo*, percebemos que os agentes econômicos visam construir artifícios narrativos e estéticos sedutores que apreendam a imaginação do público apto ao consumo, de modo que o capitalismo artista incorpora o prazer e a artesanaria exaltadas pela ética romântica descrita por Campbell.

Uma vez colocadas, ainda que de forma breve, essas discussões nos auxiliarão nas análises individuais dos filmes que compõem a segunda trilogia dos vencidos; *Nuvens Passageiras* (1996), *O Homem Sem Passado* (2002) e *Luzes na Escuridão* (2006). Obras que apresentam personagens marginalizados pelo capitalismo e que desejam a todo custo se inserir no modelo vigente a fim de manifestar seus valores individuais. Diferentemente do dândi e do boêmio, que se apartavam da sociedade por vontade própria e um senso de inadequação romântica. Desse modo, adentrar o mercado de trabalho e, se possível, prosperar empreendendo um negócio próprio, tal e qual os “eleitos” protestantes, é a alternativa mais recorrida ou fabulada pelos personagens criados por esse diretor.

Assim, a condição de vencido, elaborada ao longo da filmografia de Kaurismäki, transcende as fronteiras da Finlândia, pois além de presentes em qualquer país do globo, essa parcela populacional vive à margem dos possíveis benefícios do Estado Nação.

Desse modo, seus únicos vínculos com o contexto no qual estão inseridos são o próprio corpo e o emprego, quando o possuem. Portanto, os personagens criados por esse cineasta, apesar de ansiarem pertencer ao contexto vigente, são condenados a circular pelo espaço urbano a procura de um trabalho digno que lhes ofereça algum senso de pertencimento ao sistema econômico ou acesso a novos territórios por via do consumo.

Nuvens Passageiras, primeiro filme que compõe a trilogia, narra a trajetória de reinserção no mercado de trabalho de um casal de meia idade em meados da década de 1990. Nesse sentido, as duas primeiras sequências apresentam o universo de labuta dos protagonistas que se passa respectivamente no restaurante tradicional, onde Ilona trabalha como *maître* e no bonde, onde Lauri exerce o ofício de condutor. Cabe lembrar que no contexto de feitura do filme o desemprego na Finlândia havia aumentado em função das práticas neoliberais, de modo que para Kaurismäki:

... é demasiado tarde para opor o capitalismo mau ao proletário bom. Na actualidade, o inimigo é invisível(...) Nos nossos dias, os patrões não são mais do que engrenagens na máquina, semi-robots que não sabem para onde vão nem porquê. Por outro lado, disse para mim próprio que o desemprego não é um tema muito tratado pelos cineastas europeus e que isso era uma vergonha. Necessitava falar deste problema, caso contrário não poderia continuar a olhar-me ao espelho todas as manhãs.

(KAURISMÄKI apud SENA, 2000, p. 105)

Ao retornarem para casa após o expediente, Lauri surpreende a esposa com uma televisão colorida, com acesso a 12 canais e controle remoto. Para a surpresa do marido, Ilona apenas o questiona como conseguirão pagar pelo eletrodoméstico, uma vez que ainda não quitaram as parcelas da estante e do sofá recém adquiridos. O condutor pondera dizendo que dará algum jeito, pois a compra foi parcelada em quatro anos.

Na manhã seguinte, enquanto faxina o apartamento, Ilona assiste ao noticiário pela nova televisão. Nele, as reportagens de cunho global parecem inserir os personagens em um contexto mais amplo, na medida em que discorrerem sobre desastres ambientais nas Filipinas e mortes na Nigéria. Ao mesmo tempo, no serviço, Lauri descobre que a companhia está sendo “reestruturada” e quatro funcionários serão selecionados à sorte para demissão, por tirar uma das menores cartas o protagonista termina entre os dispensados. Algumas sequências adiante, sua esposa também perde o emprego, pois o tradicional restaurante *Dubrovnik*, que serve pratos típicos ao som de tango finlandês,

será fechado para dar lugar a uma rede de lanchonetes padronizadas. Outro sintoma do avanço da globalização com matizes neoliberais no contexto finlandês.

O que podemos perceber é que os personagens vivem simultaneamente entre as necessidades do trabalho e os desejos do consumo. Nesse sentido, aproximam-se dos *ethos* protestante e romântico descritos anteriormente, apesar de não se adequarem aos preceitos fundamentais adotados por tais condutas, tanto pela ausência de uma religião definida quanto por não disporem de capital suficiente para realizar suas aspirações.

Em *Nuvens Passageiras*, essa tensão se acirra com o desemprego dos protagonistas, circunstância que potencializa o atravessamento do neoliberalismo²⁴ na vida dos personagens, privando-os do consumo e inserindo-os no conjunto dos “vencidos” no capitalismo.

Seguindo a narrativa do filme, Lauri convida Ilona para jantar em um restaurante, onde ela, ao interroga-lo sobre o suposto dia de folga, descobre que o marido foi demitido há um mês. As próximas sequências mostram a demissão de Ilona e o fechamento do *Dubrovnik*. Assim, o desemprego dos protagonistas impulsiona-os em uma longa jornada de reinserção no mercado de trabalho, em que após sucessivos fracassos, Lauri consegue uma oportunidade como motorista de excursões para São Petesburgo e Ilona uma vaga de “serviços gerais” em um “boteco”. Entretanto, as expectativas dos personagens serão novamente frustradas e ambos serão demitidos.

Diagnosticado surdo de um dos ouvidos, Lauri perde o contrato e sua carteira de motorista, circunstância que ironiza antes de desmaiar inexplicavelmente: “Daqui para frente só posso dirigir carro de brinquedo”. Ao mesmo tempo, Ilona consegue seu novo cargo comprando informações sobre oportunidades de trabalho em uma agência de empregos. Em sua nova atividade, trabalhará cozinhando, limpando e atendendo as mesas de uma “espelunca”, mas esta não tarda com seu fechamento, reconduzindo o casal às estatísticas dos finlandeses desempregados.

Por não ter sido registrada, o patrão tenta aplicar-lhe um golpe para pagar o salário. Situação que leva Lauri a exigir o dinheiro da esposa na casa de Forsstrom, proprietário da espelunca. Contudo, o protagonista acaba espancado pelos capangas do empresário e tem seu corpo inconsciente abandonado na zona portuária de Helsinque. A vergonha de

²⁴ Contexto onde, muitas vezes, as empresas adotam o corte de funcionários como estratégia para maximizar seus lucros e o comércio local não consegue competir com grandes empresas multinacionais.

seu rosto desfigurado faz com que se distancie da esposa, inventando uma oferta de emprego e gastando suas últimas economias para esconder-se em um hotel barato. Com a melhora dos ferimentos, Lauri retorna ao lar com um ramalhete de flores para agradecer a companheira, mas, ao invés de encontrá-la, depara-se com os cobradores de suas dívidas atrasadas, que lhe despojam da televisão e do mobiliário do apartamento.

Para escapar da tristeza proporcionada por mais uma “derrota”, dessa vez a perda objetiva de seus bens de consumo e o impacto subjetivo que isso pode causar, o casal fabula a possibilidade de “empreender”. Nesse sentido, a falta de perspectiva de encontrar um trabalho regular, somada aos conselhos de Melartin, o antigo segurança do *Dubrovnik*, fazem que os protagonistas tentem abrir o próprio restaurante. Para tanto, Lauri vende o carro e o trio procura obter o restante da quantia necessária com um empréstimo bancário. Melartin, agora sapateiro, se apresenta como o fiador do projeto e se dirige ao gerente do banco como empresário do ramo dos calçados. Com o fracasso de tal plano, os personagens deixam o estabelecimento e o sapateiro propõe uma nova tentativa em outra agência, mas Ilona comicamente frustra as expectativas do futuro sócio: “naquele eu sou cliente”.

Em função dos acontecimentos, Ilona volta a procurar emprego e consegue uma vaga em um salão de beleza. Por coincidência, sua primeira cliente será a antiga proprietária do *Dubrovnik*. Novamente reunida, a dupla discute a possibilidade de abrir um novo restaurante, o que reacende o desejo empreendedor da protagonista. Sobre tal reencontro fortuito:

... a intervenção da fada madrinha sob a forma de sócia capitalista permitirá que *Nuven Passageiras* termine com o final mais feliz e concreto de todos estes títulos, daí que sejam muitos os que falaram em homenagem aos filmes de Frank Capra a esse respeito: a reinserção no mercado laboral, mas num escalão acima, como pequenos empresários.

(MONTERDE *apud* SENA, 2000, p. 65)

O que percebemos com o fragmento é que, tal como uma fábula, o problema enfrentado pela dupla de vencidos se resolve em um “passe de mágica”. Contudo, devido à crueza do contexto vivido pelos personagens de Kaurismäki, podemos dizer que apesar de fadas madrinhas, as fábulas ou fabulações propostas por esse realizador se passam em um lugar bem distante da bucólica *Neverland* criada pelos estúdios da Disney. Como observa Lawrence D. Smith em seu artigo: *Readymades, Rejects and*

Ready-to-Hand: Found Objects in the Films of Aki Kaurismäki (2010), os filmes de Kaurismäki se descolam, em alguma medida, do realismo e nos levam a uma espécie de "never-never-land". Entretanto, tal lugar continua permeado pelo mundo cotidiano, uma vez que os personagens ainda enfrentam as mazelas da globalização, a exemplo da miséria e do desemprego.

Assim, com a garantia do capital para a abertura do negócio, Ilona e Lauri reencontram e recontratam todos os antigos funcionários do estabelecimento, inclusive o cozinheiro, que se torna morador de rua e alcóolatra. Nesse sentido, tomados por um sentimento de solidariedade, os personagens se comportam, em alguma medida, no contra fluxo do pensamento individualista neoliberal, aspecto que permite a interpretação de que mesmo em condições adversas podemos trabalhar em função de ideais comunitários.

Na sequência final de *Nuvens Passageiras*, que contem aproximadamente dez minutos de suspense, observamos a abertura do restaurante *Työ*²⁵. Inicialmente, vemos o estabelecimento vazio e os funcionários estáticos, quando um sujeito observa a placa com os preços na porta, entra, senta-se à mesa, estuda o cardápio e pede um linguado. Um plano do peixe sendo preparado quebra a tensão construída ao longo da sequência e, o espectador, agora, já pode respirar um pouco mais aliviado. Em seguida chegam ao restaurante um grupo de lixeiros, fazendo com que o local vá, aos poucos, tendo seus lugares preenchidos por clientes. O filme termina com um abraço do casal, que apesar de todos os contratempos colocados pelo contexto no qual estão inseridos, não deixam que seu amor seja abalado. Olhando para o céu, eles se abraçam ao som da música *Kaus Pilvet Karkaavat*, homônima ao filme e cuja letra sugere que as adversidades são passageiras, basta aguardar.

Face ao exposto, percebemos que Kaurismäki faz uma crítica pertinente ao modelo de existência proposto no contexto neoliberal, onde o sucesso financeiro traduzido pelo consumo ostensivo parece configurar o grau máximo de realização dos seres humanos. Além disso, a sequência final nos instiga a pensar sobre tal questão de maneira ambígua. Na medida em que podemos interpretá-la como uma sugestão de que a possibilidade de comercializar um prato de linguado ou simplesmente “ganhar” dinheiro justifica e confere sentido à vida humana, ao mesmo tempo em que também é possível

²⁵ Trabalho em finlandês.

considerá-la um contraponto aos valores vigentes, uma vez que a experiência coletiva da construção do restaurante parece colocar o trabalho em maior relevância que o acúmulo de capital.

O Homem Sem Passado (2002), segundo filme da trilogia, articula-se a partir dos deslocamentos do protagonista que perde a memória e cai na indigência. Além de ter que construir uma nova existência, uma vez em que não recorda os acontecimentos ou dados pregressos, esse personagem precisa reconstruir um lugar para si em meio às dificuldades colocadas pelo capitalismo contemporâneo e suas instituições.

Ao chegar à Helsinque, Jakko Lujanen, cujo nome somente será revelado próximo ao final do filme, é recepcionado por um grupo de ladrões que lhe espancam e roubam a carteira com dinheiro e documentos. Ao voltar a si, o personagem perde a memória e seus vínculos institucionais com a sociedade vigente, a exemplo da carteira de identidade e do cartão bancário. Essa situação prolongará sua reinserção na sociedade, pois além de dificultar o preenchimento dos formulários para emprego ou conta em instituições bancárias, reforçará sua condição de indigente na capital finlandesa.

Após a agressão, Lujanen é largado inconsciente em uma praça deserta e seus agressores lhe cobrem o rosto com uma máscara de soldador encontrada dentro de sua mala. Assim, a primeira informação que temos sobre o personagem insinua-o ao ofício de soldador, o que ressalta a importância do universo do trabalho para Kaurismäki.

Ao despertar, maltrapilho e ensanguentado, Lujanen vaga pela cidade até desmaiar em um banheiro público, sendo dado como morto pelo funcionário da limpeza. Entretanto, seu corpo é levado para um hospital, onde o médico especula sobre a possibilidade de deixá-lo virar um “vegetal”. Mesmo tendo o óbito confirmado em função da suspensão de sua pulsação sanguínea, o protagonista levanta da cama, contrariando as leis da natureza, arranca os eletrodos de seu corpo e ajeita o nariz fraturado.

Na sequência seguinte, ainda com os curativos que lhe cobrem seu rosto, Lujanen tem as botas furtadas por um andarilho que o encontra desmaiado na zona portuária de Helsinque. Posteriormente é acolhido por uma família pobre que vive em um barraco na região. Passados alguns dias, agradece aos cuidados e surpreende a todos por não ser mudo. Afinal, apenas “não tinha nada a dizer antes” de lhe retirarem as ataduras da face. Em seguida, conversa sobre trabalho com Kaisa, a matriarca da família, que comenta

sobre a sorte do marido ao conseguir um “bico” de vigia em uma mina. Na oportunidade, Lujanen revela que não se lembra do próprio passado e nesse momento a câmera lhe faz um *close*, típico nos filmes de Kaurismäki, no qual o enquadramento vai se aproximando do rosto do personagem que, ao invés de esboçar uma expressão reveladora, permanece indiferente.

Nieminem, marido de Kaisa, costuma jantar na companhia dos moradores da região uma sopa oferecida pelo Exército da Salvação, momento em que a banda da instituição apresenta um repertório musical de amor a Jesus. O *Homem Sem Passado* é um dos poucos filmes de Kaurismäki que aborda a religião e a ética protestante de maneira direta. Em geral, em sua filmografia, as práticas exaltadas por esse *ethos* são apresentadas desvinculadas de religiosidade.

Voltando à trama, a dupla vai a um bar onde uma série de perguntas é feita ao protagonista, que continua sem se lembrar do próprio passado. Enquanto bebem, Nieminem especula sobre as possíveis profissões de Lujanen, considerando que este apresenta mãos de trabalhador e uma aparência distante de um perfil intelectual.

Mais adiante seremos apresentados ao personagem Anttila, um vigilante da zona portuária que aluga, ilegalmente, barracos para pessoas pobres. Ao encontrar Lujanen circulando dentro da região privada do cais, apresenta-se como “chicote do senhor” e tenta demonstrar sua autoridade perante os demais “vencidos” que vivem no local. Em seguida, Antilla aluga um dos *containers* para o protagonista e diz que se seus superiores descobrirem a transação terá que negar o acordo três vezes, assim como Pedro fez com Cristo.

Na fila para a sopa oferecida pelo Exército da Salvação, Lujanen conhece Irma, funcionária que lhe entrega um cartão com o endereço da instituição onde poderá pegar algumas roupas usadas. Irma ressalta que com a atual aparência, o personagem não será levado a sério.

Desse modo, o protagonista resolve procurar emprego, importante vínculo na sociedade de consumo, na expectativa de deixar a condição de indigente. Para isso, busca os auxílios de uma agência especializada, mas como não consegue preencher os formulários, que precisam de assinatura e documentos pessoais, o gerente desconfia que seu interlocutor possa estar sendo irônico. Ao explicar que foi espancado na cabeça, Lujanen é aconselhado pelo funcionário a perguntar tais informações aos seus amigos,

já que em Helsinque todos têm amigos. Julgamos que o diálogo descrito representa uma referência de Kaurismäki sobre o individualismo e o enfraquecimento das relações sociais colocados em pauta no contexto da globalização e do neoliberalismo.

Em resumo, a tentativa de reinserção no mercado de trabalho fracassa pela inviabilidade de solucionar a burocracia requisitada. Além disso, a impossibilidade de comprovar a identidade desumaniza o protagonista, dificultando tanto sua reinserção na sociedade de consumo como a reconstrução de sua individualidade.

Todavia, ainda decidido a mudar de condição, Lujanen procura o Exército da Salvação, onde ao chegar, declara; “não posso comprar nada, sou um pária”. Irma o autoriza a pegar as vestimentas que quiser e também lhe consegue um “bico” nessa instituição. O protagonista escolhe trajar terno e gravata, vestimenta associada à prosperidade burguesa, o que aos olhos de sua interlocutora aumentará suas chances de progredir. Além disso, ela adverte: “A compaixão de Deus reina no céu, aqui na Terra você tem que se virar”.

O encontro dos personagens ganha contornos mais amorosos quando uma noite após o expediente, Lujanen pede para acompanhar Irma até sua casa. A princípio, a personagem evita, pois além de acreditar que “não é correto sair com estranhos”, o contexto no qual estão inseridos é de desconfiança e competitividade entre as pessoas. Ao chegarem, o protagonista lhe rouba um beijo na face. Mais adiante, Lujanen a convidará para jantar em sua casa. Contudo, na condição de “pária” possui apenas dinheiro para ervilhas enlatadas. Após a refeição eles escutam música em uma *jukebox* encontrada no lixo, enquanto conversam sobre a falta de memória do protagonista, que diz recordar-se do corredor de uma fábrica e de uma luz brilhante, indicando que os primeiros vestígios das lembranças do personagem estão vinculados ao ofício de soldador. Mais uma vez, encontramos o universo do trabalho como instância fundamental na constituição na subjetividade do protagonista, sobretudo se considerarmos ser a única lembrança que não foi completamente esquecida.

Posteriormente, ao pagar o aluguel, Lujanen reencontra Anttila e lhe pede o carro emprestado para um encontro amoroso, mas o vigia nega e lhe cobra uma taxa pelo uso do veículo: “Nunca emprestei nada a ninguém”. Influenciado pelos ensinamentos obtidos no Exército da Salvação, o protagonista argumenta que a avareza é um pecado.

Anttila responde comparando-se ao Estado, um negociante que deve proteger suas transações, além do mais, em sua perspectiva o Estado nunca peca.

A convivência com Anttila, personagem que incorpora e reproduz as práticas e discursos neoliberais, desperta em Lujanen o desejo empreendedor²⁶, pois prosperar em função do próprio negócio reforça a ética protestante, que incorpora no convívio com o Exército da Salvação. Tomado pelo novo ímpeto, o protagonista põe-se a modernizar a banda da instituição de caridade, ensinando-lhes *rock and roll* e *blues*. Lujanen convence seus superiores alegando que “ainda que globalizado o novo estilo musical dos rapazes pode trazer benefícios para o seu Movimento”. Assim, o grupo passa a estudar o novo repertório através da *jukebox* de Lujanen e realizam sua primeira apresentação no jantar de caridade dedicado aos moradores da região portuária.

Nesse evento, acreditando escapar da condição de “vencido”, Lujanen demonstra sua liderança e empreendedorismo através de roupas novas e do carro que termina por alugar. Mais seguro de si, o protagonista convida Irma para mais um encontro. Dessa vez, vão a uma floresta para colher cogumelos, onde o “homem sem passado” revela a Irma que ela lhe recuperou alegria de viver e que está se tornando um “empresário de *rock*”.

No dia seguinte, enquanto recolhe sucatas na rua, Lujanen observa um grupo de soldados trabalhando e pede para experimentar o ofício. O domínio das técnicas faz com que seja convidado para uma entrevista de emprego, na qual é informado que para conseguir a vaga, necessitará abrir uma conta bancária, outro vínculo institucional de fundamental importância para as relações de trabalho no sistema capitalista atual. Entretanto, conforme sabemos, tal intento não pode ser viabilizado, pois o personagem não possui os mecanismos necessários para comprovar sua identidade. Nesse sentido, Lujanen pergunta à contratante se o pagamento pode ser feito em dinheiro, como antigamente, mas o pedido é negado e o personagem decide submeter-se à burocracia necessária para a obtenção da vaga.

Na agência bancária, Lujanen recebe os formulários, mas como estes requerem dados pessoais incapazes de resposta, o protagonista não consegue concluir o preenchimento. Nesse momento, um homem armado rende os presentes e ordena um

²⁶ Figura que se contrasta à noção de “vencido”, uma vez que não enxerga as dificuldades colocadas pelo sistema capitalista como adversidades, mas oportunidades para empreender e prosperar financeiramente.

saque de 247 mil, congelados de sua conta. Antes de deixar o recinto com a quantia desejada, esse personagem tranca os reféns no cofre da instituição financeira, ocasião em que a funcionária explica a Lujanen que o banco, vendido aos investidores coreanos, será fechado em breve. Tal fato, somado a demissão do gerente após 38 anos de serviços prestados, revelam mais aspectos de como a globalização e o neoliberalismo impactam a vida dos personagens pertencentes à classe trabalhadora, assunto de interesse de Aki Kaurismäki.

Com a chegada da polícia, o protagonista é interrogado e tratado como criminoso, uma vez que não possui documentos que comprovem sua identidade. Apesar do depoimento da funcionária do banco desvincular Lujanen do ocorrido, os oficiais não o libertam por desconfiarem que seja estrangeiro. Mesmo argumentando que é finlandês, uma vez que domina o idioma, o personagem sofre o protocolo xenófobo dos guardas que respondem: “você aprendem rápido”.

Antes de ser encaminhado ao cárcere, Lujanen contata Irma que lhe envia um advogado do Exército da Salvação. Posto em liberdade, o protagonista vai a um bar, onde, ao acaso, reencontra o personagem do banco e este lhe revela que era dono de uma construtora. Entretanto, a crise econômica advinda pelos processos de globalização faz com que seu crédito seja congelado, impossibilitando o pagamento de seus contratados. Além disso, para não falir, o empresário confessa ter vendido seus equipamentos ao banco, que os comprou por um preço ínfimo, para revender com grande lucro. Nesse sentido, descobrimos que o dinheiro retirado da agência bancária seria repartido entre o “assaltante” e seus antigos funcionários. Tal atitude romanesca, apesar de ilegal, opera na contramão do individualismo egoísta do tempo presente.

A publicação da foto de Lujanen no jornal, após seu envolvimento nas tensões ocorridas no banco, permitem que a polícia consiga identificar a vida pregressa do protagonista. Nessa altura, descobrimos que seu nome é Jakko Lujanen, trabalhador siderúrgico e casado em uma cidade do interior. Incentivado por Irma a investigar suas raízes, regressa à sua antiga casa e descobre aspectos de seu passado, a exemplo de seu divórcio.

De volta a Helsinque, com intuito de abandonar a vida pregressa, Lujanen é novamente recebido por seus agressores, mas dessa vez, em um ato inusitado de solidariedade, conta com a proteção dos moradores da região, inclusive Anttila, que

correm em sua defesa. Em seguida, reencontra Irma e o filme se encerra com o casal passeando de mãos dadas pelas ruas da cidade.

Observamos a partir dos deslocamentos de Lujanen que Kaurismäki comenta criticamente algumas das instituições e valores que sustentam o processo de globalização articulada pelo capitalismo. Assim, o processo de reinserção social do protagonista traz à tona algumas das dificuldades e burocracias demandadas por esse modelo de organização política, econômica e social.

Assim como Lauri e Ilona em *Nuvens Passageiras* ou Anttila e Irma em *O Homem Sem Passado*, o personagem principal de *Luzes na Escuridão* também é apresentado em seu ambiente de trabalho. Koistinen é um solitário vigia terceirizado da *Western Alarm*²⁷, firma que presta serviços para uma galeria de lojas. Em função de sua baixa remuneração, o protagonista não pode consumir os produtos ou serviços do local onde trabalha.

Ao fim do expediente, o personagem precisa checar todos os cadeados e alarmes da galeria para, por fim, entregar seu molho de chaves aos supervisores. Esses funcionários lhe perguntam o nome diariamente, ao que o protagonista responde: “Koistinen como antes”. Tal circunstância denota a automatização da rotina de trabalho exercida pelos vencidos de Kaurismäki. Ademais, quando Koistinen deixa o recinto, seus colegas comentam que já está passado da hora de o demitirem, afinal já está na companhia há três anos.

Desse modo, ao deixarem o ambiente de trabalho, os vigias combinam de sair para tomar algumas cervejas, sem convidar o protagonista. Sozinho, Koistinen vai a um bar sofisticado e sem sucesso, aborda algumas mulheres. Percebendo que o lugar é inadequado aos “vencidos”, busca o *trailer* de rua para comer salsichas na companhia da atendente, que aparenta ser sua única amiga.

Conforme conversam, Koistinen relata que deseja abrir seu próprio negócio, assim aproximando-se dos demais protagonistas da trilogia estudada. Sua ambição é ser dono de uma firma de segurança: *Koiskinen Segurança*. Desse modo, argumenta que ao usar o pseudônimo, um eventual fracasso da empresa não estaria relacionado ao seu nome

²⁷ Empresa cujo nome pode ser interpretado como uma alusão à permanente preocupação ocidental com a propriedade, valor basilar do liberalismo econômico.

próprio. Nesse sentido, o personagem parece preocupado em associar as derrotas no âmbito do trabalho com aquelas ocorridas na vida pessoal.

Em seguida, vemos Koistinen em seu apartamento, na região portuária de Helsinque, preparando-se para uma aula sobre finanças, investimento através do qual pretende materializar o projeto de abertura da própria empresa. Ao final da classe, os alunos se enfileiram para pagar o serviço e assim como em *Nuvens Passageiras*, onde Ilona compra informações sobre uma vaga de trabalho, temos aqui mais uma cena que indica a existência de um sistema periférico que se articula em torno do sonho de ascensão social dos excluídos do mercado de trabalho.

A próxima sequência do filme apresenta a personagem Mirja, integrante de um grupo de mafiosos que pretende aplicar um golpe em Koistinen e assaltar a galeria de lojas. Cabe notar que assim como *O Homem Sem Passado*, a perversidade do capitalismo sai da abstração e ganha uma face concreta, personificada nos componentes da gangue de assaltantes. Entretanto, no filme anterior o bando era composto por homens de baixa renda, diferentemente da elitizada quadrilha de *Luzes na Escuridão*.

Voltando à trama, vemos Koistinen sentado sozinho à mesa de um bar absolutamente vazio, quando Mirja aparece e pede para lhe fazer companhia. A personagem senta-se e pergunta se o protagonista trabalha como vigia. Mostrando a inabilidade de estabelecer um diálogo, ele responde que basta olhar para seu uniforme e em seguida indaga se agora já podem se casar. Encerrando a cena a dupla, combina um passeio ao cinema.

No dia do encontro, vestido de terno e gravata, indumentária que confere certo anacronismo à cena, Koistinen leva Mirja para jantar após a sessão e, em seguida, terminam a noite em uma casa noturna. A golpista pondera se o passeio não estaria saindo muito caro, ao que Koistinen responde que pode pagar, uma vez que não será vigia para sempre. Ao deixá-la em casa com seu carro antigo, o protagonista recebe um beijo na face, gesto que o faz levar a mão ao rosto em estado de contentamento. Em um misto de introspecção excessiva e valorização nostálgica de um amor extremamente romantizado, um toque de mãos ou uma simples carícia parece máximo de demonstração de afeto trocado pelos personagens de Kaurismäki.

Ao término do encontro, Koistinen vai à barraca de lanches de sua amiga contar que conquistou uma namorada com a qual assistiu a um bom filme, “cheio de ação”.

Reconhecemos nessa fala mais uma das provocações feitas pelo diretor, uma vez que Kaurismäki afirma que seus filmes são tão estáticos que fazem de Robert Bresson um grande diretor de épicos.²⁸ Com o término do diálogo, a vendedora apaga as luzes do *trailer*, permanecendo na escuridão, parecendo nutrir certo amor pelo protagonista.

Enquanto isso, Mirja encontra seu patrão e acerta os detalhes para o golpe. A personagem hesita em prejudicar a vida de Koistinen e pergunta ao outro assaltante o motivo de incriminar o vigia. Entretanto, seu interlocutor lhe responde que “de outra forma teriam que trabalhar”. Desse modo, o filme questiona a possibilidade de enriquecimento pelo trabalho, além de colocar o acúmulo de riquezas como um roubo.

Na próxima sequência, Koistinen vai a uma agência bancária a fim de conquistar um empréstimo de duzentos mil euros para abrir sua empresa. O gerente do banco ridiculariza seu diploma de empreendedorismo e nega o pedido, uma vez que o vigia não apresenta nenhuma garantia de que pagará a dívida. O protagonista argumentando ser cliente do banco e alegando que sua palavra é uma garantia não consegue alterar sua situação.

No próximo encontro com Mirja, Koistinen mostra seu local de trabalho na ilusão de entretê-la, enquanto a golpista observa atentamente os códigos de segurança dos alarmes. Ao relatar ao patrão tais informações, Mirja é convidada para passar alguns dias em Roma, Paris ou qualquer outra capital de sua preferência. Entretanto, ela responde com indiferença, pois, em sua opinião todas as cidades são iguais. Como se vê, Kaurismäki insere, mais uma crítica em relação aos processos estéticos e habitacionais promovidos pela globalização.

Voltando à trama, Koistinen recebe Mirja para jantar em seu apartamento e, ao recepcioná-la, comenta que, assim como o emprego a atual moradia também é temporária. O que podemos observar é que perante as incertezas proporcionadas pelo sistema capitalista, o personagem acredita que sua ascensão econômica seja realmente possível. Ao final do encontro, o protagonista tenta, sem sucesso, beijar sua convidada, mas, uma vez rejeitado, sai de casa para embriagar-se e volta “arrastado” pela vendedora de lanches.

²⁸ KÄÄPÄ, 2010, p. 120.

Em seguida, Mirja retorna ao trabalho do protagonista e o seda para que os demais integrantes da gangue furem a joalheria da galeria. Koistinen é preso, mas por falta de provas é posto em liberdade. Entretanto, é demitido, o que acentua sua condição de vencido, na medida em que estar empregado simboliza um vínculo ao sistema produtivo vigente. Além disso, o personagem se nega a denunciar a amada, que o procura novamente com intenção de incriminá-lo uma segunda vez. Percebendo que Mirja havia implantado algumas joias roubadas em seu apartamento, o ex-vigilante permanece apático e, após a visita feminina, aguarda em silêncio a chegada dos policiais. Assim, de acordo com o chefe dos assaltantes, o golpe certamente será bem sucedido, pois fora aplicado em um “tolo sentimental”.

Após ser preso novamente, dessa vez por um longo período, Koistinen retorna à liberdade e acaba se alojando em um abrigo para sem tetos. Nesse contexto, seu único contato com o mundo exterior são as cartas da vendedora de lanches que, talvez por vergonha, são rasgadas pelo protagonista. Portanto, sua reinserção social começa pela conquista de um emprego como lavador de pratos em um restaurante e uma vaga em um abrigo. Nessa nova moradia, Koistinen especula sobre a abertura de uma garagem com o companheiro da cama ao lado, revelando que apesar de todas as adversidades, seu espírito empreendedor permanece aceso e otimista.

Nos momentos finais de *Luzes na Escuridão*, Koistinen reencontra Mirja e o chefe da gangue no restaurante em que trabalha, fato que lhe custa o emprego, uma vez que informados pela dupla, seus patrões descobrem sua passagem pela penitenciária. Assim, o protagonista tenta atacar o assaltante com uma faca, mas é detido por capangas que o agredem até deixá-lo inconsciente. Após a agressão, o personagem é abandonado na região portuária de Helsinque.²⁹

No último plano do filme observamos somente as mãos do protagonista tocando as de sua amiga, a vendedora de lanches, que fora informada de seu paradeiro por um menino que o encontrara desacordado. Sobre o final do filme Kaurismäki afirma:

Havia dois finais, aquele em que o homem morre e outro em que ele vive. Eu tirei os dois e usei os dois. Primeiro ele morre, e então ele

²⁹ Cabe notar que em uma sequência inicial do filme, vemos Koistinen, tomado por um sentimento solidário, tentando libertar um cachorro que estava há mais de uma semana amarrado à uma grade na rua. O animal estava próximo a um menino, que indicou que os donos do cão estavam dentro de um bar, ao conversar com eles, o protagonista é espancado.

pega a mão dela. Mas a verdade é que este tema não assombra as pessoas em seus vinte ou trinta anos, a morte não existe para eles.³⁰

(KAURISMÄKI *apud* VON BAGH, 2011)

Desse modo, independentemente da possível morte de Koistinen, Kaurismäki tende a olhar para o desfecho do filme com um otimismo estranho, pois além de afirmar que a morte não existe para os jovens, permite-nos especular que do outro lado da vida não existe a dicotomia entre “vencedores” e “vencidos”. Ademais, cabe citar que os desfechos dos demais filmes da trilogia também apresentam uma perspectiva de superação das adversidades cotidianas. Sobre a conclusão de *Nuvens Passageiras*, especificamente, o diretor finlandês afirma que espera que o espectador: “... seja ele ou ela quem for, saia deste filme mais feliz do que entrou” (KAURISMÄKI *apud* SENA, 2000, p. 105).

Nesse sentido, os três filmes convidam-nos à reflexão sobre a tensão entre a vontade de realizarmos nossos desejos e a sobrevivência no contexto globalização do sistema capitalista:

A participação humana na circunscrição da economia industrial e pós-industrial é uma preocupação recorrente nos filmes de Kaurismäki. Isso envolve, necessariamente, a tensão existencial entre a personalidade como algo que é potencialmente livre e volátil, ao mesmo tempo em que está ligada ao trabalho, ao consumo e se constitui enquanto um produto em diversos sentidos (...)³¹

(SMITH, 2010, p. 245)

Face ao exposto, percebemos que Kaurismäki faz uma crítica pertinente ao modelo de existência proposto no contexto permeado por valores neoliberais, em que o sucesso financeiro determina o valor dos seres humanos e o fracasso é analisado fora de contextos sociais e econômicos, circunstância encarada como responsabilidade de quem fracassa pela inaptidão ao sistema. Além disso, o cineasta apresenta uma série de reflexões sobre a ausência de valores humanistas no tempo presente e cria personagens que, apesar das adversidades, encaram o mundo de maneira romanceada e solidária.

³⁰ It had two endings, one in which the man dies, and another in which he doesn't. I shot them both, and I used them both. First he dies, and then he takes her hand. But true: the theme does haunt in there; for people in their twenties and thirties, death does not exist at all.

³¹ Human participation in and circumscription by industrial and post-industrial economics is a recurrent concern in Kaurismäki's films. This necessarily involves the existential tension between personhood as something that is potentially free and volitional, and personhood as something that is bound to labour, to consumption, and as a product itself in various ways (...)

Capítulo 2 - Um melodrama que engole as próprias lágrimas: o diálogo de Aki Kaurismäki com a tradição melodramática

*Acredito que a moral burguesa é uma antimoral porque ela fundamenta as mais injustas instituições: religião, pátria, família e outros pilares da sociedade.*³²

Aki Kaurismäki

Nesse capítulo observaremos alguns aspectos do melodrama, desde sua gênese até os desvios conceituais praticados por Aki Kaurismäki. Desse modo, perceberemos como esse realizador transforma questões politizadas de ordem narrativa em linguagem cinematográfica afinada com o gênero melodramático. Para tal intento, nos valeremos, principalmente, dos estudos de Peter Brooks (1976), Ismail Xavier (2003) e Ben Singer (2001).

O melodrama tem sua origem no final do século XVIII, contexto marcado pela Revolução Francesa, no qual mudanças significativas ocorreram nos âmbitos da política e da religião. Assim, a queda da monarquia e a ruptura entre Igreja e Estado implicaram novos rumos para a organização da sociedade francesa. Além disso, fomentaram um período altamente instável no qual novos valores morais precisavam ser estabelecidos:

A título de esquema é comum dizer que o realismo moderno e a tragédia clássica são formas históricas de uma imaginação esclarecida que se confronta com a verdade, organizando o mundo como uma rede complexa de contradições apta a definir os limites do poder do homem sobre seu destino, ao mesmo tempo que os obriga a reconhecerem a própria responsabilidade sobre ações que terminam por produzir efeitos contrários aos desejados. Em contrapartida, ao melodrama estaria reservada a organização de um mundo mais simples em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, em que o sucesso é produto do mérito e da ajuda da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e transforma-o em vítima radical.

(XAVIER, 2003, p. 85)

Como percebemos no fragmento citado, as estratégias narrativas do gênero trágico deixaram de responder às demandas morais colocadas pelo contexto advindo da Revolução Francesa. Nesse sentido, o melodrama, desde sua origem, adquire um papel

³² Bourgeois morality is in my view anti-morality, because at its basis are the most unjust institutions: religion, the fatherland, Family and other pillars of society. (KAURISMÄKI apud KÄÄPÄ, 2010, p. 4)

pedagógico fundamental na concepção dessa nova visão de mundo. Como sugere Xavier:

... Pixérécourt e seus seguidores foram muito enfáticos na exaltação da função moralizante do melodrama, observando com atenção seu papel regulador, ancoragem moral num tempo de crise de valores, de instabilidade e transformações trazidas por esta conjunção de revoluções, a Industrial e a Francesa.

(XAVIER, 2003, p. 67)

A função moralizante é tão importante para a concepção melodramática que Peter Brooks, um dos principais teóricos no assunto, argumenta que o melodrama ultrapassa as fronteiras de gênero narrativo e se constitui enquanto visão de mundo. Nessa perspectiva, a imaginação melodramática, para empregarmos as palavras do autor, se fundamenta em uma série de pilares, dos quais destacamos: a recusa ao realismo, o desejo de expressar tudo, o excesso, o maniqueísmo e o uso da *moral occult* (BROOKS, 1976).

Assim, a oposição feita ao realismo naturalista pelo melodrama lhe custou a estima das elites intelectuais e econômicas. Além de associar tal alcunha ao vulgar e ao pejorativo. Nessa lógica, a imaginação melodramática tende a ser encarada como uma maneira imatura, fabuladora, simplista e “infantil” de encarar a “realidade”.

Um dos aspectos que acentua tal simplismo é a concepção maniqueísta de mundo. Segundo Brooks, o melodrama encara o “bem” e o “mal” como entidades presentes no mundo e exteriores ao ser humano. Dessa maneira, a humanidade estaria suscetível à influência dessas energias cósmicas.

Assim, a trama melodramática se articula em torno do confronto entre esses dois polos opostos e complementares, representados por personagens virtuosos e devassos. Relembrando a dimensão pedagógica do gênero, cabe notar que as obras que lhe são filiadas preconizam a vitória da virtude. Ademais, tal triunfo sempre é auxiliado por uma espécie de moral cósmica ou Providência divina que se encarrega de premiar e castigar o destino dos personagens conforme suas escolhas morais:

Todos os sentidos expressivos do melodrama relacionam-se a este assunto: eles correspondem à luta pelo reconhecimento dos sinais de virtude e inocência. O repertório de dispositivos dramaturgicos e

retóricos, as configurações de palco e o estilo de atuar confluem na dramatização das provações e na eventual vitória deste sinal.³³

(BROOKS, 1976, p. 28)

Desse modo, escolher pela virtude ou pela devassidão é uma opção singular de cada personagem, o que reforça a ênfase dos valores individualistas advindos da Revolução Francesa. Ao mesmo tempo, destacamos que a criação da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, em 1789, difundiu as noções de igualdade dos homens perante a lei e o direito à propriedade privada. Nesse sentido, diferentemente do herói trágico, que simbolizava os valores e sacrifícios de uma coletividade, além de suportar o “sofrimento de forma estoica”³⁴, o protagonista do melodrama é singularizado e nutre o desejo excessivo de expressar todos os seus sentimentos.

Assim, outro ponto de distanciamento entre a tragédia e o melodrama se dá pelo enfoque narrativo. Enquanto o gênero criado no século XVIII tem suas tramas articuladas em torno de acontecimentos corriqueiros, os temas trágicos são grandiloquentes e heroicos. Entretanto, o olhar conferido ao cotidiano pelo melodrama não pretende simular o “real” com verossimilhança, mas fabular a partir dele.

De tal forma que, afinado com o *ethos* romântico³⁵, no qual a imaginação é utilizada como meio de confronto à realidade, o melodrama pode ser considerado uma resistência ao racionalismo Iluminista.³⁶ Assim, ao valer-se de um sentimentalismo exacerbado, esse gênero dramático diverge de alguns valores burgueses vigentes:

Ao se pensar o melodrama em um contexto mais amplo, é necessário refletir também sobre a função social da lágrima na cultura ocidental como signo de redenção moral, como exacerbação de um comportamento que não se filia a uma contenção domesticada das emoções, o que contraria o modelo de comportamento imposto e desejado por uma classe burguesa, cujo padrão almejado de conduta se baseia em um racionalismo (Gubern, 1974; Vincent-Buffault, 1988).

(BRAGANÇA, 2007, p. 31)

³³ The expressive means of melodrama are all predicated on this subject: they correspond to the struggle toward recognition of the sign of virtue and innocence. The repertory of dramaturgic and rhetorical devices, the stage settings and acting style, all concur in a dramatization of the trials and eventual victory of this sign.

³⁴ (XAVIER, 2003, p. 25)

³⁵ Descrito no capítulo anterior.

³⁶ Ainda que propague outros ideais advindos da Revolução Francesa, a exemplo da exaltação dos valores individuais.

Nesse sentido, percebemos que o desejo de expressar tudo, caro ao melodrama, faz com que esse gênero utilize hipérboles para retratar sentimentos e situações. De tal forma que a dramaturgia melodramática, muitas vezes, tende a ser redundante. Uma vez que emprega mais de um artifício narrativo para expressar uma determinada ideia. Desse modo, entre seus elementos mais expressivos, destacamos o uso da *mise en scène*, da música, da iluminação e da *moral occult* (BROOKS, 1976).

A *mise en scène* compreende os artifícios da atuação e da construção de cena. Em relação ao melodrama, a maneira dos atores expressarem seus sentimentos e gesticular tende a ser bastante enfática e até mesmo exagerada. Além disso, esse modelo de atuação almeja acentuar a dramaticidade da ação encenada. Como sugere Honoré de Balzac: “Body postures and gestures, he tells us, “are imprinted with our will and are of a frightening signification. This is more than the word, it is thought in action”³⁷ (BALZAC *apud* BROOKS, 1976, p. 78).

Assim, no melodrama, o gestual não só enfatiza uma determinada emoção como traz à tona as “verdades” que não foram expressas por meio de palavras. Podemos exemplificar tal argumento com a lágrima desesperada da “mocinha” em uma situação na qual precisa esconder seus sentimentos ou com a risada involuntária de um vilão.

Nessa perspectiva, Peter Brooks comenta que os gestos constituem o primeiro repertório comunicativo dos seres humanos, o que lhes confere um teor passional e “primitivo”. Também cabe citar que a ênfase gestual adotada pelo melodrama tem a ver com sua herança do teatro popular, pois antes da Revolução Francesa o uso da palavra era permitido apenas a uma pequena parcela de companhias teatrais designadas pelo rei. De modo que os espetáculos populares se articulavam em torno de elementos não verbais como a pantomima, a música, as roupas, o cenário, etc.

Ao mesmo tempo, além da postura estática dos atores trágicos, outro ponto questionado por Diderot³⁸ acerca da encenação vigente era a má utilização do palco. Assim, ao invés de sofisticar a relação entre a narrativa encenada e o espaço cênico, os atores recitavam suas falas a partir de uma marcação estática no tablado. Nesse sentido, Xavier comenta:

Espectador insatisfeito, ele (*Diderot*) recusa o teatro que fazia da apresentação da tragédia francesa clássica um desfile de atores

³⁷ Posturas corporais e gestos nos dizem: “são impressos com nossa vontade e apresentam um significado assustador”. Isso é mais do que a palavra, é um pensamento em ação.

³⁸ Um dos mentores da construção dramática do melodrama.

estáticos empenhados em declamações a seu ver enfadonhas, porque apoiadas exclusivamente no efeito da palavra. O filósofo da ilustração rejeita um teatro entendido como recitação de poesia, por mais nobre que esta seja, e solicita a elaboração de um jogo cênico que, dando ênfase à expressão dos sentimentos trazidos pelo gesto e pela fisionomia, crie a ilusão de realidade das emoções sugeridas pelos atores, faça palpável aqui e agora o conjunto de situações vividas pelas personagens. Diderot quer ação no palco (...)
(XAVIER, 2003, p. 63)

O fragmento destaca que a cena melodramática ambiciona explorar todo o cenário, criando situações simultaneamente empolgantes e de fácil visualização. Assim, esse contexto canonizará o palco italiano³⁹ na história do teatro.

Além disso, outro recurso cênico adotado pelo melodrama para a reiteração e assimilação das narrativas melodramáticas foi o *tableau*, artifício teatral em que os atores permanecem imóveis no palco ao final de cada ato do espetáculo. Desse modo, os intérpretes adotam uma postura corporal que resume o enredo desvelado até o presente momento. Para empregarmos as palavras de Maurício Bragança:

Assim, através desta encenação que se congelava no *tableau*, os espetáculos de melodrama indicavam uma busca contundente de uma expressividade capaz de estampar na fixidez da cena montada tudo aquilo que se percebia calcado na superfície do mundo – marcado pelo gesto, a expressão do rosto esculpido em careta, o corpo distorcido numa marca revelatória – e que se articulava com uma verdade ulterior desprendida pelas peripécias do enredo, pelas reviravoltas da ação, pelas pistas falsas espalhadas pela narrativa, num jogo mirabolante ao qual o olhar do espectador é convidado a preencher a cena de sentido, sempre concebido de forma latente.
(BRAGANÇA, 2007, p. 37)

Assim, o *tableau*, como o próprio termo sugere, transforma um episódio narrativo em uma imagem estática. Nesse sentido, também destacamos a *moral occult* (BROOKS, 1976) como artifício visual que auxilia o espectador a compreender a trama. Com essa concepção, Brooks elabora uma espécie de sistema no qual aspectos narrativos são desvelados a partir de objetos colocados em cena. Dessa maneira, percebemos a manifestação desse conceito quando a flor no cabelo de uma donzela indica sua pureza, a capa preta sugere a vilania de um personagem ou a aparição de uma arma revela o assassino da trama.

³⁹ Espaço cênico que delimita objetivamente o espaço do mundo “real” e sua representação.

Ademais, outros pilares que conferem expressividade ao melodrama são seu jogo de luzes e a utilização da trilha sonora. Dessa forma, os conflitos éticos encenados pelo gênero melodramático exploram fortes contrastes entre claro e escuro. Além disso, a iluminação também pode ser interpretada como alusão ao estado psicológico dos personagens. Ao mesmo tempo, a música tem a função de atenuar emoções sugeridas pela narrativa, o que muitas vezes lhe confere aspectos redundantes ou excessivos. Para Xavier:

Os efeitos visuais de impacto, desde o melodrama do século XIX, são embalados por uma trilha sonora melodiosa (o *melos* do drama), reforçando a expressão das emoções, sua intensidade. É preciso afetar o espectador, “ganha-lo” para que ele entre num regime de credulidade maior diante do inverossímil. O espetáculo “enche os olhos” e ganha a sua cumplicidade, legitimando um estado de fê (...)

(XAVIER, 2003, p. 94)

Desse modo, o autor destaca a vocação ilusionista do melodrama, que usa a música e outros recursos estéticos para fazer com que o espectador fique imerso na narrativa e creia nas inverossimilhanças encenadas. Nesse sentido, Peter Brooks argumenta que o desenrolar da trama melodramática se dá por meio de um encadeamento de espantos ou arrebatamentos⁴⁰ nos quais a audiência vai desvelando as peripécias do enredo. Para empregarmos as palavras do autor:

Criando situações de espanto, o melodrama realiza, de forma intensificada, a estética do "interessante" proposta por Diderot. Ele sempre afirma implícitamente que o mundo das referências – "vida real" – será, se devidamente considerado, vivido de acordo com as expectativas da imaginação moral: que o cotidiano comum e humilde revelará emoções, suspense e peripécias, conferidas pela moral cósmica e suas forças.⁴¹

(BROOKS, 1976, p. 54)

Desse modo, o teórico ressalta que por meio desse “arrebatamento” o melodrama confere aspectos de encantamento e excitação à vida cotidiana. Ao mesmo tempo em que busca difundir pedagogicamente os valores morais preconizados pelo contexto

⁴⁰ No texto original, o autor emprega a palavra *astonishment*, (BROOKS, 1976).

⁴¹ Creating situations of astonishment, melodrama realizes, in heightened form, the aesthetics of the "interesting" proposed by Diderot. It always makes an implicit claim that the world of reference-"real life"-will, if properly considered, live up to the expectations of the moral imagination: that the ordinary and humble and quotidian will reveal itself full of excitement, suspense, and peripety, conferred by the play of cosmic moral relations and forces.

advindo da Revolução Francesa. Nesse sentido, cabe lembrar que esse gênero, desde sua gênese, era encarado como vulgar, pejorativo e vinculado à classe trabalhadora.

Para uma melhor investigação das relações entre melodrama, camadas populares e desdobramentos sociais, pautaremos nossa pesquisa no estudo *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts* (2001) de Ben Singer. Ademais, essa obra também nos auxiliará a perceber o deslocamento do melodrama em direção ao universo cinematográfico.

Assim, como observa Singer, a prosperidade do melodrama se deve aos preceitos morais do novo contexto, no qual a burguesia criticava aspectos da aristocracia e propagava os valores de suas instituições, das quais destacamos a família, a Providência cristã e a república. Entretanto, não podemos esquecer que, se por um lado, o melodrama representa um vetor de difusão dos interesses burgueses, por outro, o gênero era discriminado por esta classe.⁴² Logo, esse tipo de dramaturgia ficou associado às classes populares, ou para empregarmos o termo pejorativo associado à sua audiência; aos *lowbrow pariahs*⁴³ (SINGER, 2001):

Para muitas pessoas, as convulsões sociais da modernidade - a erosão da tradição feudal, da autoridade religiosa e da ascensão do capitalismo moderno - eram muito ansiosas e opressivas ao invés de capacitantes. Assim, o melodrama transmitiu as inseguranças da vida moderna, nas quais as pessoas encontraram-se "impotentes e sem amigos" em um mundo pós sagrado, pós feudal, "desencantado" e portador de ambiguidade moral e vulnerabilidade material. Nessa perspectiva, melodrama era menos sobre um populismo liberal emergente do que sobre as ansiedades de uma sociedade que experimentava uma desordem moral, cultural e socioeconômica sem precedentes.⁴⁴

(SINGER, 2001, p. 132-133)

O que percebemos é que, em meio às incertezas morais, políticas e econômicas, as mudanças colocadas pela Revolução Francesa difundiam sensações de ansiedade e

⁴² Afinada aos preceitos Iluministas de razão e cientificismo.

⁴³ Párias ignorantes.

⁴⁴ For many people, the social upheavals of modernity – the erosion of traditional feudal and religious authority and the rise of modern capitalism – were more anxious, unsettling, and oppressive than empowering. Melodrama conveyed the stark insecurities of modern life in which people found themselves “helpless and unfriended” in a postsacred, postfeudal, “disenchanted” world of moral ambiguity and material vulnerability. From this perspective, melodrama was less about an emergent liberal populism than about the anxieties of a society experiencing unprecedented moral, cultural and socioeconomic disarray.

instabilidade. Assim, o melodrama funcionava como uma espécie de acalanto para as classes populares. Uma vez que a moralidade desses espetáculos, cujas narrativas terminavam com o triunfo dos virtuosos, promoviam uma nova educação sentimental arraigada aos valores da nova fase do capitalismo. Ao mesmo tempo em que funcionavam como instrumento de reencantamento com o cotidiano vigente.

Desse modo, podemos dizer que as classes trabalhadoras se sentiam vulneráveis aos infortúnios econômicos e sociais pertinentes às novas condições de vida no contexto urbano, como o desemprego e a criminalidade. Além disso, a ficção melodramática atenuava tais sentimentos e os apaziguava, uma vez que a Providência divina se encarregava de atuar de forma justa, premiando virtuosos e castigando os desvirtuados. Tal característica, aos olhos de Ben Singer, constitui um paradoxo caro a este gênero dramático:

O melodrama clássico reagiu à modernidade de uma maneira, em alguma medida, paradoxal, mas, no entanto, binária e vinculada ao senso comum. Por um lado, o melodrama retratou a impotência do indivíduo dentro da vida material dura e imprevisível do capitalismo moderno; por outro, serviu a uma função quase religiosa em tranquilizar o público a respeito da existência de uma força moral cósmica que continua olhando para baixo e governando o mundo de uma maneira justa.⁴⁵
(SINGER, 2001, p. 134)

Assim, corroborando com o paradoxo contido no fragmento a cima, Singer conclui seu livro caracterizando o melodrama como um gênero dramático que apresenta um teor, simultaneamente, utópico e distópico. Uma vez que retrata as adversidades dessa nova etapa do sistema capitalista⁴⁶, ao mesmo tempo em que deposita suas esperanças na manifestação de uma justiça cósmica.

Agora que observamos alguns dos preceitos básicos da construção estética e narrativa do melodrama, analisaremos, ainda que brevemente, sua passagem dos palcos teatrais às telas de cinema.

⁴⁵ Classical melodrama reacted to modernity in a somewhat paradoxical but nevertheless common psychological binary response. On the one hand, melodrama portrayed the individual's powerlessness within the harsh and unpredictable material life of modern capitalism; on the other, it served a quasi-religious ameliorative function in reassuring audiences that a higher cosmic moral force still looked down on the world and governed it with an ultimately just hand.

⁴⁶ Criminalidade, desemprego, crescente competitividade nos grandes centros urbanos, etc.

Nesse sentido, com entradas a preços acessíveis, o gênero se consolida como um divertimento popular para as classes trabalhadoras e menos abastada das grandes cidades. Além disso, as peças encenadas apresentavam, com viés sensacionalista, as adversidades do cotidiano urbano, a exemplo da criminalidade. Desse modo, no início do século XIX, a região parisiense que abrigava grande parcela das casas de espetáculo especializadas em melodrama foi apelidada de *Boulevard du Crime* (SINGER, 2001, p. 146).

Ben Singer também comenta aspectos do preconceito sofrido pelo melodrama e sua audiência, tida como infantil, barulhenta e mal educada:

O público não frequentava um espetáculo melodramático apenas para ser transportado até um convincente mundo romantizado. Eles também buscavam desfrutar de um modo grosseiro, vocal, "distanciado" (ainda que muito envolvido) modelo de espetatorialidade. A permissão de muito espaço para gritaria era uma disposição fundamental no contrato implícito entre o público e os produtores. Como Owen Davis declarou: "Você deve criar uma situação em que o público possa gritar e urrar no final de cada ato. As audiências melodramáticas adoram "woop and hurrah", então você deve dar-lhes uma oportunidade".⁴⁷

(SINGER, 2001, p. 179)

Como percebemos no fragmento citado, o público cativado pelo melodrama apresentava um maior interesse pela narrativa arrebatadora deste gênero do que por seu refinamento estético. Dessa forma, a transição dos espetáculos melodramáticos para as telas de cinema não foi, a princípio, um problema para sua audiência. Ademais, como a produção cinematográfica era menos custosa que a teatral, isso se refletia no preço dos ingressos, que baratearam.

Assim, o movimento do melodrama em direção aos meios cinematográficos agradou tanto a audiência quanto os produtores, uma vez que era mais rápido e barato produzir um filme do que uma peça teatral. Até mesmo os donos dos teatros se beneficiaram com estas mudanças, na medida em que puderam aumentar o número de espetáculos exibidos por dia, como sugere Singer:

⁴⁷ Audiences did not go to a stage melodrama just to be transported into a convincing Romantic other-world. They went also to enjoy a mode of rowdy, vocal, "distanced" (yet very involved) spectatorship. Allowing plenty of room for rambunctiousness was a key provision in the implicit contract between audiences and producers. As Owen Davis stated, "You must create a situation at which the audience must shout and yell at the end of each act. Melodramatic audiences like to whoop and hurrah, so you've got to give them an opportunity.

Gerentes de teatro ficaram felizes em acabar com este sistema; alugar filmes para exposição era muito mais simples e barato. Além disso, com os filmes, os expositores puderam executar mais shows por dia (de dez a doze, ao invés de apenas um ou dois shows encenados). Além disso, os filmes podiam ser exibidos durante todo o ano. A maioria dos teatros fechava durante o verão e os filmes ajudaram os proprietários a maximizar os lucros, acabando com esse tempo morto.⁴⁸

(SINGER, 2001, p. 168)

Dessa forma, observamos que todo o sistema envolvido com a produção e distribuição de espetáculos melodramáticos havia se beneficiado com a feitura de filmes. Além disso, tanto o barateamento dos ingressos quanto os efeitos de “realismo” produzidos pelo aparato cinematográfico fizeram com que o público fosse aderindo e legitimando, progressivamente, o cinema como um espaço viável para o desenvolvimento do melodrama.

Nesse sentido, D. W. Griffith é um nome de fundamental importância para a consolidação melodramática no âmbito do cinema. Além de contribuir de forma decisiva na construção estética da linguagem cinematográfica, popularizando o *close-up* e uma série de artifícios de montagem, o cineasta em questão ajustou o melodrama às demandas morais vigentes no começo do século XX. Como aponta Xavier:

A teoria do espetáculo em Griffith ajusta-se às necessidades do momento, pois sabemos o quanto o cinema, naquela época mais ainda do que hoje, era alvo da desconfiança dos moralistas e das igrejas, quando não objeto de censura policial direta e de uma vontade de extermínio, porque coisa vulgar do populacho.

(XAVIER, 2003, p. 69)

Além disso, Xavier acrescenta que a filmografia de Griffith coloca o cinema no campo das fábulas morais, transpondo preceitos melodramáticos da direção teatral para a “sétima arte”. Adiante, observaremos os contornos que tais fábulas adquirem nas mãos do diretor Aki Kaurismäki, mas antes cabe analisarmos mais um aspecto decisivo para a difusão e o sucesso do melodrama: a construção do *star system*.

⁴⁸ Theater managers were happy to do away with this system; renting films for exhibition was much less complicated and costly. Moreover, with films, exhibitors could run many more shows per day (ten to twelve, instead of just one or two stage shows), and movies could be exhibited year-round. Most melodrama (and other dramatic) theaters were boarded up during the summer, the traditional theatrical off-season. Movies helped theater owners maximize profits by doing away with that dead time.

O termo *star system* designa o culto à personalidade dos atores de um determinado filme ou estúdio. Assim, além da atuação e dos personagens em si, o público começa a se interessar pela vida íntima de seus ídolos. De tal forma que a personalidade dos intérpretes e dos personagens se mescla na construção de grandes ícones. Nesse sentido, podemos citar Marlon Brando e Brigitte Bardot como símbolos de homem viril e mulher sensual.

A partir da década de 1910, as atividades de lazer e os casos amorosos dos atores passaram a ser anunciados em revistas e outros meios de comunicação, atingindo grande sucesso junto ao público interessado em narrativas melodramáticas. Entre as primeiras publicações desse teor está a *Motion Pictures Story Magazine*, fundada em 1911 na cidade de Nova York. A revista apresentava informações complementares aos filmes lançados, mas é somente com a divulgação da vida privada dos astros de *Hollywood* que atinge seu auge comercial.

Em seu estudo *Stars* (1998), Rychard Dyer acrescenta que as “estrelas” sempre fizeram parte dos espetáculos populares de *vaudeville*, dos quais o cinema é herdeiro. Nessa perspectiva, o surgimento do *star system* dentro do âmbito cinematográfico é um reflexo da migração de seu público consumidor para as salas de cinema.

Além disso, o autor argumenta que essa lógica transforma os atores em capital pertencente a um determinado estúdio. Para empregarmos suas palavras: “The majors dominate the employment of this individual monopoly talent”⁴⁹ (DYER, 1998, p. 10).

Assim, com intensão de valorizar suas “*commodities*”, os estúdios investem na divulgação de imagens e informações sobre seus atores. Nesse sentido, Dyer reflete sobre a existência de um sistema de produção e validação dessas “estrelas”, que uma vez ratificadas, ajudam a propagar ideias e legitimar consensos convenientes aos interesses dos grandes estúdios.

Para Dyer, os atores integrados a este modelo se tornam imagens simbólicas de uma complexa trama de significados administrados pelas ambições das grandes companhias cinematográficas. Ao mesmo tempo em que se transformam em ícones de sucesso e rápida ascensão social, servindo de exemplo para uma multidão de seguidores.

Nessa perspectiva, a pretensa glória das “estrelas” pode ser exemplificada com o comentário de Samuel Goldwyn, produtor cinematográfico que esteve entre os fundadores da Paramount e da Metro-Goldwyn-Mayer: “God makes the stars. It’s up to

⁴⁹ As grandes empresas monopolizam o emprego desse talento individual.

the producers to find them”⁵⁰ (GOLDYDYN *apud* DYER, 1998, p. 16). Em outras palavras, Goldwyn propõe que os produtores devem lapidar o dom divino presente nos atores bem sucedidos.

Ao mesmo tempo, outro ponto importante para a consolidação do *star system* no cinema foi a criação do *close-up*, enquadramento que destaca o rosto dos personagens em momentos determinantes de um filme:

... até que a câmera chegou perto o suficiente para gravar a própria personalidade do ator, a estrela de cinema não poderia emergir em um contexto coletivo . O *close-up* foi o primeiro passo para isso, por isolar e concentrar aparência e personalidade do ator, por vezes, não relacionadas com as suas capacidades. Isso foi decisivo para a ruptura com a convenção de palco e também o meio mais potente de estabelecer a singularidade de um artista. Além disso, inaugura a dinâmica psicológica e emocional entre cinéfilos e atores de cinema.⁵¹ (WALKER *apud* DYER, 1998, p. 15)

Podemos perceber que o fragmento salienta que o *close* é o artifício mais enfático que a linguagem cinematográfica pode oferecer a um personagem. Visto que a expressão facial de um ator é apresentada ao público em grande escala, ocupando toda a dimensão da tela.

Assim, uma vez apresentado o arcabouço narrativo e estético vinculado ao melodrama, cabe analisarmos as peculiaridades e dissidências da obra de Aki Kaurismäki em relação ao cânone desse gênero dramático. Nessa perspectiva, observaremos os aspectos gerais da moral, da *mise en scène* e dos usos da música e do *star system* na filmografia desse cineasta. Em seguida, a partir da trilogia dos vencidos, analisaremos detalhadamente esses tópicos.

Como observamos anteriormente, o melodrama sempre esteve vinculado à pedagogia moral de um determinado contexto. Ao mesmo tempo, não é difícil percebermos que a sociedade atravessou uma série de transformações desde o final do século XIII. Nesse sentido, os filmes de Aki Kaurismäki foram realizados e se ambientam narrativamente entre o final da década de 1980 e o começo do século XXI,

⁵⁰ Deus fez as “estrelas” para que os produtores pudessem encontrá-las.

⁵¹ ... until the camera got close enough to record the player's own personality, the film star could not emerge from the stage group. The *close-up* was the first step to this ... by isolating and concentrating the player's looks and personality, sometimes unconnected with his or her abilities, it was to be the decisive break with stage convention, the most potent means of establishing an artist's uniqueness and the beginning of the dynamic psychological interplay of the filmgoer's and the film actor's emotions.

período atravessado por diversas mudanças econômicas de caráter global e orientação neoliberal.

Assim, analisaremos a influência da globalização econômica na moralidade da obra de Kaurismäki, atentando para as dissidências da dinâmica ética proposta por esse cineasta em relação ao cânone melodramático.

Em geral, o melodrama reforça e propaga valores burgueses como a família construída pelo casamento monogâmico, o direito à propriedade privada, o nacionalismo, a legitimação das demandas do Estado, a fé cristã e a prosperidade individual como fruto de esforço e merecimento. Entretanto, se nos atentarmos à epígrafe deste capítulo⁵², observaremos que para Kaurismäki essa lógica abarca as instituições mais injustas de nossa sociedade. Assim, em seus melodramas, o cineasta constrói um sistema moral que se distancia da Providência cristã, recorrente nesse gênero dramático.

Nas convenções melodramáticas, os personagens virtuosos são premiados com vidas prósperas e alegres, enquanto os desviantes e devassos são castigados com infortúnios e tristezas. Dessa forma, o destino de cada indivíduo é regido por uma espécie de “lei cósmica” eficiente e infalível.

Como já observamos, essa estratégia narrativa buscava amenizar as inseguranças e incertezas advindas das mudanças provocadas pela conjuntura da Revolução Francesa. Todavia, em seus filmes, Kaurismäki questiona tanto a justiça quanto à eficiência da Providência adotada pelo melodrama.

Assim, o cineasta propõe a substituição da dinâmica da Providência cristã por outra, pautada no contexto da globalização econômica e nos preceitos do neoliberalismo. Dessa maneira, ainda que um personagem se comporte de maneira virtuosa, não existe nenhuma justiça cósmica que garanta sua prosperidade. Em outras palavras, a moral articulada pelas “leis divinas” do cânone melodramático passa a se estruturar pelas leis do mercado financeiro global. Desse modo, a Providência “kaurismäkiana” se mostra menos justa e eficiente na distribuição de seus frutos, ainda

⁵² Bourgeois morality is in my view anti-morality, because at its basis are the most unjust institutions: religion, the fatherland, Family and other pillars of society (KAURISMÄKI *apud* KÄÄPÄ, 2010, p. 4)

que paradoxalmente, sejam os valores neoliberais que preconizam eficácia e maximização de resultados.

Nesse sentido, a Providência, que funcionava de acordo com um princípio de causa e consequência pré-estabelecido, adquire contornos novos, instáveis e especulativos, tal qual a regência do mercado financeiro e suas bolsas de valores. Isso resulta em uma série de infortúnios para os protagonistas criados por Kaurismäki, pois como já observamos, estes são pobres, marginalizados e considerados “vencidos” dentro do sistema capitalista.

Desse modo, ainda que os personagens se comportem de acordo com preceitos dignos de prosperidade dentro da Providência cristã, nada garantirá o êxito de suas ações. Podemos exemplificar tal argumento com a conduta de Lauri em *Nuvens Passageiras*, onde contemplamos o protagonista ser violentamente agredido pelo patrão de sua esposa ao tentar reaver seu salário injustamente confiscado. Nessa perspectiva, percebemos que a Providência nos filmes de Kaurismäki tende a favorecer o lado economicamente mais forte do embate.

Ao mesmo tempo, as injustiças provocadas por esse tipo de Providência parecem indicar que não há mais lugar para gestos de caráter humanista e solidários em nosso tempo presente. Ademais, os personagens que, em alguma medida, apresentam tais posturas éticas são tidos como párias dentro do sistema vigente.

Assim, percebemos que a Providência proposta por esse cineasta tende a se articular mais pela capacidade econômica de seus personagens do que por suas qualidades subjetivas e méritos. Nesse sentido, Kaurismäki pratica outro desvio em relação ao melodrama convencional, uma vez que desloca o foco narrativo do ambiente doméstico e o redireciona para o âmbito do trabalho. Desse modo, o lar burguês do cânone melodramático cede seu protagonismo ao espaço urbano.

Nessa perspectiva, as tramas dos filmes de Kaurismäki apresentam personagens que ambicionam abrir um pequeno comércio e adentrar o universo do empreendedorismo. Dessa forma, parecem acreditar que a condição de proprietário os libertará das mazelas do desemprego e de ofícios abusivos.

Desse modo, podemos dizer que tais personagens manifestam alguns valores cultivados pela literatura de autoajuda⁵³, ainda que os filmes não revelem a ocorrência desse tipo de literatura. Em outras palavras, argumentamos que a conduta dos “vencidos” que habitam a filmografia de Kaurismäki revela o mesmo teor individualista contido na tradição literária em questão.

De acordo com Francisco Rüdger, autor de *Literatura de Autoajuda e Individualismo* (2010), o cerne do comportamento individualista que perpassa esse tipo de literatura é a orientação de que devemos procurar, dentro de nós, os recursos necessários para a resolução de problemas que surgem no bojo da sociedade. Nesse sentido, a autoajuda personaliza mazelas sociais e às desvincula de seu contexto coletivo. Ao mesmo tempo, propagam que o pensamento positivo e a força de vontade individual possuem a capacidade de solucionar uma vasta gama de adversidades empíricas. Para empregarmos as palavras do autor:

A prática da autoajuda, em resumo, foi passando a ter como objetivo fazer com que qualquer um conseguisse a autorrealização e alcançasse tudo o que desejasse da vida, baseando-se no princípio de que “o pensamento tudo move”.
(RÜDGER, 2010, p. 38)

O que podemos perceber é que, assim como o melodrama, a autoajuda também presta amparo emocional e psicológico ao seu público. Desse modo, essa literatura propõe que a felicidade e a autorrealização estão disponíveis a todos aqueles capazes de adequar suas condutas aos parâmetros pré-estabelecidos por sua tradição literária.

Além disso, outro ponto importante para pensarmos a autoajuda dentro de nossa pesquisa é sua contribuição ideológica dentro do contexto neoliberal da segunda metade do século XX. Para Rüdger, esse modelo socioeconômico juntamente à globalização financeira contribuíram para a flexibilização das relações de trabalho. Dessa forma, as empresas enfatizaram o aumento de sua lucratividade, demitindo funcionários em grande escala. De acordo com o autor, esse processo:

... está promovendo a substituição da carreira profissional em estruturas fortemente burocratizadas pelo empreendedorismo flexível, senão aventureiro em mercados submetidos à alta volatilidade (...) A conjuntura que assim se descortina, aparentemente, pouco impacto

⁵³ O termo *autoajuda* foi cunhado pelo inglês Samuel Smiles em 1859, em seu livro *Self-Help*. Além disso, cabe notarmos que esse tipo de literatura difundia valores individualistas e buscava secularizar aspectos da ética protestante, como a condenação do ócio e a valorização excessiva do trabalho.

teve, porém, na pregação da autoajuda, visto que, nela, o princípio da conduta incentivado sempre foi o de crer no poder do poder do próprio pensamento e com ele agir sobre si mesmo e os outros, em vez de meramente seguir os costumes ou obedecer ordens, empreender sob comando próprio, em vez de ser enquadrado e disciplinado por alguma autoridade outra que não o próprio indivíduo.
(RÜDGER, 2010, p. 152)

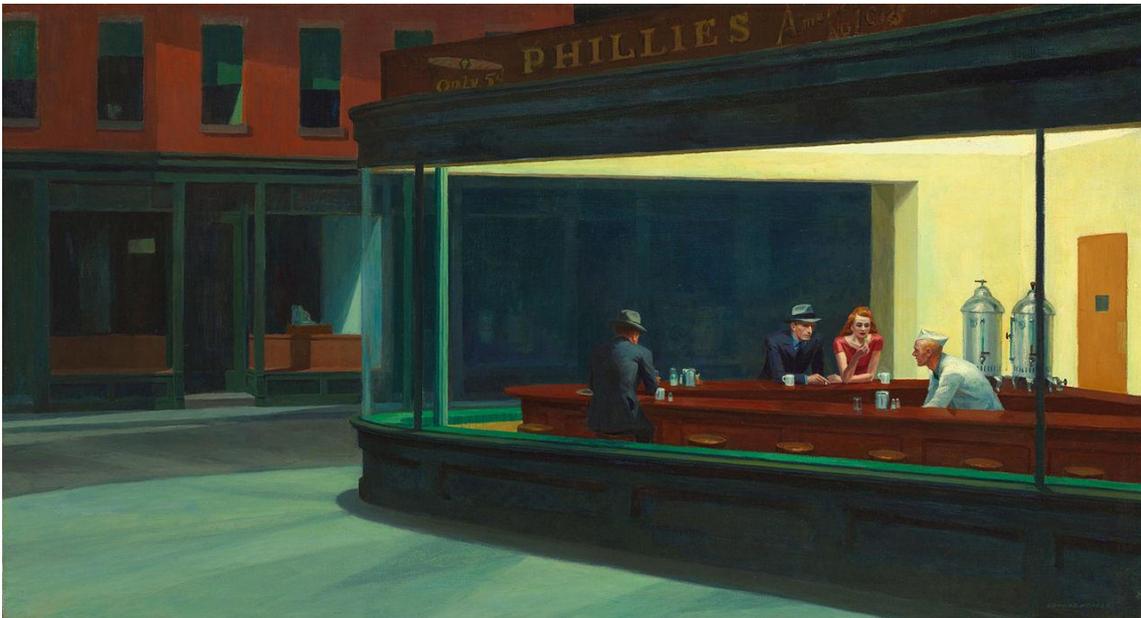
Assim, o fragmento destaca que a escassez de empregos regulares fomenta o desejo empreendedor. Nesse sentido, os valores defendidos pela literatura de autoajuda oferecem uma visão otimista em relação aos riscos e às incertezas advindas do contexto neoliberal, uma vez que supõe a inexistência de adversidades para aqueles que acreditam no poder do pensamento positivo.

Dito isso, passemos a uma breve análise dos aspectos estéticos do melodrama proposto por Kaurismäki, começando pela visualidade dos filmes. Nessa perspectiva, o cineasta apresenta uma fórmula que orienta seu estilo de direção: "30% de Ozu, 30% de De Sica, 15% de Sirk, 20% de Hopper e 10% de Capra" (KAURISMÄKI *apud* SENA, 2000, p. 51). Podemos perceber que essa mistura estilística apresenta uma série de elementos aparentemente heterogêneos, a exemplo do excesso melodramático de Douglas Sirk e do minimalismo de Yazujiro Ozu.

Sobre a paleta de cores, enquadramentos e estilo de iluminar ambientes adotados por Kaurismäki, destacamos seu diálogo com a obra do cineasta Douglas Sirk e do pintor Edward Hopper. Antes de traçarmos essas relações, cabe observarmos algumas imagens que nos auxiliarão nessa tarefa. Entre elas, fotogramas dos filmes *Palavras ao Vento* (1956) e *Imitação da Vida* (1959), dirigidos por Sirk, e a pintura *Nightwalks* (1942) de Hopper.







Se compararmos as imagens à cima com aquelas expostas no capítulo anterior, perceberemos algumas similitudes. Entre elas a temperatura e a paleta das cores, a recorrência dos motivos retratados e a proximidade dos enquadramentos e composições visuais.

Nesse sentido, para além do claro diálogo estético entre as imagens compostas por Kaurismäki, Sirk e Hopper, observamos que o universo retratado por esses criadores também manifesta algumas proximidades. Em linhas gerais, a filmografia de Douglas Sirk apresenta o cotidiano de famílias de classe média norte-americanas durante o pós-

guerra, juntamente à ascensão e os dramas advindos do desenvolvimento da sociedade de consumo nos Estados Unidos. Ao mesmo tempo em que a obra pictórica de Hopper expõe a solidão e a tensão entre espaços públicos e privados nesse referido contexto.

Como vimos anteriormente, o universo construído pela filmografia de Kaurismäki retrata os impactos da globalização na parcela de indivíduos marginalizados e cerceados do consumo. Nesse sentido, enquanto Sirk e Hopper apresentam alguns aspectos do *american way of life*⁵⁴ em seu estágio de ascensão, o cineasta finlandês os exhibe em declínio.⁵⁵ Entretanto, isso não significa que esses artistas enxerguem de maneira otimista o período no qual estavam inseridos, pelo contrário, ambos criticavam a superficialidade e a solidão gerada por esse paradigma existencial.

Além disso, podemos perceber que os eletrodomésticos, automóveis, vestimentas e ambientes retratados por Sirk e Hopper estão inseridos no “presente” vivenciado por estes artistas. No entanto, esses elementos soam ultrapassados ou atemporais quando os observamos nos filmes de Kaurismäki. Em alguma medida, tal estranhamento é gerado pelo fato dos personagens inventados pelo cineasta finlandês disporem de pouca renda para o consumo. Nesse sentido, suas posses materiais são obsoletas, antiquadas e não condizentes com os últimos lançamentos tecnológicos advindos do contexto globalizado.

Outro ponto importante a ser destacado é que ao se aproximar da estética e da visualidade adotada por Douglas Sirk, um dos diretores mais importantes associados ao melodrama, Kaurismäki parece buscar um diálogo visual imediato e inquestionável com este gênero dramático. Ao mesmo tempo, não podemos esquecer que outros cineastas, a exemplo do alemão Rainer Werner Fassbinder, também se valeram do arcabouço imagético canonizado pelo melodrama para readequá-lo às suas propostas autorais.⁵⁶

⁵⁴ Termo aplicado ao estilo de vida almejado por grande parte da sociedade norte-americana no contexto do pós-guerra, onde se valorizava a "superioridade" da democracia americana perante o socialismo soviético, esta se fundava no livre funcionamento do mercado e na competição sem limites.

⁵⁵ Ao mesmo tempo, não podemos deixar de notar que para além da diferença de período histórico, existe uma diferença geográfica entre os universos criados por Kaurismäki em relação aos de Sirk e Hopper. Portanto, quando colocamos que o cineasta finlandês retrata o declínio do *american way of life*, nos referimos que sua crítica se destina aos malogros advindos da sociedade de consumo em um âmbito global e não necessariamente do contexto norte-americano em si.

⁵⁶ Nesse sentido, cabe lembrarmos que em sua obra cinematográfica, Fassbinder subverte aspectos do melodrama desde o início da década de 1970, o que leva muitos críticos e pesquisadores a compararem a filmografia de Aki Kaurismäki a do cineasta alemão. Entretanto, se valendo de sua *persona* pública jocosa, Kaurismäki afirma nunca ter visto nenhum filme de Fassbinder, ao mesmo tempo em que numa

Ademais, cabe citar que o diálogo da obra de Kaurismäki com as filmografias de Sirk e Fassbinder ultrapassa o campo estético, uma vez que estes cineastas também praticam uma série de ironias e desvios às convenções melodramáticas. Dos quais, ressaltamos a relativização dos valores morais vigentes no contexto de feitura dos filmes. Para Mariana Baltar, os conflitos narrativos referentes à filmografia de Douglas Sirk surgem, justamente, pelo embate entre os anseios de seus personagens e a moralidade de seu tempo:

A crítica fica clara, pois a divisão se dá exatamente por uma inadequação do personagem a uma ideologia burguesa, a um padrão de vida social de valorização da família tradicional, do universo das aparências que regia o *American Way of Life* no contexto dos anos 50. São os padrões de comportamento dessa ‘América de Eisenhower’, como diz Elsaesser, que justamente impõe conflitos ao par amoroso ou ao herói do melodrama de Sirk. Ou seja, a ideologia burguesa e os valores tradicionais da família não são a salvação, mas a força motriz do conflito.

(BALTAR, 2007, p. 121)

Nesse sentido, o fragmento destaca que ao invés de exaltar os valores morais preestabelecidos na década de 1950, os filmes de Douglas Sirk os usavam como ponto de partida para seus conflitos dramáticos no âmbito familiar. Da mesma forma, Aki Kaurismäki utiliza as mazelas da economia global como plano de fundo para suas narrativas lacônicas vinculadas ao universo do trabalho.

Nessa perspectiva, o laconismo e a introspecção da *mise en scène* adotada por Kaurismäki parecem contradizer um dos princípios fundamentais deste gênero: “o desejo de expressar tudo”. Assim, se retomarmos o argumento de Jean-Luc Godard no qual o cineasta afirma que a feitura de um *travelling* é uma questão de moral, o mesmo pode ser atribuído ao modo como Aki Kaurismäki conduz a *mise en scène* de seus filmes (MONTERDE, 2000).

Desse modo, articulada em torno de personagens lacônicos, introspectivos e que pouco se movimentam, a *mise en scène* composta por Kaurismäki manifesta um estranhamento à extroversão exagerada da retórica melodramática. Nesse sentido, em

entrevista à *Criterion* indica *O Medo Devora a Alma* (1974) como um dos dez filmes mais importantes da história do cinema. Disponível em: <https://www.criterion.com/explore/163-aki-kaurismaki-s-top-10>. Acessado em 25/10/2016.

sua filmografia, o excesso se dá pela contensão, de tal forma que o melodrama, gênero, marcado pela abundância de lágrimas, aprende a “engolir seu choro”:

Para além disso, a distância mantida no enquadramento, a escassez desses primeiros planos que habitualmente trazem uma intensificação sentimental (recordemos a noção de imagem-afecto introduzida por Deleuze) redundam nessa sensação de solidão e isolamento que caracteriza as suas personagens. Idêntico tratamento das conversas entre elas através do jogo do campo/contracampo, reafirma essa ideia de isolamento, já que, inclusivamente nas situações íntimas, Kaurismäki encerra claustrofobicamente as personagens no plano, a que se acrescenta o facto de muitas vezes nos furtar o plano de quem se escuta, dando a impressão de que o falante está sozinho, estranho a qualquer interacção com o outro.

(MONTERDE *apud* SENA, 2000, p. 68)

Podemos perceber que Monterde ressalta alguns aspectos presentes na *mise en scène* utilizada por Kaurismäki que provocam o distanciamento do público em relação à narrativa. Ao mesmo tempo, cabe notar que o melodrama articula sua retórica em torno da identificação entre espectador e personagem. Assim, o cineasta finlandês aplica mais um desvio em relação às convenções deste gênero dramático. Na medida em que constrói uma relação pudica entre as partes, na qual a empatia se constitui de forma sutil.

Ademais, os recursos estéticos sinalizados no fragmento anterior atenuam, simultaneamente, a sensação de solidão dos personagens e dos espectadores. Dessa forma, o autor finlandês obtém o mesmo tom exagerado caro ao melodrama, mas ao invés do excesso de gestos temos o de introspecção. Nesse sentido, Kaurismäki afirma o desejo de que seus filmes façam Robert Bresson parecer um diretor de grandes épicos.

Nessa perspectiva, outro ponto importante a ser notado em relação a *mise en scène* proposta pelo realizador finlandês é o exagero do *tableau*.⁵⁷ Assim, observamos que os personagens de Kaurismäki raramente gesticulam ou se deslocam em cena, de tal forma que permanecem inertes por longos períodos. Desse modo, o uso hiperbólico que este cineasta faz do *tableau* insinua uma ironia em relação ao próprio artifício.

Nesse sentido, Peter Brooks (1976) argumenta que a expressividade hiperbólica do melodrama se ancora em diversos aspectos não verbais, a exemplo do repertório

⁵⁷ Artifício teatral que, *grosso modo*, transforma um episódio narrativo em uma imagem estática.

gestual dos atores e do uso do *tableau*. Assim, esses artifícios cênicos reafirmam e transparecem as intrigas morais e psicológicas da trama encenada.

Dessa maneira, Brooks argumenta que no melodrama, os elementos de comunicação que não dispõem de oralidade constituem o que denominou como *text of muteness* (BROOKS, 1976, p. 56). Nessa perspectiva, a “mudez” complementa e reforça a extroversão dos personagens. Ao passo que na filmografia de Kaurismäki esse conceito adquire novos contornos, uma vez que o excesso de silêncio e a contenção dos gestos reforçam sua introspecção.

Além disso, Kaurismäki dedica sua filmografia aos modos de sobrevivência nas margens do sistema capitalista, nos levando a questionar se a introspecção e a apatia de seus personagens não seriam a fonte de sua expressividade. Na medida em que, algumas vezes, um semblante inexpressivo pode ser mais coerente, enfático ou expressivo do que risos e lágrimas. Sobretudo em um contexto que parece banalizar as emoções e a dignidade humana.

Ao mesmo tempo, outro aspecto que confere comicidade e estranhamento aos filmes de Kaurismäki é a relação que este cineasta estabelece com a música. Como observamos anteriormente, a trilha sonora apresenta uma vocação ilusionista no melodrama, de forma que enreda o espectador na trama e atenua as sensações provocadas pela narrativa.

Assim, o cineasta finlandês utiliza a trilha sonora com o intuito de conferir múltiplos significados às cenas. Nessa perspectiva, destacamos a sequência de *O Homem Sem Passado* (2002) em que a personagem Irma é apresentada ao público. Nela, contemplamos a intérprete solitária em sua casa. Silenciosa e apática, Irma liga seu aparelho de rádio obsoleto e preenche o ambiente com uma música extremamente animada e afinada ao estilo *rockabilly*. Em seguida, sem que haja interrupção musical, vemos Lujanen, o protagonista, sentado à beira do cais do porto de Hensilque e alguns desabrigados ao relento.





Ademais, cabe notar que o repertório musical utilizado por Kaurismäki é variado e cosmopolita. Assim, o cineasta mistura ritmos tradicionais finlandeses, como o tango⁵⁸, aos mais variados gêneros, a exemplo do *rock and roll*, *rockabilly*, *surf music*, *salsa*, etc.

Ainda sobre a musicalidade da obra de Kaurismäki, observamos que em todos os filmes existem momentos musicais nos quais a narrativa é suspensa para uma apresentação ao vivo. Nessas situações, a câmera se posiciona frontalmente à *performance* sonora e a cena é filmada com poucos movimentos de câmera. Cabe citar que esses números musicais acontecem, geralmente, em algum bar ou ambiente decadente da cidade de Helsinque e acompanham o tempo integral da canção executada.

Nesse sentido, Peter Von Bagh afirma que:

O tango finlandês tem um enquadramento mágico que lhe é próprio: o pavilhão de baile, um lugar onde a natureza e a civilização, a cidade e o campo, os sonhos e a realidade, se encontram. Terno e duro, sério ao ponto de ser soturno, há também alegria no álcool de contrabando escondido no casaco ou bolso das calças. O suspense dramático aumenta acompanhado pela perturbante mistura de perfume, cigarros, vodka e cerveja (...) e suor. Dolorosamente familiar a todos os finlandeses, o pavilhão de baile representa uma experiência partilhada, a busca comum da felicidade.

(VON BAGH *apud* SENA, 2000, p. 80)

⁵⁸ O tango finlandês é uma variante do argentino, na Finlândia o ritmo tende a ser mais lento e melancólico.

Apesar de Von Bagh se referir exclusivamente à atmosfera dos bailes de tango finlandês, seus argumentos podem ser identificados em todos os ambientes onde ocorrem *performances* musicais nos filmes de Kaurismäki. Assim, a música e seus espaços se tornam locais de busca e partilha de felicidade, juntamente ao consumo excessivo de álcool e cigarros. De tal forma que a mistura desses elementos culminam na suspensão do cotidiano autômato dos personagens criados por este cineasta.

A seguir, poderemos observar imagens dos ambientes e dos enquadramentos adotados por Kaurismäki na filmagem de seus momentos musicais. Entre elas a apresentação da banda do Exército da Salvação na região Portuária de Helsinque em *O Home Sem Passado* e um *show* de *rock and roll* em um bar decadente em *Luzes na Escuridão*.





Além disso, Kaurismäki utiliza, a sua maneira, outros elementos consagrados pelo melodrama, a exemplo do *close-up* e o do *star system*. Nesse sentido, o *close* é um enquadramento que destaca a expressão facial de um personagem em um momento determinante da narrativa fílmica. Entretanto, quando utiliza esse recurso, o cineasta finlandês aproxima lentamente a câmera do rosto do ator até exibir seu rosto completamente apático, como se a ausência de reação fosse o ápice de expressividade exteriorizada por seus intérpretes.



Ao mesmo tempo, podemos perceber que esse cineasta também utiliza o *star system* de maneira irônica em sua obra. Aki Kaurismäki costuma trabalhar com os mesmos atores, ao passo que estes também são notados por trabalharem de forma quase exclusiva com o diretor. Entre eles destacamos Matti Pellonpää, Kati Outinen Kari Väänänen e André Wilms, respectivamente apresentados nas imagens à cima.

Desse modo, Kaurismäki inventa um *star system* reconhecível somente aos seus fãs. Além disso, a utilização do mesmo elenco, interpretando personagens com condição social, hábitos e ideias similares, reforça a noção da persona Nikander, analisada no capítulo anterior.⁵⁹

Ademais, como perceberemos nas imagens abaixo, a obra desse realizador apresenta uma série de autorreferências. Nelas observaremos uma figuração do próprio cineasta em *Contratei um Matador de Aluguel* (1990), a reaparição da personagem Ilona⁶⁰ em *Luzes na Escuridão* (2006) e as fotografias do ator Matti Pelonpää dispostas pelos cenários de *Nuvens Passageiras* (1996) e *O Homem Sem Passado* (2002).



⁵⁹ Vide página 18.

⁶⁰ Protagonista do filme *Sombras no Paraíso* (1986). Cabe notar que Kaurismäki utiliza esse mesmo recurso com o personagem Marcel Marx, interpretado por André Wilms, que é apresentado como um “trambiqueiro” em *Vida Boêmia* (1992) e reaparece como engraxate em *O Porto* (2011).





Nesse sentido, Ismail Xavier argumenta que os retratos dispostos nos cenários que abrigam narrativas melodramáticas apresentam características que ultrapassam a função decorativa. Para empregarmos as palavras do autor:

Tal como a imagem do pai na cena de Proust, esse jogo em muitos casos se acresce do olhar que vem de um retrato como pressão moral dos ausentes sobre a cena dos vivos; presença direta, a mais elementar, da própria representação dentro da cena. O quadro ou fotografia na parede é na maioria dos casos parte de uma decoração pomposa do espaço doméstico, não aquele simples objeto disposto pelo estratagema da personagem na mesinha ao lado do sofá. Em geral, o que temos são retratos emoldurados, mais comumente pinturas a óleo, que exercem uma função no drama, porque sentinelas de uma tradição. Agem sobre as personagens como um olhar que zela e inspira, desde Griffith (...), quando o retrato da mãe recebe a atenção do herói a cada passo.

(XAVIER, 2003, p. 20)

O fragmento destaca que, na trama melodramática, os retratos funcionam como “sentinelas de uma tradição”. Nessa perspectiva, cabe citar que o ator Matti Pelonpää, presente na obra de Kaurismäki desde *Crime e Castigo* (1983), morreu em 1995, aos 44 anos. Pelonpää interpretaria o condutor de bonde Lauri em *Nuvens Passageiras*, mas foi impedido pela fatalidade. Assim, Kaurismäki dedica o filme ao amigo e o insere na trama como um finado filho do casal protagonista. Em seguida, o cineasta reintroduz a imagem do ator no cenário de um dos bares de *O Homem Sem Passado*. Ademais,

sublinhamos que Pelonpää encarnava o estereótipo do boêmio para além dos papéis interpretados, de modo que seu repentino óbito foi atribuído ao consumo excessivo de bebidas alcoólicas.

Face ao exposto, percebemos que as dissidências propostas por Kaurismäki em relação às convenções melodramáticas buscam levantar questionamentos e reflexões acerca do gênero em questão. De tal forma que o próprio melodrama é posto em análise, uma vez que passados dois séculos de sua gênese, alguns de seus preceitos já se encontram desgastados e diluídos por estereótipos e clichês. Para Xavier:

Há melodramas de esquerda e de direita, contrários ou favoráveis ao poder constituído, e o problema não está tanto numa inclinação francamente conservadora ou sentimentalmente revolucionária, mas no fato de que o gênero, por tradição, abriga e ao mesmo tempo simplifica as questões em pauta na sociedade, trabalhando a experiência dos injustiçados em termos de uma diatribe moral dirigida aos homens de má vontade.

(XAVIER, 2003, p. 93)

Nesse sentido, destacamos que o cineasta finlandês subverte diversos aspectos caros à tradição melodramática, a fim de discutir questões políticas, sociais e econômicas do atual contexto da globalização financeira. Assim, Kaurismäki se apropria do arcabouço narrativo e estético do melodrama, gênero que surge no contexto de revoluções burguesas do século XVIII, e o questiona perante as mazelas do mundo contemporâneo.

Desse modo, se a Revolução Francesa consolida o paradigma de sociedade pautada no indivíduo, o excesso de individualismo e competitividade difundidos pela atual fase do sistema capitalista denota a necessidade de uma revisão de tal modelo. Nessa perspectiva, desde os primeiros filmes, Kaurismäki profana alguns aspectos do cânone melodramático para questionar e desvelar os impactos adversos que a globalização econômica confere ao cotidiano de seus personagens marginalizados.

Assim, podemos perceber que sua filmografia traça um diálogo peculiar e anacrônico com o melodrama, sobretudo aquele produzido nos Estados Unidos durante a década de 1950, uma vez que ao adotar algumas características fundamentais deste gênero narrativo, o cineasta finlandês o faz de maneira tensionada e crítica. Diferentemente de outros cineastas de seu tempo, que ao citarem ou manifestarem

referências melodramáticas, o fazem com maior grau de adesão, a exemplo do norte-americano Todd Haynes.

Ao mesmo tempo, destacamos que as críticas feitas por Kaurismäki em relação ao contexto vigente são proferidas de maneira bem humorada e, em alguma medida, otimista. Confluindo nesse sentido, citamos os argumentos do jornalista Marc Saint-Cyr:

Os filmes de Aki Kaurismäki irradiam charme, humor e esperança, mas sempre e apenas de acordo com a sua maneira muito específica de expressão. Simplificando, ele nunca se permite deslizar em sentimentalismos. Quaisquer medidas de inspiração que ele possa oferecer são habilmente temperadas pelo pertinente nível com o qual estuda as colossais disparidades sociais e económicas no mundo (...) Por que fazer um personagem sorrir ou soluçar, quando, em qualquer caso, uma cara inexpressiva pode ser bem mais honesta, se não mais crível, engraçada, e francamente legal? (...) A posição filosófica de Kaurismäki serve como um dedo médio desafiante e estendido para o otimismo ensolarado por trás da bonita frase, usada em demasia "*Keep Calm and Carry On*": quando as coisas são tão ruins para aqueles que lutam para fazer face às despesas, o curso mais adequado de ação não seria tomar mais uma bebida, acender outro cigarro e colocar mais uma moedinha na *jukebox*?⁶¹

(SAINT-CYR, 2014)⁶²

O que percebemos é que o fragmento salienta a peculiaridade do otimismo presente nos filmes de Kaurismäki. Assim, ao retratar as mazelas do individualismo contemporâneo, o cineasta apresenta o amor, a solidariedade e os prazeres cotidianos como ferramentas fundamentais para que seus personagens superem as adversidades materiais que lhes são colocadas pelo contexto no qual estão inseridos.

⁶¹ Aki Kaurismäki's films radiate charm, humour, and hope, but only ever according to his very specific manner of expression. Put simply, he never allows himself to slip into cheesiness or sentimentality. Any measures of inspiration he may offer are expertly tempered by the cool, level gaze with which he studies the colossal social and economic disparities in the world (...) Why make a character smile or sob when, in either case, a blank poker face will be more honest, if not more believable, funny, and downright cool?(...) Kaurismäki's philosophical stance serves as a defiant, neatly extended middle finger aimed at the sunny optimism behind that cute, overused phrase "Keep Calm and Carry On": when things are so bad for those struggling to make ends meet, what more fitting course of action is there for them besides pouring another drink, lighting another cigarette, and dropping another quarter in the jukebox?

⁶² SAINT-CYR, Marc. **Down and Out in Helsinki and Tokyo: Aki Kaurismäki and Akira Kurosawa's Humanist Tales**. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/down-and-out-in-helsinki-and-tokyo-aki-kaurismaki-and-akira-kurosawas-humanist-tales/>>. Acessado em 5 de maio de 2016.

Desse modo, colocadas as discussões teóricas que auxiliarão nossa análise de *Nuvens Passageiras* (1996), *O Homem Sem Passado* (2002) e *Luzes na Escuridão* (2006), cabe observarmos as particularidades de cada filme.

Nuvens Passageiras se inicia com um número musical no qual um homem se apresenta ao piano no restaurante *Dubrovnik*, local de trabalho da *maître* e protagonista Ilona. Ao apresentar a personagem, Kaurismäki a enquadra com seu típico *close*, no qual a câmera se aproxima da face do intérprete enquanto este permanece com um semblante inexpressivo.

Em seguida, uma funcionária informa Ilona que Lajunen, o cozinheiro, está “enchendo a cara” e, com apenas um olhar, a protagonista avisa o ocorrido ao segurança Melartin. Ao som de uma música carregada de suspense, observamos o interior da cozinha, onde Lajunen ameaça o vigilante com uma faca. Enquanto isso, os demais funcionários permanecem em silêncio ao fundo do cenário. A briga entre os personagens ocorre fora do enquadramento, enquanto o restante do elenco se mantém estático. Após o incidente, Melartin retorna ao campo visível, permanecendo inerte no centro do quadro.





A confusão termina quando Ilona retira a faca das mãos de Lajunen e prepara um curativo no pulso de Melartin. Ao mesmo tempo, solicita aos auxiliares de cozinha que voltem aos respectivos ofícios. Cabe notar que os funcionários permanecem inertes, configurando um uso exagerado dos *tableaux*, típico da *mise en scène* dos filmes de Aki Kaurismäki. Além disso, a protagonista concede um dia de folga ao segurança ferido, que hesita por não confiar em seu substituto, o imigrante Amir.

Assim, é importante percebermos que grande parte da ação dramática ocorre fora de quadro, fazendo com que o diretor interfira nas convenções de visualidade da cena melodramática. Ao mesmo tempo, o somatório de suas escolhas estéticas, dissonantes às convenções melodramáticas, aludem aos filmes de Buñuel, Fassbinder e outros cineastas que também se propuseram a tensionar os artifícios narrativos caros a este gênero.



Por isso, desde a primeira sequência, podemos perceber algumas peculiaridades do melodrama proposto por Aki Kaurismäki, das quais destacamos sua apropriação do *close up*, a contenção e o laconismo de seus personagens, o exagero do *tableau* e a ironia presente na trilha sonora.

Voltando à trama, a próxima sequência revela Lauri, marido de Ilona, ao público. Ao som de uma melodia romântica, observamos a *maitre* adentrar a condução e beijar a face do condutor, que até então desconhecemos ser seu companheiro. Após o expediente, o casal retorna ao apartamento e Lauri surpreende a esposa com um novo aparelho de televisão.

Assim, a partir do diálogo e da interação entre a dupla, percebemos que a expressividade dos personagens de Kaurismäki deriva de seu excesso de contenção. Nesse sentido, a situação é filmada frontalmente e o casal além de não se tocar, articula poucas palavras durante a cena. Lauri pergunta à esposa se o presente a deixou feliz, mas frustrando as expectativas do marido, Ilona o questiona sobre o pagamento do eletrodoméstico. Desse modo, o que poderia ser um alegre momento familiar em um melodrama convencional, adquire contornos incomuns nas mãos do cineasta finlandês.



Em seguida, o filme apresenta as sequências nas quais o casal protagonista se depara com a perda de seus respectivos empregos. Dessa maneira, o destino de Lauri é decidido por meio das cartas e, ao tirar um dos menores números, o condutor é despedido da companhia de transporte. Destacamos que a cena também apresenta exagero de *tableau* e *close up* do semblante inexpressivo do protagonista, no momento em que recebe a notícia de sua demissão.



Ao mesmo tempo, a sequência que desvela o desemprego de Ilona se inicia ao som de uma melodia grandiloquente e exhibe um grupo de empresários visitando o *Dubrovnik* para fechá-lo. A recém-destituída proprietária do restaurante explica aos funcionários que, em função de empréstimos bancários não pagos, venderá o estabelecimento para uma rede de lanchonetes padronizadas. Além disso, declara que o dono do banco integrará a diretoria da companhia compradora.

Assim, percebemos que no melodrama proposto por Kaurismäki a Providência divina se encontra misturada às dinâmicas inerentes ao sistema capitalista. De tal forma que, nesse caso, os personagens perdem seus empregos em função de reduções

orçamentárias nas companhias em que trabalham. Destacamos que tais cortes manifestam os ideais neoliberais advindos do contexto da globalização econômica.

Desse modo, em *Nuvens Passageiras*, a companhia de transporte público reduz suas linhas e o tradicional restaurante finlandês cede espaço a uma lanchonete multinacional. Nessa perspectiva, Ilona e Lauri são “castigados” pela moral, mais econômica que cósmica e mais arbitrária do que justa, circunscrita aos filmes de Aki Kaurismäki.

Em seguida, o filme apresenta a última noite de funcionamento do *Dubrovnik*, na qual observamos o estabelecimento repleto de idosos. Nesse momento, a narrativa é suspensa para uma apresentação musical de tango finlandês, típica nos filmes desse cineasta. Ao mesmo tempo, nos deparamos com a proprietária, em seu gabinete, contemplando a foto do falecido esposo, antigo dono e administrador do restaurante. Além disso, quando a personagem se desloca em direção ao salão principal e avista os clientes dançando, a câmera se aproxima do rosto da intérprete, filmando seu semblante apático.





Cabe notar que a letra da canção performada enuncia: “Os ventos do destino levarão tudo. Nossos sonhos nunca se realizarão. Vocês não irão mais nos ver”. Desse modo, a trilha sonora acrescenta dramaticidade ao fechamento do restaurante, além de fazer menção às arbitrariedades, frustrações e fracassos presentes na Providência dos filmes de Kaurismäki.

Voltando à trama, *Nuvens Passageiras* se dedica a desvelar a jornada do casal protagonista em direção à conquista de novos empregos. Nessa perspectiva, faz se evidente o desejo de Kaurismäki em deslocar a ênfase da narrativa melodramática do âmbito doméstico para o mundo do trabalho.

Assim, enquanto Lauri consegue uma oportunidade como motorista de ônibus em uma empresa de turismo, Ilona começa a trabalhar como auxiliar de serviços gerais em um bar, que segundo a personagem parece uma “espelunca”.

Nesse sentido, destacamos que a protagonista adquire seu novo cargo comprando informações sobre a vaga em uma agência de empregos. Em sua nova atividade, trabalhará cozinhando, limpando e atendendo as mesas de um bar decadente. Na sequência em que Ilona informa ao marido sobre seu novo local de trabalho, Kaurismäki faz um uso interessante da *moral occult* (BROOKS, 1976), uma vez que associa a sensação de degradação vivida pela personagem ao ambiente em que trabalha.

Em um plano frontal, observamos o casal sentado lado a lado em um sofá, a seguir Ilona anuncia que o bar “não é de primeira” e que acumulará as funções de

servente e faxineira, vale lembrar que a personagem era *maître* de um dos restaurantes mais sofisticados de Helsinque. Quando a protagonista discorre sobre a deterioração do local, que sequer possui um nome, Lauri lhe abraça timidamente. Aqui o tom melodramático não se ancora no exagero dos gestos, mas no excesso de *tableau* e na contenção dos atores.



Além disso, na próxima sequência veremos Ilona em seu novo ambiente de trabalho, onde a protagonista anota os pedidos dos clientes e grita para que a cozinheira, que no caso é a própria, os escute. Dessa forma, a vergonha e o fingimento de Ilona reforçam o argumento de que o bar degradado representa seu estado de espírito, na lógica da *moral occult* postulada por Peter Brooks.

Ao mesmo tempo, a Providência por mais uma vez frustrará os personagens e fará com que ambos percam os novos empregos. Enquanto Lauri tem sua carteira de motorista revogada por ser diagnosticado surdo de um dos ouvidos, a “espelunca” de Ilona será interdita por questões jurídicas.

Nesse sentido, fazendo valer o senso comum propagado nos livros de autoajuda, em que “toda crise é uma oportunidade”, o casal decide se aventurar no mundo do empreendedorismo e vislumbra a possibilidade de abrir o próprio restaurante. Assim,

Lauri vende o carro e a dupla tenta arrecadar o restante do capital necessário com um empréstimo bancário que é, obviamente, negado.

Desse modo, os protagonistas resolvem apostar suas economias em um cassino, mas perdem todo o dinheiro acumulado. O que mais uma vez nos indica que os personagens de Kaurismäki não deveriam ater suas expectativas ao pensamento positivo ou aos desígnios do destino. Entretanto, a arbitrariedade da Providência se manifesta novamente e dessa vez, promove o reencontro entre Ilona e sua antiga patroa.

A proprietária do *Dubrovnik*, tal qual uma fada madrinha, se dispõe a pagar as despesas necessárias para a abertura do novo projeto. Assim, Ilona e Lauri, acionam o restante da equipe do antigo estabelecimento e os contrata para a nova empreitada, o restaurante *Tyo*, “trabalho” em finlandês.

Em sua sequência final, o filme apresenta em tom de suspense a abertura do estabelecimento. Nela, observamos o local vazio, enquanto diversos transeuntes avaliam os preços do cardápio sem adentrar o recinto. Ao mesmo tempo, os funcionários permanecem estáticos à espera de clientes. Desse modo, Kaurismäki reutiliza o excesso de *tableau*, a contenção e o laconismo de seus personagens para atenuar a dramaticidade da cena.





Em seguida, os clientes começam a ocupar o restaurante, simbolizando o triunfo do dever cumprido. Assim, ao som de *Kaus Pilvet Karkaavat*, canção homônima ao filme, Lauri e Ilona se dirigem à porta do estabelecimento, se abraçam e olham para o céu. Cabe citar que a letra da música sugere que as dificuldades são passageiras e nos incentiva a acreditar na existência de um futuro mais agradável.⁶³



⁶³ Ao final das considerações sobre *Luzes na Escuridão*, analisaremos conjuntamente o final de cada um dos filmes da trilogia estudada.

Passando ao segundo filme da trilogia dos “vencidos”, *O Homem Sem Passado*, acompanharemos a trajetória de um sujeito que viaja até Helsinque em busca de oportunidades de emprego, mas é recebido de forma violenta por um grupo de agressores. Assim, a primeira sequência da obra apresenta esse personagem chegando à capital finlandesa e sendo abatido pelo bando.

Além disso, observamos os assaltantes revirarem as bagagens do forasteiro e jogar seus documentos em uma lixeira. Em seguida, o grupo cobre o rosto da vítima com uma máscara de soldador encontrada em seus pertences, resultando em um *tableau* absolutamente simbólico e significativo.



Nessa perspectiva, fica clara a importância do universo do trabalho na obra de Kaurismäki, uma vez que a única informação revelada sobre o personagem, que perderá a memória em função do ataque, é o possível ofício de soldador. Ademais, ao invés de investigar a vida pregressa do protagonista, a trama de *O Homem Sem Passado* se dedica a apresentar sua jornada de reinserção no mercado de trabalho e nas instituições legitimadas pelo sistema capitalista.

Assim, posteriormente a agressão, o forasteiro é acolhido por uma família pobre que vive na zona portuária de Helsinque. Após a retirada das ataduras que cobriam os ferimentos de sua face, o protagonista agradece à dona da casa. Entretanto, a quebra de seu silêncio excessivo, surpreende aos anfitriões que lhe julgavam mudo.

Ao mesmo tempo, o diálogo estabelecido entre os personagens aborda aspectos relativos ao mundo do trabalho. Nesse sentido, o forasteiro comenta que não se lembra dos acontecimentos de sua vida pregressa, nem mesmo de seu antigo emprego. Ao proferir tal revelação, a câmera se aproxima de seu rosto, que permanece com um semblante indiferente.

No dia seguinte, Nieminem, o patriarca da família, convida seu hóspede para tomar uma sopa oferecida pelo Exército da Salvação. Nesse momento, somos apresentados à personagem Irma, uma funcionária da instituição de caridade que se apaixonará pelo protagonista, cujo nome Jakko Lujanen será revelado ao final do filme.⁶⁴

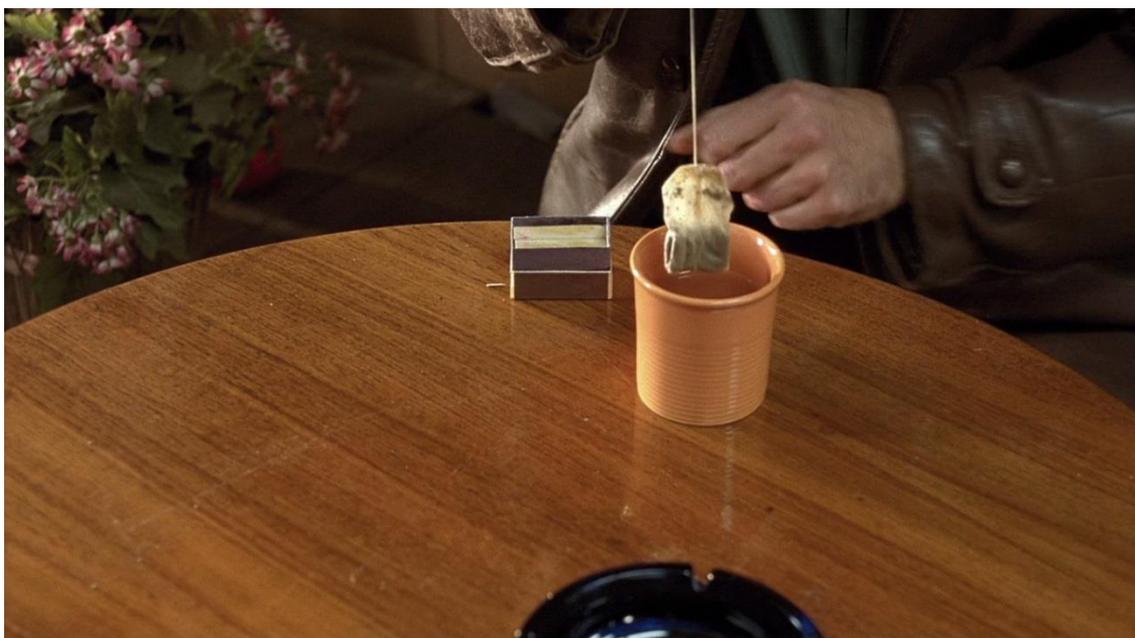
Na sequência posterior, conheceremos Antilla, um autoritário vigilante da região portuária que aluga, ilegalmente, *containers* para os desabrigados. Assim, Lujanen faz um acordo com o segurança e se muda para uma das caixas de zinco.

Como sabemos, a Providência dos filmes de Kaurismäki é arbitrária e não se articula pela lógica vigente no melodrama tradicional. Nessa perspectiva, o protagonista injustiçado com a perda da memória é “agraciado” com o mobiliário de sua nova residência. Em outras palavras, Lujanen encontra uma *jukebox*, uma esteira e um refrigerador abandonados em uma estrada deserta.



⁶⁴ Em seguida, nos deparamos com a sequência descrita na página 66, na qual Kaurismäki utiliza a trilha sonora a fim de conferir múltiplos significados às imagens exibidas.

Assim, instalado em sua nova moradia, o personagem inicia sua turbulenta jornada de reinserção no mercado de trabalho. Após a sequência onde nos deparamos com seu fracasso em uma agência de empregos, o filme apresenta um de seus momentos mais melodramáticos. Ao som de uma trilha sonora melancólica, Lujanen entra em um restaurante e pede um copo d'água, uma vez que este é o único item gratuito do cardápio. Em seguida, retira do bolso uma caixa de fósforos e de dentro dela extrai um sachê de chá. Comovidas com a situação, as funcionárias do estabelecimento lhe entregam um prato de sobras.



Ao deixar o restaurante, Lujanen se dirige a uma filial do Exército da Salvação, onde é recebido por Irma com a seguinte frase: “a compaixão de Deus reina no céu, aqui na Terra você tem que se virar”. Além disso, a personagem argumenta que o protagonista não será levado a sério trajando roupas velhas, portanto o orienta a vestir um terno, indumentária típica de empresários e negociantes financeiramente bem sucedidos.



Essa sequência reforça algumas das peculiaridades circunscritas ao melodrama proposto por Aki Kaurismäki. Nesse sentido, destacamos que a fala de Irma salienta a ineficácia da Providência divina no planeta Terra. Ao mesmo tempo, o terno de Lujanen pode ser interpretado como o símbolo de respeitabilidade vinculada ao âmbito do trabalho, de tal forma que se aproxima da noção de *moral occult* desenvolvida por Peter Brooks.

Voltando à trama, o protagonista consegue um emprego temporário na instituição de caridade. Após o expediente, se dispõe a acompanhar Irma até sua casa e, ao chegarem, lhe rouba um beijo na face. A sequência termina com um *tableau* no qual, Lujanen desaparece na escuridão e, timidamente, sua companheira leva a mão à face. Cabe notar que os filmes de Kaurismäki raramente revelam carícias entre os personagens, de tal forma que um simples toque de mãos ou lábios é o ápice de demonstração afetiva apresentada ao espectador.



Assim, a relação entre a dupla adquire contornos amorosos e Lujanen convida sua colega de trabalho para jantar em sua residência. Entretanto, desconstruindo o ideal de romantismo circunscrito ao primeiro encontro, o protagonista prepara ervilhas enlatadas e um bife, que segundo o personagem “ou está pronto ou estragou”. Além disso, a sequência é marcada pela inércia e laconismo da dupla, o que, em certa medida, desmistifica o amor romântico caro ao gênero melodramático.





Em seguida, assim como o casal de *Nuvens Passageiras*, Lujanen fomenta seu “espírito empreendedor” e decide se tornar empresário da banda do Exército da Salvação. Nessa perspectiva, sugere que o conjunto incorpore *rock and roll* e outros ritmos globalizados ao repertório musical.

Desse modo, destacamos a importância da música como dispositivo social nos filmes de Kaurismäki. Em *O Homem Sem Passado*, a *jukebox* encontrada por Lujanen não só ameniza as adversidades de seu cotidiano, mas funciona como uma espécie de ferramenta que o auxilia em sua sociabilidade. Nesse sentido, o personagem utiliza as canções da máquina para interagir com seus interlocutores. Assim, o protagonista coloca uma canção antes de beijar Irma e também apresenta novos repertórios musicais à banda do Exército da Salvação.



Ao mesmo tempo, após a intervenção de Lujanen no conjunto musical, o filme tem sua narrativa suspensa para duas *performances* sonoras, nas quais a banda da instituição de caridade se apresenta na zona portuária de Helsinque.⁶⁵

⁶⁵ A imagem da primeira apresentação se encontra na página 69.



Voltando à trama, Lujanen avista alguns soldados trabalhando na região portuária e consegue uma vaga para o mesmo ofício. Entretanto, antes que possa firmar o contrato, sua futura patroa lhe solicita a abertura de uma conta bancária. Na agência, os malogros da Providência voltam a se manifestar e dessa vez, o protagonista se envolve, involuntariamente, em um assalto no qual é acusado e condenado injustamente.

Ao mesmo tempo, o processo de absolvição de Lujanen é tão arbitrário e absurdo quanto seu mandato de prisão, pois Irma lhe envia um advogado do Exército da Salvação que, para a surpresa do público, consegue libertá-lo e ainda o adverte: “fique longe de problemas e principalmente da lei”.

Desse modo, o episódio envolvendo o cárcere de Lujanen desvenda dados importantes sobre seu passado. Assim, a trama revela que o protagonista viajou até a capital finlandesa a fim de obter alguma oportunidade de emprego. Além disso, descobrimos que o personagem era um homem casado, pois foi a antiga esposa que identificou sua fotografia no jornal.

Ao receber essas informações de um policial, o protagonista decide regressar a sua cidade natal em busca de mais informações sobre sua vida pregressa. Assim, a sequência de despedida entre Lujanen e Irma é absolutamente lacônica e marcada pelo excesso de contenção dos personagens. O homem sem passado pede que a nova companheira o ajude com as malas, mas é surpreendido com a sua resposta: “você não

tem nada”. Após a réplica do protagonista: “Justamente, vamos ficar aqui quietos”, a cena termina com um longo e significativo *tableau*.



Em seguida, Irma o acompanha até a estação de trem e revela que Lujanen foi seu primeiro amor. Ao mesmo tempo, chegando à cidade natal o protagonista descobre que seu casamento progressivamente caminhava rumo ao divórcio. O que o leva ao desejo de regressar à Helsinque e à vida recém-estabelecida na capital finlandesa.

Além disso, ao encontrar a cônjuge oficial, o protagonista constata a existência de outro homem morando em sua antiga residência. Esse personagem pergunta a Lujanen se eles não deveriam brigar pelo amor da dama, mas frustrando a rivalidade dos triângulos amorosos, cara às narrativas melodramáticas, e demonstrando seus aprendizados com o Exército da Salvação, o protagonista responde: “você devem amar-se uns aos outros como a si mesmos”.

No retorno a Helsinque, Lujanen reencontra seus agressores, que ao reconhecê-lo se preparam para um novo ataque violento. Entretanto, dessa vez, o homem sem passado é defendido pela solidariedade de seus novos amigos, os moradores da região portuária. Então, o coletivo de “vencidos”, incluindo o vigilante Antilla, afugenta os agressores do local em que habitam.



Nesse momento, o filme se prepara para sua sequência final, mas antes suspende sua narrativa para mais um número musical, no qual vemos Irma em um bar onde a banda do Exército da Salvação se apresenta. Ao som de uma canção melancólica cuja letra apresenta a história de um amor nostálgico, Lujanen adentra o estabelecimento e convida sua amada para um passeio pelas ruas da zona portuária. Desse modo, *O Homem Sem Passado* termina com um *tableau* extremamente simbólico, onde vemos o casal seguir em frente e cruzar a linha do trem intermunicipal.



Luzes na Escuridão se inicia com a apresentação do protagonista em seu ambiente de trabalho. Nessa perspectiva, observamos a rotina de Koistinen, um solitário vigilante de uma galeria de lojas. Assim, enquanto somos expostos às tarefas cotidianas do personagem, percebemos sua dificuldade de relacionamento com os colegas da firma.

Nesse sentido, a primeira sequência do filme se encerra com um *tableau* que realça a falta de pertencimento de Koistinen em relação ao contexto em que vive. Uma vez que, ao som de uma melodia dramática, apresenta o protagonista absolutamente solitário e deslocado em um bar sofisticado da cidade de Helsinque. Além disso, destacamos que o personagem traja seu uniforme de segurança e, após alguns flertes frustrados, permanece estático junto à porta do banheiro até o final da cena.⁶⁶

Em seguida, Koistinen se dirige a um *trailer* de lanches na zona portuária da capital finlandesa, cuja funcionária aparenta ser sua única amiga. O vigilante relata à interlocutora que, assim como os demais protagonistas da trilogia estudada, pretende se aventurar no mundo do empreendedorismo. Nesse caso, a ambição do personagem é fundar a própria companhia de segurança privada.

Assim, a próxima sequência apresenta Koistinen cursando uma classe sobre administração de empresas. De tal forma que a cena realça os interesses previamente enunciados pelo personagem. Ao mesmo tempo, com o término da palestra, os alunos pagam a tarifa do curso enquanto deixam a sala de aula. Desse modo, a ação ocorre de maneira automatizada, contida e lacônica, resultando em mais um *tableau* simbolicamente impactante.

⁶⁶ Imagem disponível na página 24.



Por conseguinte, o filme apresenta a personagem Mirja, integrante de uma gangue que pretende assaltar a galeria na qual Koistinen é o encarregado da segurança. Ao apresentá-la, Kaurismäki reutiliza o mesmo artifício cinematográfico em que a câmera se aproxima da face indiferente do intérprete.



Assim, em um bar vazio, Mirja se aproxima de Koistinen e se senta à sua mesa. Desse modo, a interação entre a dupla revela o excesso de laconismo e *tableau* característico da filmografia de Kaurismäki. Ademais, ao final do breve diálogo, o

protagonista volta a manifestar sua incapacidade de socialização e pergunta: “E agora? Podemos nos casar?”. Em função de seus escusos interesses, a criminosa argumenta que antes do matrimônio precisam se conhecer melhor e propõe um novo encontro.

Em seguida, a caminho do expediente, o protagonista se depara com um cachorro amarrado a uma grade, incomodado com o abandono do animal, Koistinen decide intervir. O personagem descobre que os donos do cão se encontram dentro de um bar e ao abordá-los é severamente agredido. Destacamos que a violência acontece fora de quadro e a cena termina com um *tableau* no qual um menino e o cachorro maltratado contemplam, apaticamente, o nariz ensanguentado do vigilante.

Nesse sentido, a Providência típica dos filmes de Kaurismäki torna a revelar sua arbitrariedade, pois ao invés de premiar a atitude virtuosa de Koistinen o retribui com ferimentos na face.



Voltando à trama, o protagonista convida Mirja para um encontro romântico constituído por sessão de cinema, jantar e *show* de *rock* em um bar decadente. Cabe notar que a sequência é marcada pela apatia e pelo laconismo de Koistinen, que espia silenciosamente a amada durante os diversos momentos do passeio. Ademais, assim como Irma, em *O Homem Sem Passado*, o protagonista leva as mãos ao rosto após um beijo inesperado de sua companheira.





Ao final do encontro, Koistinen regressa ao *trailer* de lanches e relata os últimos acontecimentos à amiga. Nesse momento, descobrimos que a personagem apresenta uma paixão secreta pelo protagonista. Assim, quando o vigilante deixa o estabelecimento, a sequência termina em um *tableau* no qual a funcionária desliga as luzes do veículo, permanecendo inerte na escuridão.



Ao mesmo tempo, na zona portuária, Mirja se encontra com os demais integrantes de sua gangue. Assim, a personagem argumenta que Koistinen é um “pobre coitado” e

questiona os motivos que os levam a prejudicá-lo. Enquanto lhe paga a primeira parcela do golpe, o líder do bando pondera que a criminalidade é uma alternativa à rotina de trabalho convencional.

Assim, dentro da trilogia estudada, *Luzes na Escuridão* é o filme que apresenta de maneira mais explícita a questão da vilania nas narrativas melodramáticas propostas por Kaurismäki. Nesse sentido, em *Nuvens Passageiras* não existe a presença física de vilões e as adversidades enfrentadas pelos protagonistas se manifestam por meio do contexto político, econômico e social no qual estão inseridos.

Ao mesmo tempo, em *O Homem Sem Passado*, a vilania começa a adquirir contornos mais concretos, revelando-se na figura da gangue anônima que recebe agressivamente o protagonista em Helsinque. Entretanto, é somente em *Luzes na Escuridão* que os malfeitores adquirem um destaque narrativo mais expressivo e personificado.

Voltando à trama, Koistinen reencontra Mirja, dessa vez na galeria onde trabalha. Desse modo, a criminosa observa atentamente os códigos de segurança dos alarmes da joalheria circunscrita ao estabelecimento. Em seguida, a personagem repassa às informações ao líder do bando. Destacamos que a sequência se encerra com um *tableau* onde vemos Mirja incorporando o arquétipo da *femme fatale*⁶⁷, caro ao cinema *noir*.



⁶⁷ A “mulher fatal” é um arquétipo feminino bastante utilizado na literatura e no cinema de gênero policial. Destacamos que esse tipo de personagem flerta com os polos do “bem” e do “mal”, caros às narrativas melodramáticas. Geralmente, a *femme fatale* realiza um par romântico com o protagonista da trama. Entretanto, por não demonstrar claramente suas intenções, sejam elas amorosas ou interesseiras, essas damas tendem a tornar-se uma obsessão na vida de seus parceiros.

Assim, em um novo encontro na galeria, Mirja seda Koistinen enquanto os demais criminosos saqueiam a joalheria. Apaixonado e almejando encobrir a culpa de sua amada, o protagonista afirma às autoridades que estava sozinho e alcoolizado no dia do furto. Ao mesmo tempo, os oficiais de polícia percebem que o vigilante está acobertando algum cúmplice e o advertem que, caso não coopere com as investigações, será condenado. Desse modo, o personagem é sentenciado à prisão, mas rapidamente solto por falta de provas. Entretanto, o incidente lhe custa o emprego na firma de segurança.

Na sequência posterior à demissão de Koistinen, Mirja o visita em seu apartamento para incriminá-lo definitivamente. A *femme fatale* implanta algumas joias debaixo do sofá do protagonista, que observa a cena, apaticamente, pelo espelho da cozinha. Por conseguinte, a personagem, temerosa, relata o ocorrido ao líder do bando, que lhe afirma: “Koistinen nunca te trairá. É fiel como um cachorro, um tolo sentimental”.

Nesse sentido, o filme reafirma o desajuste do amor, da lealdade e da compaixão no tempo presente. De tal forma que os adeptos desses sentimentos são facilmente ludibriados, oprimidos e tidos como párias dentro do sistema vigente.

Em seguida, observamos que o protagonista permanece apático em seu apartamento e com as joias sobre a mesa, espera a chegada da polícia.



A sequência que apresenta o cárcere de Koistinen é marcada por diversas cenas onde vemos o personagem solitário em meio aos demais detentos. Ao mesmo tempo, dialogando com a tradição melodramática, Kaurismäki insere alguns planos que indicam a transição das estações climáticas.





Nesse sentido, é com a chegada da primavera que o protagonista readquire sua liberdade. Assim, em sua reinserção social, Koistinen consegue um trabalho como lavador de pratos em um restaurante e uma cama em um abrigo público. Além disso, destacamos que, apesar das recentes adversidades, o personagem não perde seu “espírito empreendedor” e planeja abrir uma garagem com um de seus companheiros de quarto.

Adiante, o protagonista se reencontra, ao acaso, com sua única amiga. Surpresa por ver o amado em liberdade, a funcionária do *trailer* manifesta seu desejo em visitá-lo. Entretanto, Koistinen revela que reside em um abrigo e que não pretende manter contato por vergonha das novas condições.

Porém, contrariando o desejo do protagonista, a personagem lhe visita no albergue. Destacamos que a sequência é marcada pelo laconismo e pela contenção gestual dos intérpretes.

Em seguida, vemos Mirja e o líder dos criminosos jantando no restaurante em que Koistinen lava pratos. Ao se defrontar com o antigo vigilante, o criminoso relata à gerência que o protagonista está cumprindo condicional por furto, o que acarreta em sua demissão.

Face ao exposto, Koistinen afia uma pequena faca de cozinha e ataca o acompanhante de Mirja. Entretanto, sua investida fracassa e o protagonista é severamente agredido pela gangue de criminosos. Por conseguinte, seu corpo inconsciente é abandonado na região portuária de Helsinque. Ademais, a sequência se encerra com um *tableau* da mão inerte do personagem abatido.



Após a agressão, um menino⁶⁸ avisa a funcionária do *trailer* que Koistinen se encontra ferido e a conduz até seu paradeiro. Ao chegarem, o protagonista pede que a amiga lhe faça companhia e afirma que não morrerá naquele local. Assim, o filme termina com um *tableau* no qual vemos, em *close*, o encontro das mãos do casal.



⁶⁸ O mesmo que viu Koistinen ser espancado após tentar salvar o cachorro. Imagem disponível na página 98.

Uma vez observadas as particularidades de cada filme, cabe analisarmos o final das três obras, para em seguida, compreendermos mais algumas características do melodrama proposto por Aki Kaurismäki. Desse modo, perceberemos que todas as partes da trilogia se encerram com algum grau de otimismo, o que pode ser observado pelo *tableau* contido no último plano dos filmes.

Nessa perspectiva, em *Nuvens Passageiras*, temos como imagem derradeira o casal na porta do restaurante recém-aberto. Além disso, ao som de uma canção homônima à obra cinematográfica, a dupla se abraça e contempla o céu. Em *O Homem Sem Passado*, Lujanen opta por manter a vida cultivada na zona portuária de Helsinque e, no último plano do filme, cruza a linha férrea de mãos dadas com sua companheira Irma. Por fim, *Luzes na Escuridão* se encerra com o encontro de mãos de Koistinen e sua amiga, a funcionária do *trailer* de lanches. Cabe notar que o filme termina sem que se possa afirmar se o protagonista sobrevive às agressões sofridas.

Assim, entre os aspectos semelhantes denotados pelos três *tableaux* destacamos a noção de que o amor e a solidariedade são ferramentas fundamentais para a superação das adversidades cotidianas. Ao mesmo tempo, podemos dizer que esses filmes propõem a existência de um futuro mais agradável, funcionando como fábulas incomuns dentro de um universo ainda mais singular, complexo e paradoxal. Nesse sentido, a trilogia dos “vencidos” é permeada por um otimismo ambíguo, pois é esperançoso sem ser alegre.

Dessa forma, a partir da solidariedade e do amor circunscrito às dinâmicas cotidianas dos personagens economicamente marginalizados, a narrativa dos filmes de Kaurismäki dialoga com a perspectiva de ressacralização do mundo, cara ao gênero melodramático. Para Maurício Bragança:

Se, por um lado, o melodrama se servia de um modelo individual programado pela aspereza de uma vida material acionada pelos códigos de um capitalismo moderno, por outro, assumia uma função de ressacralização dos vértices morais daquela sociedade, parecendo oferecer uma fé compensatória que reprogramasse uma força moral cósmica elevada que desse conta das vicissitudes dessa vida moderna. (BRAGANÇA, 2007, p. 40)

O que o fragmento destaca é a complexidade da função pedagógica e moral referente ao melodrama, desde sua gênese no século XVIII. Assim, ao mesmo tempo em que desvelava as adversidades do surgimento de uma sociedade burguesa, racional,

utilitária e individualista, o gênero dramático exaltava uma espécie de moral cósmica, justa e eficiente, que se encarregava de premiar e castigar os personagens de acordo com suas condutas éticas. Conflui nesse sentido, o argumento de Peter Brooks no qual o autor sugere que a narrativa melodramática se articula como uma espécie de pesadelo:

Regularmente, o melodrama simula a experiência de pesadelo, onde a virtude, representante do ego, encontra-se em decúbito dorsal, impotente, enquanto a ameaça joga fora seus projetos ocultos. O fim do pesadelo é um despertar provocado pelo confronto e expulsão do vilão, a fonte concentrada de todo o mal, e uma reafirmação da sociedade de "pessoas decentes".⁶⁹
(BROOKS, 1976, p. 204)

Nessa perspectiva, o final de uma trama melodramática tem a função de reestabelecer a ordem social e, para empregarmos as palavras de Brooks, reafirmar a vitória da parcela decente da sociedade. Desse modo, os filmes de Kaurismäki, ainda que de maneira peculiar, dialogam com essa tradição. Ao passo que para o crítico Marc Saint-Cyr:

Nuvens Passageiras e *O Homem Sem Passado* são obras primas do cinema humanista. Eles dão instruções valiosas sobre como trabalhar com o que você tem na vida, mesmo que isso equivalha muito pouco. Eles lhe dizem o que fazer com sua dignidade e coragem. Eles colocam fé na possibilidade eterna de que as luzes podem surgir na penumbra e as sombras podem ser banidas do paraíso. Eles defendem as forças que podem derrotar a miséria e trazer de volta a felicidade, sejam elas sonhos e planos para o futuro, atos de caridade, amor, ou sorte. Eles mostram que essas forças podem surgir de coisas mínimas, como uma cerveja compartilhada, uma xícara de café, uma mão reconfortante, ou um encontro com alguém especial. Acima de tudo, eles fornecem um pouco de fé em si mesmo e nas outras pessoas, isso é algo que, às vezes, você precisa para seguir em frente, apesar dos problemas que dificultam os seus passos.⁷⁰

(SAINT-CYR, 2014)⁷¹

⁶⁹ For melodrama regularly simulates the experience of nightmare, where virtue, representative of the ego, lies supine, helpless, while menace plays out its occult designs. The end of the nightmare is an awakening brought about by confrontation and expulsion of the villain, the person in whom all evil is seen to be concentrated, and a reaffirmation of the society of "decent people".

⁷⁰ *Drifting Clouds*, and *The Man Without a Past* are all masterpieces of humanist cinema. They all impart valuable instruction on how to work with what you've got in life, even if it amounts to very little. They all tell you how to do so with the utmost dignity and courage. They all place faith in the everlasting possibility that lights can be sparked in the dusk and shadows can be banished from paradise. They all champion those forces that can defeat misery and bring back happiness, be they dreams and plans for the future, acts of charity, love, or luck. They show that such forces can amount to as little as a shared beer or cup of coffee, a comforting hand on a shoulder, or a single date with someone special, and yet can still mean so much. Most of all, they provide that bit of faith in yourself and other people that you sometimes need to keep moving forward despite the troubles that hinder your steps.

⁷¹ SAINT-CYR, Marc. **Down and Out in Helsinki and Tokyo: Aki Kaurismäki and Akira Kurosawa's Humanist Tales.** Disponível em:

Portanto, em sua filmografia, o cineasta finlandês traz a tona uma dimensão esperançosa acerca do tempo presente. Ao mesmo tempo, tal otimismo não apresenta uma dimensão dócil e ingênua, mas acrescido de sua faceta absurda, se revela como poderosa ferramenta para uma análise crítica e reflexiva do atual contexto político, social e econômico.

Capítulo 3 – O mentiroso afirma que a Finlândia é a terra prometida do Existencialismo: a noção de absurdo no cinema de Aki Kaurismäki

... a responsabilidade do espectador não é perceber, a sua única responsabilidade é comprar o bilhete. A sala de cinema é, de facto, o único sítio onde continuamos a ser livres. Como Camus e Reich costumavam dizer, o maior desejo do homem é escapar dessa liberdade.⁷²

Aki Kaurismäki

Em *The Liar* (1981)⁷³, filme universitário dirigido por Mika Kaurismäki⁷⁴, Aki interpreta o “mentiroso” Ville Alfa. Em um determinado momento do filme, o protagonista afirma que a Finlândia será a nova terra prometida para o desenvolvimento do pensamento existencialista na contemporaneidade. Cabe notar que, como os futuros personagens a serem criados pelo cineasta, Ville Alfa tem um comportamento dissonante às convenções da sociedade vigente.

Assim, desde a juventude, podemos perceber a influência da filosofia existencialista na obra de Aki Kaurismäki. Nesse sentido, para o aprofundamento dessa relação, se faz necessária uma breve apresentação do contexto de surgimento e dos conceitos caros ao Existencialismo.

Desse modo, podemos afirmar que durante as primeiras décadas do século XX, o mundo atravessou uma série de mudanças significativas, das quais destacamos os impactos das guerras mundiais e da segunda Revolução Industrial. Nessa perspectiva, as atrocidades advindas desse contexto fomentaram novos debates no cenário filosófico. De tal forma que discussões de caráter existencial, a exemplo da solidão humana perante o cosmos e a aparente falta de sentido da vida, foram cada vez mais incorporadas pela filosofia, culminando no apogeu do movimento existencialista.

Nesse sentido, podemos dizer que, apesar das contradições e discordâncias internas, o termo Existencialismo é comumente aplicado ao heterogêneo grupo de pensadores que afirma a importância de se investigar o impacto de ações, sensações e vivências individuais no campo da filosofia.

⁷² (KAURISMÄKI apud SENA, 2000, p. 34)

⁷³ O Mentiroso.

⁷⁴ Irmão de Aki Kaurismäki.

Assim, a gênese dessa concepção filosófica é atribuída a S. Kierkegaard, pois a influência da metodologia maiêutica⁷⁵ de Sócrates fez com que o filósofo dinamarquês do século XIX propusesse que o indivíduo é o único ser responsável por atribuir sentido a sua própria existência. Entretanto, é somente nas primeiras décadas do século XX, contexto permeado pela redução de liberdades individuais e pela violência desmedida das guerras, que o pensamento existencialista se populariza na Europa.

Por conseguinte, nossa pesquisa investigará as concepções existenciais de Jean-Paul Sartre e Albert Camus, uma vez que percebemos um maior diálogo da filmografia de Aki Kaurismäki com a teoria proposta por essa dupla de filósofos.

Nesse sentido, em uma importante conferência ocorrida em 1946, Sartre propõe que o Existencialismo é uma espécie de humanismo. Dessa maneira, o autor afirma que o pensamento existencialista é centrado na vida humana. Além disso, o filósofo nega a existência de Deus e argumenta que, ao invés de “natureza”, o ser humano manifesta uma condição. Para empregarmos as palavras do autor:

O existencialismo ateu, que eu represento, é mais coerente. Afirma que, se Deus não existe, há pelo um ser no qual a existência precede a essência, um ser que existe antes de poder ser definido por qualquer conceito: este ser é o homem (...) O que significa, aqui, dizer que a existência precede a essência? Significa que, em primeira instância, o homem existe, encontra a si mesmo, surge no mundo e só posteriormente se define. O homem, tal como o existencialista o concebe, só não é passível de uma definição porque, de início, não é nada: só posteriormente será alguma coisa e será aquilo que ele fizer de si mesmo. Assim, não existe natureza humana, já que não existe um Deus para concebê-la. O homem é tão somente, não apenas como ele se concebe, mas também como ele se quer; como ele se concebe após a existência, como ele se quer após esse impulso para a existência. O homem nada mais é do que aquilo que ele faz de si mesmo: é esse o primeiro princípio do existencialismo.

(SARTRE, 1987, p. 4)

O que o fragmento destaca é que a ausência de um Deus criador faz com que o próprio homem adquira a responsabilidade de conceber a noção de humanidade. Ao mesmo tempo, a perspectiva ateuista do autor conclui que a existência deve preceder qualquer tipo de essência, uma vez que os seres humanos existem antes de possíveis definições *a priori*. Nessa lógica, o filósofo relativiza os valores de “bem” e “mal”, pois pressupõe a inexistência de uma moral cósmica que os legitime. Para Sartre:

⁷⁵ Método que consiste na elaboração de uma série infindável de perguntas que induzam o interlocutor a descobrir suas próprias verdades e formular seus próprios conceitos.

... é extremamente incômodo que Deus não exista, pois junto com ele, desaparece toda e qualquer possibilidade de encontrar valores num céu inteligível; não pode mais existir nenhum bem *a priori*, já que não existe uma consciência infinita e perfeita para pensa-lo; não está escrito em nenhum lugar que o bem existe, que devemos ser honestos, que não devemos mentir, já que nos colocamos precisamente num plano em que só existem homens. Dostoievski escreveu: “Se Deus não existisse, tudo seria permitido”. Eis o ponto de partida do existencialismo. De fato, tudo é permitido se Deus não existe, e, por conseguinte, o homem está desamparado porque não encontra nele próprio e nem fora dele nada a que se agarrar. (...) o homem é livre, o homem é liberdade.

(SARTRE, 1987, p. 7)

Assim, Sartre argumenta que não existem critérios cósmicos que interfiram nos parâmetros da ética humana. Ademais, propõe que a moral adotada por cada indivíduo é, simultaneamente, singular e universal. Uma vez que ao escolhermos nossa conduta pessoal, também optamos pela humanidade inteira. Para empregarmos suas palavras: “escolhendo-me, escolho o homem” (SARTRE, 1987).

Desse modo, o filósofo francês afirma que a condição humana é uma construção coletiva pautada nas escolhas singulares de cada indivíduo. O que, aos seus olhos, resulta em uma responsabilidade angustiante. Ao mesmo tempo, Sartre finaliza a conferência proclamando que se Deus existisse, nada mudaria, pois nenhuma divindade poderia salvar o homem de sua própria condição.

Nessa perspectiva, o autor argumenta que o Existencialismo é uma concepção otimista de mundo, na medida em que se constitui enquanto uma “doutrina de ação” (SARTRE, 1987), na qual cabe ao próprio ser humano desvencilhar-se das mazelas que lhe afligem. Em outras palavras, independentemente da existência de Deus, a conduta coletiva da humanidade pode melhorar qualquer aspecto que lhe seja circunscrito.

Ao mesmo tempo, Albert Camus, contemporâneo e interlocutor de Jean-Paul Sartre, teoriza sobre falta de sentido da vida. Em seu célebre estudo, *O Mito de Sísifo* (2010), o autor se dedica a entender a questão filosófica do suicídio e assim, se depara com a noção de *absurdo* que permeia a condição existencial dos seres humanos.

Camus inicia seu livro declarando que o suicídio é o único problema filosoficamente relevante. Dessa forma, sua vontade de responder se “a vida vale ou não vale a pena ser vivida...” (CAMUS, p. 19, 2010), o leva a afirmar que qualquer raciocínio que conduza o ser humano a retirar a própria vida é absurdo. Uma vez que

contradiz o desejo da consciência em recuar diante de um possível aniquilamento voluntário. Em outras palavras, o filósofo argumenta que a opção racional pela morte é algo dissonante ao funcionamento usual da vitalidade humana.

Nesse sentido, Camus declara que o suicida é alguém que não se sente pertencente ao mundo, como uma espécie de estrangeiro mal recebido por seus anfitriões. Esse “exílio sem solução”, para empregarmos as palavras do autor, é propriamente o sentimento de absurdo que, *grosso modo*, abarca a estranheza do homem perante o universo.

Assim, o absurdo é fruto do desapontamento humano com o próprio fracasso de não conseguir se reconciliar com o cosmos. De modo que a gênese desse sentimento provém do divórcio entre a humanidade e o mundo, entre o confronto da necessidade de pertencimento humano e o silêncio irracional das outras entidades presentes na natureza. Para Camus:

Porém, o mais absurdo é o confronto entre o irracional e o desejo desvairado de clareza cujo apelo ressoa no mais profundo do homem. O absurdo depende tanto do homem quanto do mundo. Por hora é o único laço entre os dois.

(CAMUS, 2012, p.34)

O que o fragmento destaca é que a sensação de absurdo provém das limitações da racionalidade humana perante a compreensão do funcionamento do universo. De tal forma que os elementos, a princípio irracionais, contidos no cosmos sempre escaparão às faculdades intelectuais da humanidade.

Além disso, Camus afirma que uma vez exposto ao absurdo, o homem não conseguirá se desvencilhar da angústia que o permeia. Ao mesmo tempo, o indivíduo arrebatado por esta sensação perderá sua esperança em um futuro mais próspero e encarará a realidade de maneira indiferente:

Antes de encontrar o absurdo, o homem cotidiano vive com metas, uma preocupação com o futuro ou a justificação (não importa com relação a quem ou a quê). Avalia suas possibilidades, conta com o porvir, com sua aposentadoria ou o trabalho dos filhos. Ainda acredita que alguma coisa em sua vida pode ser dirigida. Na verdade, age como se fosse livre, por mais que todos os fatos se encarreguem de contradizer tal liberdade. Depois do absurdo tudo fica abalado. A ideia de que “existo”, minha maneira de agir como se tudo tivesse um sentido (mesmo que, eventualmente, eu diga que nada tem), tudo isso acaba sendo desmentido de maneira vertiginosa pelo absurdo...

Assim, o fragmento destaca que o absurdo desorienta nossa racionalidade e nosso desejo de projetar o futuro, na medida em que nos deparamos com a indiferença e a aleatoriedade contida no cosmos. Dessa forma, Camus apresenta sua visão questionadora de mundo, uma vez que relativiza a existência de uma Providência divina que zele pelo destino dos seres humanos.

Para empregarmos as palavras do filósofo: “... diante de Deus, mais que um problema da liberdade, há um problema do mal. A alternativa é conhecida: ou não somos livres e o responsável pelo mal é Deus todo-poderoso, ou somos livres e responsáveis, mas Deus não é todo-poderoso” (CAMUS, 2010, p. 62).

Nessa perspectiva, a proposição do autor nos apresenta duas resoluções, nas quais podemos supor que Deus não existe e não há sentido para às adversidades encaradas pela vida humana ou, tal divindade existe e ignora os malogros terrenos. Em ambos os casos, nos deparamos com um silêncio do universo perante as demandas racionais do homem, que para Camus manifestam o divórcio entre o “o espírito que deseja e o mundo que decepciona” (CAMUS, 2010, p. 56).

Entretanto, ao invés do conformismo ou do suicídio face ao absurdo, o filósofo argelino propõe que é diante dessa condição angustiante que devemos extrair nossa revolta, liberdade e paixões⁷⁶.

Nesse sentido, Camus argumenta que o suicídio aplaca o desconforto advindo da vida permeada pelo absurdo, ao mesmo tempo em que legitima a submissão do homem ao desalento intrínseco à sua condição. Por isso, o filósofo exemplifica este dilema com o mito grego de Sísifo, homem que por demasiado amor à vida e desprezo à morte é condenado pelos deuses do Olimpo a executar uma tarefa infinita. Este trabalho consiste em empurrar uma grande rocha pela topografia de uma montanha durante toda a eternidade. Ao passo que sempre que alcançasse o topo da colina, a pedra rolaria até o ponto de partida, invalidando o esforço realizado.

Assim, Camus propõe que Sísifo é uma espécie de herói absurdo, uma vez que é consciente da impossibilidade de sua tarefa, ao mesmo tempo em que não desiste de

⁷⁶ Conceitos a serem elucidados mais adiante.

executá-la. Para o autor, a descida da rocha é o momento mais significativo da jornada de Sísifo, pois é nele em que a determinação do personagem mitológico é mais forte que seu próprio destino:

Um rosto que padece tão perto das pedras já é pedra ele próprio! Vejo esse homem descendo com passos pesados e regulares de volta para o tormento cujo fim não conhecerá. Essa hora, que é como uma respiração e que se repete com tanta certeza quanto sua desgraça, essa é a hora da consciência. Em cada um desses instantes, quando ele abandona os cumes e mergulha pouco a pouco nas guaridas dos deuses, Sísifo é superior ao seu destino. É mais forte que a rocha.

Este mito só é trágico porque seu herói é consciente. (...) O operário de hoje trabalha todos os dias de sua vida nas mesmas tarefas, e esse destino não é menos absurdo. Mas só é trágico nos raros momentos em que se torna consciente. Sísifo, proletário dos deuses, impotente e revoltado, conhece toda a extensão de sua miserável condição: pensa nela durante a descida. (...) Não há destino que não possa ser superado com desprezo.

(CAMUS, 2010, p. 122-123)

O que podemos perceber do fragmento é que Camus enxerga na figura de Sísifo, uma metáfora da vida cotidiana circunscrita ao século XX. Da mesma maneira que o personagem mitológico, a maior parcela da população mundial executa diariamente as mesmas tarefas rotineiras. Entretanto, ao se dar conta dessa condição é que nos deparamos com o absurdo, que segundo o filósofo, deve ser encarado com a mesma revolta e desprezo que Sísifo conferiu aos deuses e ao seu próprio destino.

Nesse sentido, finalizando seu estudo, Camus afirma que o absurdo e a felicidade são sensações similares, pois só podem existir dentro da consciência humana. Para empregarmos suas palavras, esses sentimentos são “dois filhos da mesma terra”.

Portanto, o filósofo termina seu ensaio com o seguinte parágrafo:

Deixo Sísifo na base da montanha! As pessoas sempre reencontram seu fardo. Mas Sísifo ensina a fidelidade superior que nega os deuses e ergue as rochas. Também ele acha que está tudo bem. Esse universo, doravante sem dono, não lhe parece estéril nem fútil. Cada grão dessa pedra, cada fragmento mineral dessa montanha cheia de noite forma por si só um mundo. A própria luta para chegar ao cume basta para encher o coração de um homem. É preciso imaginar um Sísifo feliz.

(CAMUS, 2010, p. 124)

Assim, Camus defende que ao invés do suicídio, face à aparente falta de sentido da vida, a humanidade deve seguir o exemplo de Sísifo. Em outras palavras, suportar o

próprio destino com o fôlego necessário para erguer as rochas. Além disso, o filósofo sugere que apesar dos infortúnios é preciso que imaginemos Sísifo feliz. Ou seja, que interpretemos cada passo desse condenado como revolta permanente à sua condição subalterna.

Desse modo, antes de analisarmos o conceito de revolta no arcabouço teórico construído por Albert Camus, cabe justificarmos os motivos pelos quais optamos por trabalhar com a noção de absurdo defendida por este filósofo ao invés da noção elucidada pelo que se convencionou chamar de “Teatro do absurdo”.

Nossa pesquisa identifica nos filmes de Aki Kaurismäki o uso do absurdo e da ironia como potências políticas capazes de desvelar algumas das mazelas do mundo globalizado. Ao mesmo tempo, acreditamos que ao utilizar esse repertório conceitual, o realizador finlandês se aproxima de um diálogo afinado ao pensamento existencialista, uma vez que o Teatro do Absurdo tende a lidar com a mesma questão sob outra perspectiva.

Para Martin Esslin, acadêmico responsável pela propagação do termo Teatro do Absurdo, em seu estudo homônimo e publicado originalmente em 1961, a principal diferença de abordagem entre os existencialistas e os dramaturgos citados em sua obra está na forma metodológica com que investigam a irracionalidade do cosmos. Assim, Esslin acredita que os filósofos franceses encararam essa temática a partir de um excesso de lógica e racionalidade, ao passo que no teatro a mesma questão foi abordada de maneira mais insensata, aproximando-se do *nonsense*:

No entanto, esses escritores diferem dos dramaturgos do Absurdo em um aspecto importante: eles apresentam seu senso de irracionalidade da condição humana sob a forma de um raciocínio altamente lúcido e logicamente construído, enquanto o Teatro do Absurdo se esforça para expressar seu senso de absurdo da condição humana e da inadequação de uma abordagem racional através do abandono dos dispositivos racionais e do pensamento discursivo. Enquanto Sartre e Camus expressam o novo conteúdo com antigas convenções, o Teatro do Absurdo vai um passo adiante na tentativa de alcançar uma unidade entre seus pressupostos básicos e a forma em que estes são expressos.⁷⁷

⁷⁷ Yet these writers differ from the dramatists of the Absurd in an important respect: they present their sense of irrationality of the human condition in the form of highly lucid and logically constructed reasoning, while the Theatre of Absurd strives to express its sense of senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought. While Sartre and Camus express the new content in the old convention, the Theatre of Absurd goes a step further in trying to achieve a unity between its basic assumptions and the form in which these are expressed.

O que o fragmento destaca é que Esslin considera a abordagem dos dramaturgos afinados com o Teatro do Absurdo mais interessante que a dos filósofos existencialistas, na medida em que utilizam uma metodologia irracional para encarar um problema filosófico que escapa à razão. Além disso, o autor considera que esse tipo de teatro propõe uma nova concepção narrativa e estética para a temática do absurdo, o que pode ser questionado, uma vez que desde o início do século XX os dadaístas apresentavam uma recusa explícita ao racionalismo e incorporavam o acaso em suas obras de arte.

Desse modo, cabe notar que tanto existencialistas⁷⁸, quanto dramaturgos do absurdo e dadaístas, ainda que ressalvemos as peculiaridades de cada grupo, transformavam aspectos da aparente falta de sentido da vida humana em artifícios conceituais e estéticos. Nesse sentido, acreditamos que não devemos nos ater em demasia a esta questão, pois isso resultaria em um desvio à nossa atual pesquisa, uma vez que percebemos na filmografia de Aki Kaurismäki, objeto de nossa análise, um maior diálogo com as propostas vigentes no pensamento existencialista.

Uma vez que sua obra não aborda o absurdo de maneira *nonsense* e nem exhibe situações dramáticas que apresentam excesso de irracionalidade, como podemos observar nas obras de Beckett, Ionesco e outros dramaturgos. A filmografia de Kaurismäki se aproxima da noção de absurdo com uma metodologia racional e afinada com a filosofia existencialista, pois manifesta esse conceito nas situações estranhas, porém plausíveis, que permeiam o cotidiano de seus personagens.

Assim, voltaremos ao arcabouço teórico de Albert Camus para elucidarmos, ainda que brevemente, o conceito de *revolta* em sua obra filosófica. Em seguida, perceberemos alguns aspectos relativos à noção de ironia contida no pensamento existencialista, para na sequência analisá-los em relação ao universo cinematográfico construído por Aki Kaurismäki.

Em seu livro *O Homem Revoltado* (2011) Camus desenvolve a noção de revolta, presente em sua obra desde *O Mito de Sísifo* (2010). Desse modo, o filósofo argumenta que o sentimento de absurdo manifesta uma ausência de propósito no mundo e,

⁷⁸ Outro dado a ser ressaltado é que além de filósofos, Albert Camus e Jean-Paul Sartre também eram escritores literários e dramaturgos.

consequentemente, uma falta de parâmetros éticos definidos *a priori* da existência humana. De tal forma que a inexistência de valores como “bem” e “mal” ou “certo” e “errado” levam o autor a se debruçar sobre a temática do assassinato na história da humanidade.

De acordo com Camus, para existir, a revolta deve possuir alguns valores éticos preestabelecidos, dos quais destaca a condenação do assassinato. Uma vez que o “revoltado” enxerga todos os seres humanos como semelhantes. Nesse sentido, o autor argumenta que ao se deparar com o absurdo do mundo o homem deve se rebelar contra sua própria condição. Assim, o filósofo afirma que somente a revolta pode coletivizar a sensação individual de uma vida absurda e dessa forma, transformar a solidão humana em solidariedade:

Na experiência do absurdo, o sofrimento é individual. A partir do movimento de revolta, ele ganha a consciência de ser coletivo, é a aventura de todos. O primeiro avanço da mente que se sente estranha é, portanto, reconhecer que ela compartilha esse sentimento com todos os homens, e que a realidade humana, em sua totalidade, sofre com esse distanciamento em relação a si mesma e ao mundo. O mal que apenas um homem sentia torna-se peste coletiva. Na nossa provação diária, a revolta desempenha o mesmo papel que o cogito na ordem do pensamento: ela é a primeira evidência. Mas essa evidência tira o indivíduo de sua solidão. Ela é um território comum que fundamenta o primeiro valor dos homens. Eu me revolto logo existimos.

(CAMUS, 2011, p. 35)

O que percebemos do fragmento é que para o autor a revolta é uma tomada de ação diante do absurdo da existência. Ao mesmo tempo, Camus propõe que as manifestações afinadas a este conceito apresentam um teor “quixotesco”, pois almejam objetivos inatingíveis. Além disso, por se pautarem na solidariedade entre os envolvidos e não abrirem concessões em suas demandas, as conquistas da revolta são repartidas entre todos os participantes.

Nesse sentido, Camus afirma que quando às reivindicações da revolta se sobrepõem às vontades individuais dos participantes, tal manifestação transforma-se em revolução, passível de ser comandada por algum líder tirano. Em *O Homem Revoltado* (2011), Camus cita o exemplo dos desdobramentos da Revolução comunista na Rússia, um dos motivos pelos quais o texto foi severamente criticado por Jean-Paul Sartre, intelectual simpático ao governo soviético.

Desse modo, Camus acredita em uma diferença entre revolta e revolução, na medida em que as revoltas nunca terminam, uma vez que almejam objetivos ideais e de certa forma inatingíveis. Ao passo que a revolução, uma vez vitoriosa, deve estabelecer seus valores por meio de “suas polícias, seus tribunais e suas excomunhões” (CAMUS, 2011, p. 286-287).

Assim, percebemos que na filosofia de Camus a revolta é uma atitude que surge no bojo do absurdo. Nessa perspectiva, essas sensações se manifestam a partir do confronto da racionalidade humana com algum fator irracional do mundo. Em outras palavras, têm sua gênese face às situações assimétricas. Dessa maneira, quanto mais incongruentes forem as circunstâncias enfrentadas pelos seres humanos maior serão suas experiências de absurdo e revolta. De acordo com o filósofo argelino:

Se eu acusar um inocente de um crime monstruoso, se eu afirmar que um homem virtuoso desejou sua própria irmã, ele me responderá que isso é absurdo. Tal indignação tem seu lado cômico. Mas também tem sua razão profunda. Com tal réplica o homem virtuoso ilustra a antinomia definitiva que existe entre o ato que lhe atribuo e os princípios de toda a sua vida. “É absurdo” significa: “é impossível”, mas também: “é contraditório”. Se eu presenciar um homem atacando um ninho de metralhadoras com uma arma branca, pensarei que seu ato é absurdo. Mas só é absurdo em virtude da desproporção entre sua intensão e a realidade que o espera, da contradição que posso perceber entre suas forças reais e o objetivo que ele se propõe.

(CAMUS, 2010, p. 40)

O que podemos perceber do fragmento é que para além da desproporção entre a expectativa e a realidade, o absurdo proposto por Camus apresenta uma dimensão cômica. Nesse sentido, se pensarmos na ironia, que também se vale de humor e assimetria, observaremos algumas similitudes entre ambos os conceitos. Ao mesmo tempo, analisar algumas particularidades do discurso irônico auxiliará nossa pesquisa na percepção de como Aki Kaurismäki se vale desse repertório conceitual como potência política em sua filmografia.

Assim, devemos encarar a ironia para além de seu significado mais usual, aquele que consiste em falar algo quando se quer dizer o oposto. De tal forma que o interlocutor do “ironista”, para empregarmos as palavras de Linda Hutcheon (2010), entenda tanto o que foi dito quanto o que foi silenciado.

Nessa perspectiva, o filósofo dinamarquês S. Kierkgaard, considerado um dos fundadores do pensamento existencialista, elucidará alguns aspectos da ironia para além do senso comum em seu estudo intitulado *Sobre o Conceito de Ironia* (1991). Além disso, é importante ressaltar que para Kierkgaard, o propósito de se estudar não é entender a funcionalidade do mundo, mas subjetivá-lo a partir de nosso aprendizado.

Desse modo, Kierkgaard considera a ironia uma ferramenta fundamental para esse processo de apropriação simbólico do conhecimento. Por isso, na tentativa de explicitar as dinâmicas discursivas envolvidas por esse conceito, o autor remonta aos tempos de Sócrates na Grécia antiga. Uma vez que o filósofo grego empregava sua ironia como visão de mundo, ao invés de reduzi-la à figura de linguagem.

Assim, Sócrates inventou a noção de *daemon*, algo inteiramente abstrato que lhe auxiliava a se apropriar subjetivamente dos assuntos que lhe eram dados ao conhecimento. Dessa forma, pautado por essa intuição o filósofo foi um dos primeiros pensadores ocidentais a questionar a autoridade dos deuses e a colocar os valores do indivíduo à frente dos valores coletivos, o que lhe fez ser considerado um dos “pais” da moral e do autoconhecimento. Para Kierkgaard:

É bem verdade que a subjetividade em sua plenitude total, a interioridade em toda a sua riqueza infinita, também pode ser caracterizada com a expressão *Gnōthi sautón* (conhece-te a ti mesmo); mas no que tange a Sócrates, aí este autoconhecimento não era tão cheio de conteúdo, ele propriamente não continha nada mais do que a separação, a segregação daquilo que mais tarde se tornou objeto desse conhecimento. A expressão “*conhece-te a ti mesmo*” significa: separete a ti mesmo do outro. Justamente porque antes de Sócrates este si mesmo (*Selv*) não existia...

(KIERKGAARD, 1991, p. 140)

Ao mesmo tempo, a defesa de tais ideais custaram a vida de Sócrates, na medida em que o filósofo foi condenado a beber cicuta por desacreditar os valores da religião e dos costumes da Grécia de seu tempo.

Além disso, outros pilares caros ao pensamento socrático são a defesa da “ignorância” e o processo de maiêutica. Nesse sentido, apesar de toda sua erudição, o filósofo grego afirmava que não conhecia nada além de sua ignorância e assim, desafiava a sabedoria de seus contemporâneos que se julgavam sábios:

O saber que nada sabia não é, com efeito, como se tem representado comumente, o puro nada vazio, e sim o nada do conteúdo determinado

do mundo estabelecido. O saber da negatividade de todo conteúdo finito é a sua sabedoria, impulsionado pela qual ele entra em si e coloca esta investigação de sua interioridade como a meta absoluta, o início do saber infinito, mas bem entendido, somente o início, dado que esta consciência ainda não se completou de maneira alguma...

(KIERKGAARD, 1991, p. 137-138)

O que o fragmento destaca é que ao se proclamar ignorante, Sócrates admite as limitações do intelecto humano que, apesar de tudo, ambiciona abarcar a infinidade do conhecimento universal.

Ademais, com o processo de maiêutica, Sócrates propunha que as pessoas inventassem suas próprias impressões sobre todo e qualquer conceito. Nesse sentido, o filósofo interpelava transeuntes atenienses e os questionava sobre os mais variados assuntos, de tal modo que sempre rebatia as respostas dadas com novas perguntas.

Desse modo, o diálogo se prolongava até que o interlocutor desistisse de argumentar e admitisse sua ignorância. Assim, Sócrates desconstruía os sentidos comuns arraigados no pensamento de seus contemporâneos, além de convidá-los a se apropriar subjetivamente dos assuntos dados ao conhecimento humano. De tal forma que para Kierkegaard, esse processo apresenta uma perspectiva existencialista, uma vez que auxilia o sujeito a determinar-se a si mesmo.

Face ao exposto, Kierkegaard conclui que Sócrates só pôde ser considerado o “pai da moral”, na medida em que pautou sua filosofia em um método irônico de análise. Além disso, afirma que o sujeito que se utiliza da ironia deve se preocupar em apresentar as contradições de seu tempo presente, uma vez que este conceito não almeja atingir uma verdade absoluta, mas preparar o indivíduo para buscar sua própria verdade.

Ao mesmo tempo, a teórica Linda Hutcheon, em seu estudo *Teoria e Política da Ironia* (2000), argumenta que a ironia acontece quando dizemos o oposto do que queremos dizer e o contexto no qual nos encontramos coloca o sentido adequado em nossa fala. Assim, a autora propõe que o ironista⁷⁹ é alguém que aprecia zombar da linguagem. Uma vez que tem a consciência da existência de um grupo de interlocutores que entenderá o teor irônico de seu discurso e outro que captará seu enunciado de maneira literal.

⁷⁹ Termo designado pela autora para o sujeito que faz uso da ironia.

Nesse sentido, a ironia incorpora tanto o significado do que é dito quanto seu oposto, sugerido pela ênfase da fala ou a situação em que esta é proferida. Desse modo, ela apresenta uma reticência lacônica, que lhe permite ser interpretada como a relação entre a literalidade do que é enunciado e suas nuances perceptíveis em códigos não verbais.

Assim, o jogo da ironia, para empregarmos as palavras de Hutcheon, depende fundamentalmente do interlocutor, ou *interpretador* do discurso irônico:

Os participantes do jogo da ironia são, (...) o interpretador e o ironista. O interpretador pode ser – ou não – o destinatário visado na elocução do ironista, mas ele ou ela (por definição) é aquele que atribui a ironia e então a interpreta: em outras palavras, aquele que decide se a elocução é irônica (ou não) e, então, qual sentido irônico particular ela pode ter. Esse processo acontece à revelia das intenções do ironista (e me faz me perguntar quem deveria ser designado como o “ironista”). É por isso que a ironia é um “negócio arriscado” (Fish, 1983; 176): não há garantias de que o interpretador vá “pegar” a ironia da mesma maneira como foi intencionada.

(HUTCHEON, 2000, p. 28)

Nessa perspectiva, o fragmento destaca que a ironia tem um caráter desobediente e, certas vezes, pode voltar seu humor contra o próprio ironista. Desse modo, essa estratégia discursiva apresenta uma série de ambiguidades e cria um conjunto de relações de poder entre o sujeito que profere o discurso irônico e sua plateia. Uma vez que administra empatias e antipatias entre seus interpretadores.

Por isso, Hutcheon argumenta que lidar com a ironia é um “negócio arriscado”, uma vez que ela tende a rebelar-se contra aqueles que reivindicam qualquer tipo de autoridade ou seriedade. Ao mesmo tempo, é por esse motivo que a autora considera essa estratégia discursiva como uma ferramenta teórica e politicamente importante para apresentar e investigar as mazelas do tempo presente.

Assim, nossa pesquisa observará como Aki Kaurismäki faz uso tanto da ironia quanto do absurdo em sua filmografia. Nesse sentido, perceberemos como o realizador finlandês incorpora os conceitos recentemente discutidos e os mescla às convenções do melodrama, elucidadas no capítulo anterior.

Desse modo, gostaríamos de propor que Kaurismäki trabalha com um tipo irônico de melodrama, pois realiza uma série de ambiguidades e desvios em relação ao

cânone deste gênero. Ao mesmo tempo em que acrescenta um toque de humor a momentos dramáticos que *a priori* não seriam encenados de maneira cômica.

Portanto, as ambiguidades e o humor presentes em seu melodrama, o aproximam da figura do ironista elucidada por Hutcheon, pois na medida em que tensiona aspectos fundamentais do melodrama e os torna risíveis ou descabidos, Kaurismäki parece se apropriar de uma das ideias defendidas pela autora; na qual a ironia corresponde “a linguagem acusando a si própria de mentir e mesmo assim apreciando seu poder” (HARTMAN apud HUTCHEON, 2000, p. 26).

Assim, diferentemente do melodrama canônico, o melodrama pautado na ironia tende a ser sutil ao invés de se reiterar constantemente. Além disso, essa abordagem melodramática se ancora em uma retórica moral onde o intelecto parece ter mais importância do que os sentimentos. Cabe lembrar que para Hutcheon “diz-se que a ironia funciona como o “único sentimento do intelectual”” (HUTCHEON, 2000, p. 69).

Ademais, a autora discorre sobre a importância dos gestos e dos artifícios não verbais para a compreensão da ironia, o que podemos interpretar como mais um ponto de conexão entre essa estratégia discursiva e o gênero melodramático:

... a ironia verbal é a única figura de retórica que frequentemente vem acompanhada de marcadores paralinguísticos (Mizzau, 1984; 22) que funcionam de maneira metairônica para sinalizar reflexivamente que se está intencionando ironia (Weinrich, 1966; 60) ou que se pode interpretá-la como se ela estivesse. Alguns desses marcadores são gesticulatórios: na cultura da América do Norte nós reconhecemos um sorriso malicioso, uma piscada, uma sobrancelha levantada (Almansi, 1984 e 1979). Mas nem todos esses marcadores vêm sozinhos e sem ambiguidade em suas associações...

(HUTCHEON, 2000, p. 222)

Desse modo, percebemos que ironia e melodrama se pautam em elementos gestuais para que se façam compreendidos. Enquanto a estratégia discursiva os utiliza para realçar alguma sutileza, o gênero dramático almeja reiterar algo, provavelmente, explicitado pelo diálogo.

Nesse sentido, quando Kaurismäki propõe um melodrama contido, de personagens introspectivos, lacônicos e que quase não gesticulam, pratica uma ironia não somente com as convenções do gênero melodramático, mas da própria figura de retórica, para empregarmos as palavras de Hutcheon.

Podemos exemplificar tal argumento com o uso que este cineasta faz do *close up*, já explicamos anteriormente que Kaurismäki aproxima a câmera do rosto de seus personagens enquanto estes permanecem com um semblante indiferente. Assim, o cineasta ironiza o que esse enquadramento significa para o gênero melodramático e também confere sutileza ao discurso irônico de seus filmes.

Ao mesmo tempo, o melodrama proposto por Kaurismäki também apresenta as ambiguidades e a quebra de expectativa recorrente do raciocínio absurdo elucidado por Albert Camus. De forma que se a *mise en scène* adotada pelo cineasta finlandês dialoga com a ironia, a providência que abarca as dinâmicas morais dos personagens de sua filmografia parece mais influenciada pelos estudos existencialistas.

Nessa perspectiva, ao substituir a justiça cósmica, ou divina, pelas dinâmicas do capitalismo contemporâneo, Kaurismäki aplica um desvio em relação às convenções do melodrama e aproxima este gênero do raciocínio absurdo proposto por Camus. Desse modo, a providência de seus filmes melodramáticos é regida por valores afinados ao pensamento neoliberal, o que a impossibilita de funcionar de maneira justa.

Assim, diferentemente da convenção melodramática, nos filmes do cineasta finlandês não há parâmetros que garantam que um personagem de comportamento virtuoso seja premiado com um final próspero e que atitudes devassas sejam castigadas com infortúnios. O que resulta em uma série de situações dramáticas inusitadas que frustraram não somente os personagens, mas os espectadores. De modo que tais episódios narrativos se afinam inquestionavelmente com a sensação de absurdo elucidada pela filosofia existencialista.

Ao mesmo tempo, cabe observarmos que o absurdo permeia as narrativas propostas pela filmografia de Kaurismäki, mas na maior parte das vezes não é percebido de maneira consciente pelos personagens, de forma que não chega a se transformar em revolta, tampouco em suicídio.

Nesse sentido, o cineasta finlandês reforça a noção de automatismo contida no tempo presente, no qual a vida humana é encarada de maneira absolutamente utilitária e voltada para o labor cotidiano. Para empregarmos as palavras do crítico Lawrence Smith:

A participação humana e sua circunscrição na economia industrial e pós-industrial é uma preocupação recorrente nos filmes de

Kaurismäki. Isso envolve necessariamente a tensão existencial entre a pessoa como algo potencialmente livre e a pessoa como algo ligado ao trabalho, ao consumo e como um produto em si de várias maneiras; essa tensão é muitas vezes fundamental para a narrativa dos filmes. A ênfase na marginalidade e no eventual desaparecimento da classe trabalhadora persiste em grande parte do trabalho de Kaurismäki, recebendo seu tratamento mais completo na história do M amnésico em *Mies vailla menneisyyttä* (O Homem Sem Passado). Kaurismäki explica o significado da inicial do protagonista: Em finlandês ‘M’ é a primeira letra comum às três questões fundamentais ‘porque’, ‘quando’ e ‘quem’, como o ‘W’ em inglês.⁸⁰

(SMITH, 2010, p. 245-246)

O que o fragmento destaca é que os filmes de Kaurismäki abordam a tensão inerente entre a gratuidade da existência, proposta pela filosofia existencialista, e o pragmatismo do contexto vigente. Assim, ao se valer do repertório da ironia e do absurdo em sua filmografia, o realizador finlandês os utiliza como potência política para enfrentar mazelas e contradições do tempo presente, no qual a vida humana é esvaziada de propósitos filosóficos e sobrecarregada de tarefas laborais.

Nesse sentido, em sua adaptação da peça *Hamlet* de Shakespeare, Kaurismäki retira o célebre monólogo de “Ser ou não ser”, pois afirma que no final do século XX, não temos mais tempo para nos debruçarmos perante questões de tal teor existencial. Para empregarmos suas palavras: “... o monólogo de “Ser ou não ser”. Desfiz-me dele porque não tinha nada a ver com acção. E também porque um Hamlet moderno não tem tempo para pensar nas perguntas eternas acerca da existência”. (KAURISMÄKI apud SENA, 2000, p. 94).

Assim, na medida em que apresentamos algumas características teóricas do existencialismo e observamos como elas aparecem na obra cinematográfica de Aki Kaurismäki, cabe analisarmos especificamente esses aspectos na segunda trilogia dos vencidos, objeto de nossa pesquisa.

⁸⁰ Human participation in and circumscription by industrial and post-industrial economics is a recurrent concern in Kaurismäki’s films. This necessarily involves the existential tension between personhood as something that is potentially free and volitional, and personhood as something that is bound to labour, to consumption, and as a product itself in various ways; this tension is often fundamental to the plots of the films. An emphasis on the marginality and eventual disappearance of the working class persists throughout much of Kaurismäki’s work, receiving its fullest treatment in the story of the *amnesiac M* in *Mies vailla menneisyyttä*. Kaurismäki explains the significance of the protagonist’s initial: “En finnois, ‘M’ est la première lettre commune aux trois questions fondamentales “pourquoi, quand et où”, COMME LE ‘W’ in English.

Em *Nuvens Passageiras*, a ironia em relação às convenções melodramáticas se manifesta desde a primeira sequência, na qual observamos a jornada de trabalho dos funcionários do restaurante *Dubrovnik*, um dos mais tradicionais de Helsinque. Enquanto o *chef* se alcooliza na cozinha, a *maître* e protagonista, Ilona, aparta uma briga entre o cozinheiro ébrio e o segurança do estabelecimento. Ao passo que toda a ação se desenrola ao som de uma música excessiva e a partir da interação entre personagens absolutamente contidos.

Em seguida, observaremos a demissão de Lauri, marido de Ilona, por meio de um jogo de cartas. O episódio narrativo desvela aspectos significativos da providência circunscrita aos filmes de Kaurismäki, uma vez que demonstra a arbitrariedade da empresa em relação ao destino de seus funcionários. Ao mesmo tempo em que realça a pouca relevância da classe trabalhadora dentro do contexto regido pela globalização neoliberal vigente.

Além disso, o último plano da sequência é um *close up* do personagem com semblante apático. Assim, podemos interpretá-lo como uma ironia em seu uso mais comum ou como lacuna a ser significada pelos espectadores. Nesse sentido, o teor irônico da maneira como Kaurismäki filma a expressão facial de Lauri ganha um contorno mais sofisticado, uma vez que podemos associar tal recurso estético ao processo maiêutico de Sócrates, que incentiva seus interlocutores a se apropriarem subjetivamente dos assuntos e conceitos filosoficamente debatidos.

Na sequência posterior, o casal alivia as tensões em uma sessão de cinema. Entretanto, a cena é permeada por um tom absurdo, na medida em que Lauri desconta suas frustrações na caixa do estabelecimento. O protagonista exige o reembolso das entradas, afirmando que foi vítima de propaganda enganosa, a comédia em cartaz não lhe fez dar nenhuma risada. Entretanto, a funcionária nos relembra que o personagem sequer pagou pelos bilhetes.

Assim, a atendente entrega aos protagonistas o cachorro, que estava sob sua guarda até o final da sessão e pede para que todos se retirem do estabelecimento. Lauri afirma que, apesar de tudo, conseguiu descontar sua raiva na funcionária. Em seguida, descobriremos que a mesma é sua irmã, o que, para empregarmos as palavras do personagem “É pior para ela”.



Após a demissão de Lauri, Ilona também perderá o emprego, pois o restaurante *Dubrovnik* será comprado pelo gerente do banco, credor da antiga proprietária. Assim, mais uma vez, nos deparamos com a providência absurda dos filmes de Kaurismäki, na qual o destino dos personagens é permeado pelas dinâmicas do capitalismo, ao invés da providência cósmica cara ao cânone melodramático.

Nessa perspectiva, em *Nuvens Passageiras* acompanharemos a trajetória de infortúnios de um casal pacato e com uma conduta razoavelmente afinada com as virtudes valorizadas pelo melodrama. Ao mesmo tempo, o contexto econômico, social e político vigente não lhes confere um cotidiano ameno, mas ao contrário, uma série de adversidades que atravessarão sua jornada de reinserção no mercado de trabalho.

Voltando à trama, Ilona pede uma oportunidade de emprego ao novo dono do restaurante, que lhe nega dizendo que uma mulher de trinta e oito anos “pode cair morta a qualquer momento”. Entretanto, o personagem interlocutor da protagonista é visivelmente mais velho, mas afirma que sua situação é diferente, pois, de acordo com sua visão de mundo é um homem “bem relacionado”.

Ao mesmo tempo, o absurdo volta a frustrar as expectativas do casal e Lauri, cujo ofício era conduzir bondes públicos, perde sua carteira de motorista por ser diagnosticado surdo de um dos ouvidos. Nesse momento, o personagem desmaia inexplicavelmente, o que reforça a tensão colocada pelos filmes de Kaurismäki, relativa

ao esvaziamento de sentido e valor de indivíduos desempregados na sociedade contemporânea.

Em seguida, Ilona compra informações de uma agência de empregos e consegue uma vaga para executar serviços gerais em um bar precário na periferia de Helsinque. Entretanto, com pouco tempo de serviço, o estabelecimento é fechado por motivos legais e o casal retorna à situação de desemprego. Assim, mais uma vez, nos deparamos com um episódio narrativo no qual os desejos de reinserção do casal no bojo de uma sociedade de consumidores são frustrados por um mundo cuja providência é regida por um modelo que fomenta adversidades à parcela mais pobre da população.

Além disso, o patrão de Ilona lhe aplica um golpe e não lhe paga o devido salário. De modo que Lauri tenta reaver o dinheiro de sua companheira e é severamente agredido pelo personagem desonesto. Por vergonha de se apresentar ferido à esposa, o antigo condutor de bondes passa uma temporada em um pequeno hotel na zona portuária de Helsinque até que seu corpo sare.

Retornando ao apartamento do casal, Lauri pretende presentear Ilona com um ramo de flores, mas ao invés da esposa, se depara com antigos credores que lhe confiscam alguns móveis e eletrodomésticos. A cena tem como desfecho a imagem absurda do personagem completamente apático no centro do quadro.



Em seguida, a ausência de oferta de empregos regulares, fomentada pelo desejo empreendedor dos protagonistas, faz com que os personagens fabulem a abertura de um restaurante próprio. Cabe notar que no atual contexto, a figura do empresário é vinculada aos indivíduos que conseguiram adquirir uma vida economicamente próspera. Em outras palavras, sob a ótica maniqueísta do melodrama, são aqueles que “venceram na vida”.

Assim, Ilona e Lauri decidem realizar um empréstimo bancário na tentativa de obter a quantia necessária para a abertura do estabelecimento, pois de acordo com o segurança Melartin, futuro sócio do casal, “é para isso que servem os bancos”. Entretanto, desvelando as arbitrariedades do funcionamento bancário, a sequência termina com o infortúnio do trio que não obtém o financiamento por falta de garantias em relação ao ressarcimento da instituição financeira.

Além disso, a cena adquire contornos mais absurdos quando Melartin sugere aos protagonistas que tentem novamente no banco mais próximo. Nesse sentido, o personagem é frustrado por Ilona, que lhe responde: “não vale a pena, naquele sou cliente”.

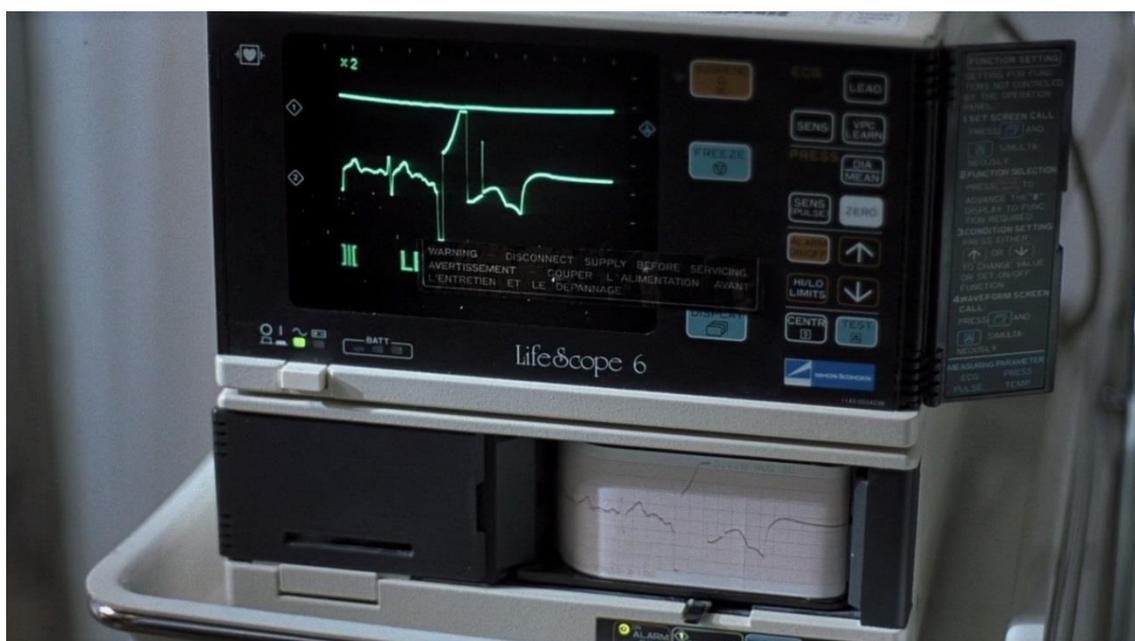
Ao mesmo tempo, a providência administrada pelo contexto neoliberal que povoa a filmografia de Kaurismäki faz com que Ilona encontre fortuitamente sua antiga patroa. Desse modo, com a postura de uma “fada madrinha”, desinteressada nos lucros da empresa, a antiga proprietária do *Dubrovnik* decide investir na abertura do novo restaurante.

Assim, Ilona e Lauri se encarregam de contratar os antigos colegas de trabalho de Ilona, inclusive Lajunen, que após o desemprego se torna morador de rua. Cabe notar que para Camus, a experiência solitária do absurdo deve transformar-se em algum tipo de solidariedade coletiva. De forma que podemos interpretar a atitude dos protagonistas por esse viés solidário, ainda que exista a ambiguidade de que, ao adquirirem o restaurante se tornam patrões dos prévios companheiros de ofício.

Nesse sentido, o filme termina com uma sequência bastante ambígua, na qual acompanhamos a labuta dos funcionários enquanto os clientes vão ocupando o restaurante. Desse modo, observamos o êxito do casal protagonista em sua reinserção no mercado de trabalho, ao mesmo tempo em que nos questionamos sobre o sentido de dessa realização.

Ademais, *Nuvens Passageiras* discute o modelo de existência almejado pelo contexto da globalização financeira afinada aos preceitos neoliberais. Assim, podemos relativizar a felicidade circunscrita ao final da obra, uma vez que a alegria dos personagens deriva da sua nova condição social, mais próspera do ponto de vista econômico. De modo que o filme parece indicar que nesse paradigma de sociedade, o que confere sentido à vida humana é a capacidade de cada indivíduo em acumular capital.

Em *O Homem Sem Passado*, também nos depararemos com o absurdo desde a primeira sequência, na qual observaremos o protagonista Lujanen, recém-chegado à capital finlandesa, ser agredido por um grupo de assaltantes. Em seguida, o personagem abandonado e inconsciente terá sua morte decretada por duas vezes, a primeira em um banheiro público e a segunda em um hospital, onde o espectador perceberá a interrupção de seus batimentos cardíacos.



Apesar da parada cardíaca e do diagnóstico de óbito da equipe médica, o protagonista levanta do leito hospitalar e inicia sua jornada de reinserção na sociedade vigente, ainda que não consiga lembrar nenhum vestígio de seu passado. De modo que se torna inevitável traçarmos alguns paralelos entre a labuta de Lujanen e a de Sísifo, personagem mitológico que, segundo Camus, encarna o absurdo.

Nesse sentido, a falta de memória, documentos institucionais e conta bancária impossibilitam a reinserção de Lujanen na sociedade. Tal qual a pedra de Sísifo que ao alcançar o topo da montanha, rola até sua base. Ao mesmo tempo, cabe lembrarmos que o castigo do personagem mitológico Ixion foi concedido por violar a morte e reencarnar sem a autorização dos deuses, assim como o protagonista de *O Homem Sem Passado*.

Voltando à trama, Lujanen é acolhido por uma família da região portuária de Helsinque e aluga um dos *containers* abandonados como moradia. Ao passo que sua nova residência é mobiliada de maneira absurda, uma vez que surpreende tanto o público quanto o personagem, que encontra eletrodomésticos e uma *jukebox* abandonados em uma estrada próxima à sua residência.

Após resolver provisoriamente a questão da moradia, Lujanen inicia sua jornada em busca de emprego. Assim, procura um de seus novos amigos da região portuária, um lixeiro que vive dentro de uma lata de lixo, que lhe indica o caminho de uma agência de empregos.



Na agência, Lujanen se depara com os absurdos da burocracia, além de ser mal interpretado por sua aparência humilde e sua falta de memória. Os funcionários não lhe

concedem nenhuma vaga, na medida em que o protagonista não apresenta formas legais de comprovar sua identidade.

Após alguns episódios dramáticos, Lujanen consegue uma oportunidade de trabalho como soldador em uma empresa da zona portuária. Entretanto, não consegue ocupar a vaga pelos mesmos motivos citados. Além disso, os contratantes solicitam ao protagonista a abertura de uma conta bancária.

No banco, Lujanen se depara novamente com o absurdo que lhe frustra as expectativas. O personagem solicita uma conta anônima ao estilo suíço, mas a funcionária nega e lhe entrega a documentação convencional, impossível de ser preenchida na atual condição de sua memória.

Ao mesmo tempo, a agência bancária é invadida por um homem armado que deseja retirar uma alta quantia de sua conta. O que inicialmente parece uma situação de assalto se desvela enquanto uma atitude virtuosa, de acordo com os valores melodramáticos, pois o personagem deseja reaver seu dinheiro para honrar os salários de seus funcionários.

De modo que a narrativa além de abarcar uma série de situações absurdas, a exemplo da prisão de Lujanen, incapaz de comprovar sua inocência, desvela que é a própria instituição bancária que usurpa os clientes. Assim, a providência circunscrita aos filmes de Kaurismäki apresenta mais um indício de sua falta de justiça e consonância aos paradigmas da globalização vigente.

Voltando à trama, o incidente da prisão de Lujanen revela seu passado até então omitido. Entretanto, o personagem prefere continuar vivendo na zona portuária de Helsinque, uma vez que construiu uma rede de afetos na região. Cabe lembrar que além dos amigos, o protagonista vive uma relação amorosa com Irma, uma funcionária do Exército da Salvação.

Nesse sentido, assim como o final de *Nuvens Passageiras*, percebemos que os personagens de *O Homem Sem Passado* também transformam sua experiência absurda em solidariedade. Podemos exemplificar tal argumento com a sequência final da obra, na qual Lujanen retorna a Helsinque e é recebido pelos mesmos agressores, mas dessa vez é defendido pelo grupo de moradores da região.

Por fim, *Luzes na Escuridão* apresenta o cotidiano do vigia Koistinen e também manifesta o absurdo desde a primeira sequência, na qual observamos a labuta do protagonista. Ao final do expediente, os patrões do personagem constataam que ele já trabalha para a companhia há três anos, portanto afirmam que devem demiti-lo.

Dessa forma, o diálogo demonstra a arbitrariedade da providência circunscrita aos filmes de Kaurismäki, uma vez que esta é regida por valores neoliberais. Assim, o destino de Koistinen é absolutamente dependente da vontade e das atitudes de seus superiores.

Em seguida, o protagonista é agredido por tentar salvar um cachorro do mal trato de seus donos. O que, novamente, afirma a arbitrariedade da providência que rege as narrativas de Kaurismäki, uma vez que a atitude solidária de Koistinen tem um desfecho negativo, como uma espécie de punição cósmica na retórica melodramática. Nesse sentido, o realizador finlandês parece afirmar que na contemporaneidade não há espaço para atitudes virtuosas e afinadas com os valores defendidos pelo melodrama mais convencional. Uma vez que habitamos um contexto absolutamente utilitário, competitivo e individualista.

Ao mesmo tempo, o protagonista se apaixona por Marja, uma golpista que juntamente a um grupo de assaltantes saqueará a galeria onde Koistinen é responsável pela segurança. Assim, o vigia terá suas expectativas amorosas frustradas pelo cinismo de sua companheira, que tenta incriminá-lo implantando as joias roubadas em seu apartamento.

Apesar dos desdobramentos do roubo, Koistinen assume a culpa da infração e é preso para encobrir sua amada. Nesse sentido, o personagem incorpora valores de paixão e lealdade aparentemente inadequados ao tempo presente. Além disso, essa postura romântica e descabida lhe custará a própria vida, pois ao deixar a prisão e tentar se reaproximar de Marja, o protagonista será severamente agredido pelos assaltantes que lhe aplicaram o golpe.

Desse modo *Luzes na Escuridão* termina de maneira ambígua, pois não podemos afirmar se o protagonista está vivo ou morto. Nessa perspectiva, Kaurismäki afirma ter filmado dois finais, um no qual Koistinen sobrevive e outro no qual falece. Entretanto, o cineasta alega ter usado as duas sequências no desfecho da obra.

Assim, podemos traçar alguns paralelos entre o protagonista do filme e o “herói absurdo” Sísifo. Entre eles, a transcendência da morte e a execução de uma tarefa inócua. Enquanto o personagem mitológico carrega sua pedra, Koistinen se martiriza por um amor não correspondido.

Face ao exposto, percebemos que a trilogia estudada se afina com alguns preceitos do melodrama, mas ao se associar com o absurdo existencialista confere certa distância dramática ao gênero em questão. Ao mesmo tempo, podemos dizer que na obra de Kaurismäki a cumplicidade entre público e narrativa acontece por meio da ironia e do humor contido em sua *mise en scène*.

Nesse sentido, propomos que o cineasta se vale de um tipo irônico de melodrama, no qual investiga os recursos pedagógicos e estéticos do gênero para desvelar algumas contradições e mazelas do tempo presente. Das quais destacamos as injustiças e a exclusão sofrida pela parcela mais pobre da população dentro do sistema capitalista.

Portanto, percebemos que Kaurismäki se apropria subjetivamente do melodrama, assim como Kierkegaard ou Sócrates orientavam seus interlocutores a se apropriarem dos assuntos dados ao conhecimento humano. Nessa perspectiva, observamos que o cineasta finlandês discute a inadequação e as adversidades circunscritas ao exercício de valores humanitários⁸¹ na contemporaneidade.

⁸¹ Afinados com o protocolo do “bem” dentro do melodrama mais convencional.

Considerações finais

Observamos ao longo do texto que Aki Kaurismäki se apropria das convenções do melodrama para criar uma filmografia que discute diversos aspectos relativos à globalização e aos ideais neoliberais difundidos a partir da segunda metade do século XX. Ao mesmo tempo, o cineasta finlandês endossa seus filmes com o arcabouço teórico proposto pela filosofia existencialista, o que o leva a discutir criticamente algumas das principais características do gênero melodramático, a exemplo do excesso de gestos e da Providência divina.

Além disso, a aproximação em relação ao melodrama se dá de forma tensionada, pois Kaurismäki ironiza uma série de convenções adotadas por este gênero. Assim, ainda que outros cineastas se valham do repertório melodramático, sobretudo aquele produzido em *Hollywood* na década de 1950, o diretor finlandês constrói uma filmografia singular dentro do panorama contemporâneo. Uma vez que é capaz de articular características deste tipo de cinema com elementos improváveis, a exemplo de sua *mise en scène* contida, suas narrativas lacônicas e sua Providência, que se distancia de uma justiça cósmica para se afinar às dinâmicas da economia global.

Portanto, cabe lembrar que o gênero melodramático tem sua gênese no período de eclosão da Revolução Francesa, no qual ocorre a dissociação entre os poderes religiosos e estatais. Ao mesmo tempo em que as vontades individuais começam a se sobrepor aos desígnios coletivos. Assim, esse contexto confere grande importância pedagógica ao melodrama, na medida em que suas narrativas ficcionais disseminaram os novos valores da república, a exemplo da família, da propriedade privada e da moral cristã, pautada no embate entre o “bem” e o “mal”.

Ademais, ao longo da história, o gênero melodramático sugeriu que condutas virtuosas deveriam ser premiadas por uma espécie de justiça cósmica, enquanto os desvios morais mereceriam uma punição severa. Tal dinâmica, denominada Providência, fomentou no público a esperança em um futuro mais próspero e, simultaneamente, lhe insinuava um comportamento dócil em relação ao novo contexto.

Nesse sentido, percebemos que o diálogo que Aki Kaurismäki estabelece com o melodrama não ocorre de maneira ingênua ou despreziosa. Uma vez que o realizador finlandês utiliza a bagagem moral e pedagógica deste gênero para discuti-la à luz dos

problemas sociais, políticos e econômicos de seu tempo, dos quais destacamos a má distribuição de renda, o desemprego e o poder exacerbado das grandes empresas.

Desse modo, Kaurismäki se vale do melodrama, gênero narrativo consolidado durante a difusão do pensamento individualista no século XVIII, para questionar não somente seus clichês e esgotamentos estéticos, mas os desdobramentos negativos advindos desse arcabouço de valores morais na contemporaneidade. Dentre eles, ressaltamos o desenvolvimento de uma sociedade pautada por excessos de individualismo, sobretudo no âmbito do consumo.

Por conseguinte, o paradigma social questionado por Kaurismäki se organiza de maneira maniqueísta entre “vencedores” e “vencidos”, da mesma forma que a dramaturgia melodramática se polariza entre personagens “bons” e “maus”. Nesse sentido, os vitoriosos do modelo econômico vigente são aqueles cuja renda lhes torna aptos ao consumo, de forma que os perdedores se encontram privados de tal atividade.

Desse modo, o realizador finlandês desloca o eixo temático de seus filmes do âmbito familiar, consagrado pelo cinema norte americano da década de 1950, para o universo do trabalho. Assim, as narrativas criadas por Kaurismäki se articulam em torno de protagonistas economicamente marginalizados e suas tentativas de inserção no mercado de trabalho. Muitas vezes através do desejo empreendedor de algum personagem.

Além disso, ao intervir no funcionamento aparentemente justo e eficaz da Providência melodramática convencional, Kaurismäki questiona a visão otimista e branda recorrente deste tipo de dramaturgia. Nessa perspectiva, o cineasta finlandês relativiza a estrutura narrativa do melodrama, pois ao invés da justiça divina, quem rege o cotidiano de seus protagonistas são as estruturas políticas e econômicas vigentes na contemporaneidade. Assim, não existe nenhum elemento ou atitude que garanta a prosperidade ou castigo no destino de seus personagens.

Dessa forma, o melodrama desenvolvido por Kaurismäki é permeado por uma série de questionamentos existenciais, dos quais destacamos a gratuidade da existência face ao crescente pragmatismo do tempo presente. Assim, ao associar a Providência de seus filmes à lógica excludente difundida pela globalização e pelo neoliberalismo, o cineasta finlandês constrói narrativas nas quais os personagens são constantemente frustrados pelas adversidades do próprio destino.

Nesse sentido, seus filmes se aproximam da noção de absurdo desenvolvida por Albert Camus, uma vez que o autor argelino argumentava que a racionalidade humana não é capaz de compreender a lógica ou o acaso que determina os acontecimentos aos quais somos expostos.

Além disso, o filósofo afirmava a importância de transformarmos nossa sensação solitária de absurdo em uma revolta coletiva de caráter solidário. Assim, apesar de todos os malogros que enfrentamos em nossa rotina, devemos nos inspirar na força de vontade do personagem mitológico Sísifo, que desdenhou de sua condição de condenado e ergueu eternamente uma pedra até o topo de uma montanha. Para empregarmos as palavras do autor: “A lógica do revoltado é querer servir a justiça a fim de não aumentar a injustiça da condição humana, esforçar-se no sentido de uma linguagem clara para não aumentar a mentira universal e apostar, diante do sofrimento humano, na felicidade” (CAMUS apud VICENTE, 2012, p. 9).

Nessa perspectiva, os filmes de Kaurismäki apontam para a importância do amor e da solidariedade como ferramentas de superação das adversidades cotidianas, ao mesmo tempo em que desvelam as dificuldades pertinentes ao contexto atual. Dessa forma, se valendo da vocação pedagógica e purgatória do melodrama, o cineasta propõe que esses sentimentos de caráter humanista podem, em alguma medida, amenizar os sofrimentos existenciais advindos de um modelo social autoritário e excludente, além de apostarem na felicidade humana, apesar de seus contornos ambíguos e soturnos.

Por isso, podemos dizer que Kaurismäki utiliza o melodrama para discutir e aglutinar os demais conceitos debatidos em nossa pesquisa; a globalização e o absurdo. Assim, o cineasta se vale do repertório estético e discursivo construído por este gênero dramático ao longo de sua história para discuti-los criticamente a partir das mazelas contemporâneas. Desse modo, realiza uma espécie de “meta-melodrama” capaz de engolir as próprias lágrimas, uma vez que revisita as convenções consagradas pelo gênero para subvertê-las ou realçá-las de maneira irônica.

Nesse sentido, ao abordar as mazelas proporcionadas pelo contexto, absurdo aos olhos de Kaurismäki, referente à globalização e aos ideais neoliberais, os filmes do cineasta exageram as inverossimilhanças da narrativa melodramática e as misturam com uma grande carga de questionamentos existencialistas. Sobretudo, suas duas trilogias

que acompanham o cotidiano de personagens “vencidos”⁸² pelas dinâmicas do sistema capitalista.

Dessa maneira, os filmes analisados por nossa pesquisa apresentam o contexto da globalização econômica sob a ótica de personagens pobres e marginalizados, a exemplo de um casal de desempregados, um indigente e um vigilante solitário. Assim, as tramas construídas por Kaurismäki expõem as estratégias de sobrevivência adotadas por seus párias sociais.

Nessa perspectiva, a inserção no mercado de trabalho é um elemento fundamental de suas narrativas. Ao mesmo tempo, a ausência de empregos regulares fomenta o desejo empreendedor de seus protagonistas que passam a fabular a abertura de um comércio privado. Desse modo, ao se tornarem os próprios patrões, esses personagens se adequam aos requisitos de “prosperidade” e “vitória” cultivados pelo neoliberalismo, modelo sócio econômico severamente criticado pela filmografia de Kaurismäki.

Ao mesmo tempo, podemos dizer que, em alguma medida, o cineasta finlandês procura expandir seu posicionamento questionador para além de sua obra fílmica. Nesse sentido, Kaurismäki se recusou a assistir a cerimônia do Oscar em 2003, quando *O Homem Sem Passado* foi indicado para a categoria de melhor filme estrangeiro. Justificando sua ausência, o diretor declarou que não poderia participar da premiação do Oscar enquanto o governo dos Estados Unidos continuasse cometendo crimes contra a humanidade em função de interesses exclusivamente econômicos.⁸³

Além disso, em 2002, Kaurismäki optou por não participar do *New York Film Festival* após descobrir que o cineasta iraniano Abbas Kiarostami havia sido proibido de pisar em solo americano em função de sua nacionalidade. O diretor finlandês argumentou que: “Under the circumstances I, too, am forced to cancel my participation - for if the present government of the USA does not want an Iranian, they will hardly have any use for a Finn, either. We do not even have any oil”.⁸⁴

⁸² A primeira composta pelos filmes: *Sombras no Paraíso* (1986), *Ariel* (1988) e *A Garota da Fábrica de Fósforos* (1990) e a segunda por *Nuvens Passageiras* (1996), *O Homem sem Passado* (2002) e *Luzes na Escuridão* (2006).

⁸³ Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/09/le-havre-de-aki-kaurismaki-representara-finlandia-no-oscar-2012.html>. Acessado em 11 de janeiro de 2017.

⁸⁴ Nessas circunstâncias, eu também fui forçado a cancelar minha participação, porque se o governo dos Estados Unidos não deseja um iraniano, é pouco provável que eles tenham alguma finalidade para um finlandês. Nós sequer temos petróleo. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2002/oct/01/news>. Acessado em 11 de janeiro de 2017.

Assim, podemos perceber que em atividades de visibilidade social, Kaurismäki constrói uma espécie de persona irônica e lacônica como seus próprios personagens. Ademais, cabe citar que quando entrevistado, o cineasta costuma provocar seus interlocutores e se excede no consumo de bebidas alcoólicas. Segundo o pesquisador Andrew Nestingen:

Kaurismäki, rotineiramente, subverte seu status de autor em aparições públicas. Em 2003, representando *O Homem Sem Passado* em Cannes, Kaurismäki agiu de forma inusitada para um representante nacional de relações públicas. Esmagou um telefone celular no chão durante uma conferência de imprensa e zombando de um surpreendido ministro da cultura, Suvi Lindén, dançou no tapete vermelho antes da exibição de seu filme (*Nyytjäjä* 2002). Em seu caminho para coletar o Prêmio do Júri, ao invés do prêmio Palme d'Or, como ele esperava. (...) A carreira de Kaurismäki inclui muitas performances que rejeitam a nacionalidade e recusam o papel de autor oferecido pelos críticos e autoridades.

(...)

Enquanto os argumentos críticos e acadêmicos têm frequentemente procurado interpretar os filmes de Kaurismäki, as observações do diretor geralmente entram em conflito com tais interpretações. Enquanto os discursos em torno dos filmes comentam a singularidade de seu estilo de assinatura como diretor, o estilo dos filmes apresenta uma intertextualidade com as palavras e atos de Kaurismäki.⁸⁵

(NESTINGEN, 2007)⁸⁶

Nessa perspectiva, Nestingen propõe uma intertextualidade entre a filmografia e as atitudes públicas de Kaurismäki. De tal forma que autor e obra se fundem em uma dimensão que ultrapassa os limites do fazer cinematográfico.

Desse modo, ao compreendermos que vivemos em um contexto em que, cada vez mais, a publicidade e o *marketing* das grandes empresas são capazes de utilizar

⁸⁵ Kaurismäki also routinely subverts his auteur status in public appearances. Representing his *The Man Without a Past* (*Mies vailla menneisyyttä*, 2002) at Cannes in 2003, Kaurismäki famously took exception to his packaging as national public relations representative, smashing a mobile phone on the ground during a press conference and mocking a surprised minister of culture Suvi Lindén by dancing the swing on the red carpet before the screening of his film (*Nyytjäjä* 2002). On his way to collect the Jury Prize, rather than the Palme d'Or prize as he arguably expected, (...) Kaurismäki's career includes many performances that reject nationhood and refuse the role of auteur offered by critics and officials. (...) While the critical and scholarly arguments have often sought to interpret Kaurismäki's films, the director's remarks have most often clashed with such interpretations. While discourses around the films have located uniqueness in their directorial signature style, the films' style in fact has privileged repetition and intertextuality with Kaurismäki undermining his authorial status in word and deed.

⁸⁶ NESTINGEN, Andrew. **Aki Kaurismäki and the Nation: The Contrarian Cinema**. Disponível em: <<http://www.widerscreen.fi/2007-2/aki-kaurismaki-and-nation-the-contrarian-cinema/>>. Acessado em 5 de maio de 2016.

elementos artísticos para legitimar seus produtos⁸⁷, Kaurismäki, como outros artistas contemporâneos, parecem nos indicar que o fazer artístico não basta. Em outras palavras, o século XXI parece exigir do artista uma postura mais preocupada com procedimentos éticos que estéticos.

Nesse sentido, não estamos propondo que a conduta de Kaurismäki seja capaz de contribuir objetivamente em relação aos problemas sociais aos quais almeja dar algum tipo de visibilidade. Tendo em vista que nenhum filme ou realizador têm a capacidade de diminuir as taxas de desemprego ou redistribuir a renda planetária. Entretanto, nos parece que a obra do cineasta finlandês não está exclusivamente preocupada em representar dramaticamente conflitos contemporâneos, mas fabular utopicamente através de suas apropriações do repertório difundido pela imaginação melodramática.

Assim, as pequenas atitudes críticas e polêmicas de Kaurismäki, somadas à sua extensa filmografia nos levam a reflexão sobre o que resta para a arte e para o artista em um contexto onde o sistema vigente, cada vez mais, incorpora e utiliza elementos artísticos para legitimar seus agentes, empresas e produtos.

⁸⁷ (LIPOVETSKY, 2014)

Lista de Imagens

Figura 1: Fotograma de <i>Nuvens Passageiras</i> , Lauri e Ilona em seu apartamento.....	20
Figura 2: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , Lujanen, Irma e automóvel.....	20
Figura 3: Fotograma de <i>Luzes na Escuridão</i> , Koistinen em seu apartamento.....	21
Figura 4: Fotograma de <i>Nuvens Passageiras</i> , Ilona trabalhando na “espelunca”.....	22
Figura 5: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , Lujanen na zona portuária.....	23
Figura 6: Fotograma de <i>Luzes na Escuridão</i> , lanchonete na zona portuária.....	23
Figura 7: Fotograma de <i>Luzes na Escuridão</i> , Koistinen em um bar.....	24
Figura 8: Fotograma de <i>Imitação da Vida</i> , Lora e Steve.....	60
Figura 9: Fotograma de <i>Palavras ao Vento</i> , Mitch e Kyle.....	60
Figura 10: Fotograma de <i>Palavras ao Vento</i> , Kyle em uma lanchonete.....	61
Figura 11: Fotograma de <i>Palavras ao Vento</i> , Mitch em um automóvel.....	61
Figura 12: Fotograma de <i>Palavras ao Vento</i> , Marylee e Lucy.....	62
Figura 13: Pintura a óleo, <i>Nightwalks</i> de Edward Hopper.....	62
Figura 14: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , Irma em sua cama.....	67
Figura 15: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , Lujanen na zona portuária.....	67
Figura 16: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , moradores da zona portuária.....	68
Figura 17: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , banda do Exército da Salvação.....	69
Figura 18: Fotograma de <i>Luzes na Escuridão</i> , apresentação musical.....	70
Figura 19: Montagem com retratos de atores.....	70
Figura 20: Fotograma de <i>Contratei um Matador de Aluguel</i> , figuração de Aki Kaurismäki.....	71
Figura 21: Fotograma de <i>Luzes na Escuridão</i> , Ilona no supermercado.....	72
Figura 22: Fotograma de <i>Nuvens Passageiras</i> , Ilona e fotografia de seu filho.....	72
Figura 23: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , Lujanen em bar com fotografia de Matti Pellonpää ao fundo.....	73
Figura 24: Fotograma de <i>Nuvens Passageiras</i> , cozinha do restaurante.....	76
Figura 25: Fotograma de <i>Nuvens Passageiras</i> , cozinha do restaurante.....	77
Figura 26: Fotograma de <i>Nuvens Passageiras</i> , cozinha do restaurante.....	78

Figura 27: Fotograma de <i>Nuvens Passageiras</i> , almoxarifado do restaurante.....	78
Figura 28: Fotograma de <i>Nuvens Passageiras</i> , Ilona e Lauri em seu apartamento.....	79
Figura 29: Fotograma de <i>Nuvens Passageiras</i> , demissão de Lauri.....	80
Figura 30: Fotograma de <i>Nuvens Passageiras</i> , close de Lauri.....	80
Figura 31: Fotograma de <i>Nuvens Passageiras</i> , apresentação de tango.....	81
Figura 32: Fotograma de <i>Nuvens Passageiras</i> , proprietária do restaurante Dubrovnik.....	82
Figura 33: Fotograma de <i>Nuvens Passageiras</i> , Ilona e Lauri no sofá.....	83
Figura 34: Fotograma de <i>Nuvens Passageiras</i> , vitrine do restaurante Tjö.....	84
Figura 35: Fotograma de <i>Nuvens Passageiras</i> , cozinha do restaurante Tjö.....	85
Figura 36: Fotograma de <i>Nuvens Passageiras</i> , Ilona e Lauri na porta do restaurante Tjö.....	85
Figura 37: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , Lujanen com máscara.....	86
Figura 38: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , jukebox na estrada.....	87
Figura 39: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , Lujanen preparando chá.....	88
Figura 40: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , Lujanen experimentando terno.....	89
Figura 41: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , Irma com a mão na face.....	90
Figura 42: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , cozinha de Lujanen.....	90
Figura 43: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , encontro de Irma e Lujanen.....	91
Figura 44: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , Irma, Lujanen e a jukebox.....	92
Figura 45: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , Lujanen e a banda do Exército da Salvação.....	92
Figura 46: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , apresentação da banda do Exército da Salvação.....	93
Figura 47: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , despedida de Irma e Lujanen....	94
Figura 48: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , moradores da zona portuária defendendo Lujanen.....	95
Figura 49: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , Lujanen e Irma na zona portuária...95	
Figura 50: Fotograma de <i>Luzes na Escuridão</i> , Koistinen no curso.....	97
Figura 51: Fotograma de <i>Luzes na Escuridão</i> , Mirja.....	97
Figura 52: Fotograma de <i>Luzes na Escuridão</i> , menino e cachorro na porta do bar....	98
Figura 53: Fotograma de <i>Luzes na Escuridão</i> , Koistinen e Mirja no cinema.....	99

Figura 54: Fotograma de <i>Luzes na Escuridão</i> , Koistinen e Mirja no bar.....	99
Figura 55: Fotograma de <i>Luzes na Escuridão</i> , Koistinen com mão na face.....	100
Figura 56: Fotograma de <i>Luzes na Escuridão</i> , lanchonete na zona portuária.....	100
Figura 57: Fotograma de <i>Luzes na Escuridão</i> , Mirja.....	102
Figura 58: Fotograma de <i>Luzes na Escuridão</i> , Koistinen e jóias.....	103
Figura 59: Fotograma de <i>Luzes na Escuridão</i> , outono.....	103
Figura 60: Fotograma de <i>Luzes na Escuridão</i> , inverno.....	104
Figura 61: Fotograma de <i>Luzes na Escuridão</i> , primavera.....	104
Figura 62: Fotograma de <i>Luzes na Escuridão</i> , mão de Koistinen.....	105
Figura 63: Fotograma de <i>Luzes na Escuridão</i> , encontro das mãos de Koistinen e sua amiga.....	106
Figura 64: Fotograma de <i>Nuvens Passageiras</i> , Ilona, Lauri e cachorro no cinema.....	126
Figura 65: Fotograma de <i>Nuvens Passageiras</i> , Lauri com ramo de flores.....	127
Figura 66: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , máquina com batimentos cardíacos.....	129
Figura 67: Fotograma de <i>O Homem Sem Passado</i> , Lujanen conversando com lixeiro.....	130

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Santa Catarina: Editora: Argos, 2008.

ANDERSON, Perry. Balanço do Neoliberalismo. In: ADER, Emir & GENTILI, Pablo (orgs.) **Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p. 9-23.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

BALTAR, Mariana. **Realidade Lacrimosa: Diálogos entre o universo do do documentário e a imaginação melodramática**. 2007. 278 páginas. Tese de Doutorado – Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social.

BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess**. New Haven: Yale University Press, 1976.

BAGH, Peter von. Aki Kaurismäki: **The Uncut Interview**. Disponível em: <<http://www.filmcomment.com/article/aki-kaurismaki/>>. Acessado em 5 de maio de 2016.

BRAGANÇA, Maurício. **Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada** In: Revisto ECO - Pós - volume 10, n°2, 2007.

CAMPBELL, Colin. **A Ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CAMUS, Albert. **O Homem Revoltado**. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2011.

CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2010.

CRARY, Jonathan. **24/7 Capitalismo tardio e os fins do sono**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DYER, Rychard. **Stars**. Londres: British Film Institute, 1998.

ESSLIN, Martin. **The Theatre of Absurd**. Londres: Pelican Books, 1968.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HATTENSTONE, SIMON. **Seven Rounds with Aki Kaurismäki**. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/film/2012/apr/04/aki-kaurismaki-le-havre-interview>>. Acessado em 5 de maio de 2016.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e Política da Ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

KÄÄPÄ, Pietari. **The National and Beyond: The Globalisation of Finnish Cinema in the Films of Aki and Mika Kaurismäki**. Berna: Peter Lang, 2010.

KAURISMÄKI boycotts NY festival after Kiarostami snub. **The Guardian**, Reino Unido. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2002/oct/01/news>. Acessado em 11 de janeiro de 2017.

KIERKGAARD, S. **O Conceito de Ironia: Constantemente referido a Sócrates**. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

‘LE Havre’ de Aki Kaurismäki, representará a Finlândia no Oscar de 2012. **Jornal o Globo**, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/09/le-havre-de-aki-kaurismaki-representara-finlandia-no-oscar-2012.html>. Acessado em 11 de janeiro de 2017.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Estetização do Mundo: Viver na Era do Capitalismo Artista**. São Paulo: Companhia das Letas, 2015.

MENDES, CLEISE F. **A Gargalhada de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NESTINGEN, Andrew. **Aki Kaurismäki and the Nation: The Contrarian Cinema**. Disponível em: <<http://www.widerscreen.fi/2007-2/aki-kaurismaki-and-nation-the-contrarian-cinema/>>. Acessado em 5 de maio de 2016.

QUINTANEIRO, Tania; BARBOSA, Maria Ligia; OLIVEIRA, Márcia G. **Um Toque de Clássicos: Durkheim, Marx e Weber**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

RÜDIGER, Francisco. **Literatura de Auto Ajuda e Individualismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

SAINT-CYR, Marc. **Down and Out in Helsinki and Tokyo: Aki Kaurismäki and Akira Kurosawa’s Humanist Tales**. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2014/feature->

articles/down-and-out-in-helsinki-and-tokyo-aki-kaurismaki-and-akira-kurosawas-humanist-tales/>. Acessado em 5 de maio de 2016.

SANTOS, Milton. **Por uma Outra Globalização: Do Pensamento Único à Consciência Universal**. São Paulo: Record, 2001.

SARTRE, Jean-Paul. **O Existencialismo é um Humanismo**. Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica**. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

SENA, Nuno (org). **Aki Kaurismäki**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa - Museu do Cinema, 2000.

SINGER, Ben. **Melodrama and Modernity: Early Sensational Films and Its Contexts**. New York: Columbia University Press, 2001.

SMITH, Lawrence D. Readymades, Rejects and the Ready-to Hand: Found Objects in the Films Of Aki Kaurismäki. **Scandinavian-Canadian Studies**, v. 19, 2010, pp. 230-260.

VICENTE, José J. N. B. O Absurdo e a Revolta em Camus. In: **Revista Tríás**, nº3, 2012. Disponível em: <<http://www.revistatrias.pro.br/>>. Acessado em 5 de maio de 2016.

WILSON, Lana. Aki Kaurismaki. **Senses of Cinema**, 2009. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2009/great-directors/aki-kaurismaki/>>. Acessado em 5 de maio de 2016.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.