

O TEMPO ESTÁ DESAJUSTADO: UMA ANÁLISE DE “FALLING DOWN” À LUZ DA CRÍTICA À IDEOLOGIA

Patrick Pereira 1

Resumo

O filme “Falling Down”, traduzido para o português como “Um Dia de Fúria”, apresenta um dia na vida do personagem William Foster. Desempregado e decadente, Foster tenta retornar para casa, mas comete diversos crimes pelo caminho. Na diegese do filme, pode-se observar uma apresentação notável e não intencional de conceitos filosóficos, assim como problemas sociais dos anos 90. Este artigo visa demonstrar a correlação entre o filme e alguns insights críticos do filósofo Francês Jacques Derrida, assim como com a crítica à ideologia, empregada pelo filósofo esloveno Slavoj Žizek. Discutindo conceitos como espectro e ideologia, este estudo utilizar-se-á dos seguintes autores: Derrida (1994), Žizek (1996) dentre outros. Esta pesquisa parte de uma análise fílmica, literária, histórica e filosófica, trazendo à discussão autores diversos. Este texto busca expor o caráter ideológico na construção da narrativa de Falling Down, com vistas a alterar o deterioramento das condições de vida, crédito e trabalho, a partir da queda do socialismo real. Portanto, o artigo não se priva de discutir temas que lhe são coevos, reinterpretando um filme do passado recente, visando à compreensão do contexto sócio-histórico pós anos 90.

Palavras-chave: Um dia de fúria; Falling Down; Derrida; Espectro; Ideologia.

Time is Out of Joint: An Analysis of “Falling Down” in Light of the Critique of Ideology

Abstract

The film Falling Down, translated into Portuguese as Um Dia de Fúria, presents a day in the life of the character William Foster. Unemployed and in decline, Foster attempts to return home but commits several crimes along the way. Within the film’s diegesis, one can observe a remarkable and unintended presentation of philosophical concepts, as well as social issues characteristic of the 1990s. This article aims to demonstrate the correlation between the film and some of the critical insights of the French philosopher Jacques Derrida, as well as with the critique of ideology developed by the Slovenian philosopher Slavoj Žižek. By discussing concepts such as specter and ideology, this study draws on the following authors, among others: Derrida (1994) and Žižek (1996).

¹ Doutorando em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Graduando em Filosofia pela UFMS. Graduado em Letras (Português e Espanhol) pela UEMS (2022). Desenvolve pesquisas nas áreas de literatura brasileira, teoria literária e filosofia, com ênfase em Rosário Fusco, modernismo periférico, literatura e filosofia, e crítica literária. É membro do grupo de pesquisa Modernismo Periférico. Pesquisa preferencialmente as intersecções entre literatura e filosofia. Atualmente é professor contratado da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul.

E-mail: c.patrick.araujo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8007-922X>

The research is based on a filmic, literary, historical, and philosophical analysis, bringing a range of authors into the discussion. This paper seeks to expose the ideological character underlying the construction of the narrative of *Falling Down*, with a view to reflecting on the deterioration of living conditions, credit, and labor following the collapse of real socialism. Therefore, the article does not refrain from addressing issues that are contemporary to it, reinterpreting a film from the recent past in order to contribute to an understanding of the socio-historical context of the post-1990s period.

Keywords: Um Dia de Fúria; *Falling Down*; Derrida; Spectrum; Ideology.

1. Apresentação

O filme “*Falling Down*”, traduzido para o português como “Um dia de fúria”, é um drama policial escrito por Ebbe Roe Smith e dirigido por Joel Schumacher. Lançado em 1993, a obra retrata um dia na vida de William Foster (Michael Douglas), ex-funcionário da indústria de defesa norte-americana. Desempregado e divorciado, Foster tenta retornar à sua casa para rever a filha. A trama se passa na cidade de Los Angeles, e acompanha os atos violentos que o personagem come ao longo de seu trajeto, cruzando-se com a trajetória do policial Martin Prendergast (Robert Duvall).

O título original faz alusão à canção de ninar “*London Bridge is Falling Down*”. Este artigo tem como objetivo correlacionar o filme aos conceitos de Espectro, Justiça e Herança, centrais na obra *Espectros de Marx*, do filósofo Francês Jacques Derrida. Bem como da discussão acerca da ideologia exposta no filme, a partir da perspectiva teórico-crítica do filósofo esloveno Slavoj Žižek. No entanto, este estudo não tem por objetivo ser uma discussão infrutífera de conceitos filosóficos. À luz da contemporaneidade, discutir-se-á as conclusões e os resultados dessa pesquisa.

Contudo, torna-se necessário, dentro de uma perspectiva teórica suplementar, o acréscimo de outras abordagens e conceitos, ainda que contraditórios entre si, na tentativa de abarcar a complexidade do objeto artístico e do tempo presente. Toda análise ou recorte implica simultaneamente exclusão e inclusão. Para tanto, são mobilizados conceitos oriundos da literatura, como a “consciência tranquila” de Graham Greene, bem como reflexões filosóficas, como a análise do termo “ideologia”, feita por Žižek.

Importa destacar que este trabalho não se configura como uma análise fílmica *strictu sensu*, visto que opera em um entre-lugar teórico – entendido aqui como a confluência crítica entre a filosofia, a literatura, o cinema e as perspectivas teóricas e sociais, que o artigo faz uso.

2. Resumo do enredo de “Falling Down”

O filme se inicia com o personagem William Foster (identificado inicialmente apenas pelo codinome “D-FENS”) preso em um engarrafamento. Em um primeiro momento, não há sinais claros de desestabilização emocional: a cena apresenta uma situação cotidiana, sem indícios evidentes de perturbação. Subitamente, Foster abandona seu carro e começa a caminhar – decisão que, embora pareça consciente, é representada como um gesto impulsionado por uma força quase metafísica, como se fosse acometido por algo que o excede.

Ao perambular pela cidade, Foster se envolve em uma série de conflitos, geralmente originados por obstáculos em sua jornada. Ao fundo, ressoa uma constante promessa: o retorno ao lar. Esse desejo se torna o fio condutor de suas ações, por mais violentas e desmedidas que se tornem. Simultaneamente, o roteiro apresenta o policial Martin Prendergast, em seu último dia de trabalho, em uma estação de polícia onde é alvo de piadas sobre sua iminente aposentadoria.

Logo após abandonar o carro, Foster tenta ligar para sua ex-esposa, mas é interrompido pela falta de moedas. Ao buscar troco em uma loja de conveniência, entra em conflito com o atendente coreano. A alteração se transforma em violência: Foster agride o homem e destrói a loja, justificando suas ações por meio de um discurso sobre justiça e valores. É nessa cena que ele adquire sua primeira arma – uma de muitas que surgirão ao longo da trama como verdadeiras “ofertas”/ “oferendas”.

Enquanto isso, Prendergast lida com o desinteresse e escárnio dos colegas. A alternância entre as trajetórias dos dois protagonistas é constante. Em outro episódio, Foster senta-se em uma praça e é abordado por dois jovens latinos que o acusam de invadir seu território. O embate físico resulta em mais um ato de violência e na aquisição de uma nova arma: um canivete. Prendergast, por sua vez, toma conhecimento do ataque ao comerciante coreano, mas ainda não sabe quem foi o autor.

A narrativa prossegue com o agravamento dos conflitos. Foster sobrevive a um atentado dos latinos, adquire uma bolsa cheia de armas –ofertadas– que encontra ao lado do carro acidentado deles, e confronta um pedinte em uma praça. Visita uma lanchonete e, por não conseguir pedir o café da manhã devido ao horário, saca uma arma e faz um discurso sobre o consumo e a frustração cotidiana. As armas, sempre entregues de maneira quase ritualística, intensificam o aspecto espectral da violência encarnada por Foster.

A seguir, ele presencia um homem protestando diante de um banco com um cartaz que diz “Not economically viable” (Não economicamente viável), frase que se tornará recorrente. Foster então conhece um comerciante de armas que se revela neonazista e o recebe com entusiasmo. Ao perceber essa associação ideológica, Foster o mata com o canivete, recusando essa identificação e reafirmando que seu único objetivo é “voltar para casa”. Até então, Foster havia apenas dirigido sua violência contra grupos étnicos minoritários. Sendo assim, o neonazista, ao vê-lo, conclui que se trata de uma violência reacionária, submetida a um viés racista e xenofóbico.

Liga para sua ex-esposa, avisando-a que está a caminho. Há nas falas do personagem uma ideia de não haver volta, para atitudes já tomadas. Foster comenta, à sua ex-esposa, que na América do Sul, em alguns países, pode-se matar a mulher, no caso dela desonrar o marido. Prendergast descobre que o dono do carro abandonado, no início, é o culpado pela série de crimes. Foster vai até o congestionamento, onde tudo começou, com a bazuca que pegou na loja de armas, e ameaça explodir as máquinas que fingem estar consertando a rua. No entanto, ele não sabe operar a arma, nesse instante um menino aparece e passa a auxiliá-lo no manuseio da arma. Pensando que aquilo se trataria de um filme, o menino ensina como utilizar o equipamento. Foster atira e sem querer explode o canteiro de obras.

O personagem continua sua jornada, invade um campo de golfo, encontra dois idosos que o tratam de maneira servil e o atacam com uma bola de golfe. Foster inicia um novo discurso, protesta contra a opulência do campo de golfe, onde deveria, de acordo com ele, haver um parque. Um dos idosos tem um ataque cardíaco (provavelmente), e Foster observa a cena com prazer. Prendergast descobre a residência de Foster, conversa com a mãe dele e descobre que ele havia sido demitido um mês antes. A mãe de Foster diz que ele sai todos os dias para trabalhar.

Foster encontra uma família em uma mansão ao lado do campo de golfe. A família está ali, no entanto, não são os donos da casa, mas, sim, trabalham nela. Foster descobre isso e se acalma. Discursa argumentando que havia perdido seu emprego por não ser “economicamente viável”, frase que ele havia lido e escutado no decorrer da trama. Esta frase ecoa para o personagem – revolta do trabalhador que está protestando com o cartaz no início é a mesma revolta de Foster, entretanto, Foster opta pela liberação da violência, e da raiva, contra seus desafetos. A frustração de não

conseguir sustentar sua filha, e de ter perdido sua família, ressoa fortemente em um discurso emotivo de Foster.

O personagem liga novamente para sua ex-esposa. Ele invade a casa dela, lá dentro fica vendo vídeos, com uma arma de brinquedo na mão – outra arma ofertada. Prendergast descobre as motivações de Foster, e decidi ir até sua antiga casa, na qual o personagem morava com a sua família. Prendergast vai com sua parceira até a casa, lá ela é baleada e o policial pega a arma dela, visto que a arma dele havia sido recolhida no início do dia. Foster acha sua família no píer, e abraça e beija sua mulher, afirmando que só a morte os iria separar. Há uma nova fala referente ao trabalho, sua ex-esposa pergunta o que ele está fazendo, ele afirma que está voltando para casa após um dia duro no escritório. Ele se vira armado para multidão e grita “Deus abençoe o trabalho!”.

Abraça sua filha e chora, sua ex-esposa diz que ele precisa de ajuda, porque está doente, o que o personagem contrapõe, para ele, a cidade estaria doente. Prendergast aparece e confirma a fala do Foster, os personagens passam a dialogar. A ex-esposa de Foster joga sua arma no mar e Prendergast anuncia sua prisão. Foster inicia um monólogo: “E eu sou bandido?! Como aconteceu? Eu fiz tudo que me mandaram. Sabia que eu fabriquei mísseis? Ajuda a proteger a América. A gente devia ser recompensado e não perseguido, como eu, eles mentiram para mim”. Prendergast responde “Eles mentem para todo mundo”. Aqui, atinge-se o ponto sem volta, que Foster havia argumentado anteriormente.

O personagem afirma ter uma arma no bolso, diz que tem muitas armas. Propõe um duelo “entre o Xerife e o homem mau”. Propõe que sua morte traria um presumido seguro de vida para sua filha. Saca a arma de brinquedo e Prendergast atira nele. Foster cai no mar enquanto o policial observa o seu corpo flutuando. Prendergast vai até a família de Foster e as consola, a filha de Foster não sabe da morte do pai. O policial afirma que ainda é tira – policial –, como se a ação feita o reconciliasse com seu trabalho.

Essa narrativa apresenta não apenas a escalada da violência e do delírio do personagem, mas também suas implicações filosóficas, que serão exploradas nas seções seguintes.

3. Ideologia, trabalho e morte

Um tempo do mundo, hoje, por estes tempos: uma nova “ordem mundial” busca estabilizar um desregramento

novo, necessariamente novo, instalando uma forma de hegemonia sem precedente. (Derrida, 1994, p. 73-74)

O trabalho é uma das forças ocultas que transpassam a narrativa. Salienta-se que o trabalho, na trama, cumpre papel elementar. Foster foi demitido, Prendergast está se aposentando. Nesse contexto, Foster, um trabalhador antes essencial porque trabalhava na produção de mísseis, contrapõe um policial afastado das ruas. A aposentadoria de Prendergast também é a sua morte – simbólica –, visto que os colegas zombam do futuro por vir do policial, alertando-o da possibilidade da morte no último dia de trabalho. Ele necessita reescrever sua relação com o trabalho, o que restauraria a contradição da própria aposentadoria como fim de algo, seja da vida ou da utilidade de quem está se aposentando. Deve-se, assim, reestabelecer a consciência tranquila, que permite o livre ordenamento da ideologia hegemônica e vigente. Derrida falará da “consciência tranquila do capitalismo” (Derrida, 1994, p. 32), a mesma consciência tranquila que fora esmiuçada por Graham Greene em *O americano tranquilo*². Esse paralelo possui pertinência, em primeiro lugar, estar “tranquilo”, dentro de uma consciência “tranquila” do capitalismo, pode significar a conformação à ideologia, em sua máxima representação, que é o próprio obscurecimento da identificação da mesma como contradição do real, ou mesmo, das contradições que constituem essa ideologia. Nisto reside o fato da consciência tranquila ser um “conformar-se a...” – tomar ou assumir forma –, isto é, a justificação do encadeamento de conceitos, que caminham na toada da consciência tranquila do capitalismo, como p.ex., democracia e liberdade, desenvolvimento econômico e ascensão individual e meritória. A desconstrução demanda, ou apela, à uma intranquilidade da consciência, como defendido por Derrida (1994):

A disjunção necessária, a condição des-totalizante da justiça, é de fato a do presente – e com isso a condição mesma do presente e da presença do presente. Aqui sempre se anunciaria a desconstrução como pensamento do dom e da indeseconstruível justiça, a condição indeseconstruível de toda desconstrução, certamente, mas uma condição que está, ela mesma, em desconstrução e permanece, e deve permanecer; trata-se da injunção, na disjunção do *Un-fug*. Sem o que, ela repousa na consciência tranquila do dever cumprido, perde a oportunidade do porvir, da promessa ou do apelo, do desejo também (isto é, sua “própria” possibilidade), desse messianismo desértico

² As duas traduções que aqui são utilizadas optaram pelo mesmo adjetivo. Isto as une semanticamente no processo de estabelecimento de paralelos, evidentes ou não, quanto a natureza do reestabelecimento de um ordenamento construído pela ideologia hegemônica.

(sem conteúdo e sem messias identificáveis), desse deserto *abissal* também, “deserto no deserto” (Derrida, 1994, p. 47, grifo do autor).

A consciência tranquila obnubila as contradições para conformar-se. Assim minimiza os horizontes da desordem, uma vez que ela necessita ordem para tranquilizar-se. Portanto, Prendergast faz um acordo tácito com essa consciência tranquila; acordo esse que Foster não pode, e não se permite, fazer. Ir longe demais consiste justamente nisto, Foster não deve conformar-se, ao contrário, ele é o lado oposto da consciência tranquila. Prendergast é o opositor de Foster, mas um opositor que carrega em si os mesmos problemas³. O diálogo final aponta justamente isso, o Xerife e o Homem Mau, descritos por Foster, fazem parte do mesmo anseio e da mesma demanda por justiça. Isso se confirma, pois quando os Xerifes representavam a lei, o representar a lei tornava-se o “imputar justiça”, passava pelo crivo individual e subjetivo, que demandava a “justa” eliminação dos “homens maus”. Foster por outro lado, denomina-se “homem mau”, de maneira irônica. Todavia, não há arrependimento, a injunção de justiça é tirânica, a justiça foi feita, não deve tranquilizar-se quanto a isso, para que ela não recaia no estático.

O trabalho alienado (*entfremdete Arbeit*), alinhado com as lógicas do capital, desumaniza o sujeito, afastando-o daquilo que Marx entendia como traço distintivo do ser social (*Gattungswesen*). Assim, na lógica da extração da mais-valia (*Mehrwert*) o trabalhador torna-se substituível e descartável (*not economically viable*), quando o escopo geral das forças produtivas é a obtenção do maior lucro, e com a menor despesa. O trabalho alienado também gera um ser social estranhado a si mesmo, como é o caso do personagem Foster. O seu trabalho, como potência formadora de sua individualidade, é o que mantém certo ordenamento na vida dele. Portanto, ao tornar-se mão de obra substituível, Foster passa a observar as contradições de sua realidade, mas não entende a gênese delas. Sua violência não se direciona às raízes do problema, mas sim, aos sintomas. O personagem não vê as contradições do sistema produtivo no qual está inserido, seus desafetos são as demais personagens que, como ele, fazem parte do mesmo “filme”.

³ A oposição não deve ser entendida como contrários que se tocam. Nesse contexto, há elementos comuns à massa. Um exemplo interessante é a forma com a qual partidos de direita e de esquerda se apropriaram da palavra “socialismo” no início do século XX. Respondiam às mesmas perguntas, mas por vias totalmente opostas. Emergem, portanto, como respostas às contradições e fissuras do capitalismo.

Foster é demitido, porque seu trabalho não faz mais sentido. Produzir mísseis faz sentido somente em um contexto que os Estados Unidos possuem um contraponto ideológico evidente, isto é, o socialismo real – que era representado pela figura da União Soviética. Havia um inimigo a ser combatido, os mísseis justificavam-se, as armas e a ameaça externa eram evidentes e até mesmo necessárias aos olhos dos americanos médios. Ora, em um cenário desse, Foster torna-se “não economicamente viável”. Há um *Zeitgeist* que permeia a década de 90 pós queda dos regimes socialistas. O sentimento de vitória do capitalismo sobre o socialismo estava em crescente, a título de exemplificação, em 1992, Francis Fukuyama publicava seu icônico livro: “*The End of History and the Last Man*”.

Neste sentido, há uma demanda por justiça, uma justiça reintegradora que reajustaria o tempo de Foster. Essa demanda, todavia, é contraditória e não possui um viés unívoco de direcionamento. A promessa que se cumpre é o, diversas vezes anunciado, retorno à casa. Derivada desta injunção, a promessa deve-se cumprir. Entretanto, não pode auferir o efeito desejado pelo personagem, porque a sua demanda por justiça provoca os distúrbios e os efeitos os quais, segundo o próprio personagem, atingem um ponto de não retorno.

O trabalho desenvolve o papel mediador entre os indivíduos e a sociedade que os cerca. Para os dois personagens perder o trabalho significaria perder a vida. Para Prendergast, esse dia significa uma redenção para reconstituir a relação com o trabalho, para Foster, *um dia de fúria* irreconciliável com o trabalho. Foster recai no clichê do sonho americano, que é a própria ideia de retornar à casa. A sua natureza agressiva que podia ser observada antes do seu colapso, já denunciava que por detrás do pai de família havia uma agressividade esperando para emergir. Salienta-se, contudo, que aqui não se faz uma denúncia contra a natureza do personagem, simplificando-a em dualística, opositora e plana. O argumento é o oposto, a violência produzida por Foster – direta e indiretamente – é sistêmica. Isto significa que trabalhar na intitulada “Indústria de Defesa”, que serve menos à defesa do que serviria ao ataque, é parte constitutiva da natureza agressiva do personagem.

Foster passa a vida produzindo violência. Apesar dele distanciar-se da consequência do seu trabalho, por isso a violência não do ato, mas da sua personalidade, que sua ex-mulher argumenta no filme. Produzir violência era subsistir mais purificar-se. Quando perde seu emprego, a violência reprimida e desenvolvida –

aquilo que se reprimi também se alimenta–, nos anos de trabalho, na produção de mísseis, irá abrolhar com os atos violentos de fato.

Ora, neste trecho da análise, o que se deseja destacar é como a relação dos personagens com seus respectivos trabalhos agiu constituindo suas individualidades. Mas, nota-se que isto não toma um caráter positivo no enredo do filme, não diretamente. Ainda sim vale destacar a natureza ideológica da reconciliação, somado ao que Derrida (1994) chamou de *consciência tranquila do capitalismo*. Uma reconciliação pode ser feita pela purificação de um personagem e sua consequente elevação (Prendergast), e sobre a irreconciliação do outro e sua consequente expiação (Foster). Para não se conciliar, Foster morre, pois não é a contradição que incomodaria a *consciência tranquila do capitalismo*, ela é aceita, o problema consistiria na desordem gerada pela não aceitação dessa tranquilidade. A contradição é bem-vinda na ideologia, pois ela é contraditória em si. Cabe observar que, pós-crise, a reconciliação DEVE ocorrer. No caso do policial Prendergast, essa é a crise e a contradição que pode existir, aquela que inevitavelmente conforma-se.

Em suma, Prendergast vive um drama familiar à semelhança do drama vivido por Foster, sua filha faleceu – e Foster está privado de ver a filha. O policial e o “homem mau” sabem das mesmas coisas, e vivem os mesmos dramas. Sabem, por exemplo, que “eles mentem”, e que há algo de errado com a cidade. Cabe pontuar aqui o comentário de Slavoj Zizek acerca das palavras no capitalismo tardio:

É como se, no capitalismo tardio, “as palavras não importassem”, já não gerassem um compromisso: cada vez mais, elas parecem perder seu poder de execução; o que quer que se diga e fica imerso na indiferença geral; o rei está nu e a mídia alardeia esse fato, mas ninguém parece realmente se importar – isto é, as pessoas continuam a agir como se o rei não estivesse nu... (Zizek, 1996, p. 24)

Saber, portanto, nada vale. Palavras não importam. Os discursos de Foster, mesmo que tivessem uma razoabilidade para o senso comum, ou uma compatibilidade com as opiniões de Prendergast, não surtem efeito no real. Dessa forma, Foster tenta exteriorizar e concretizar seu discurso, na sua realidade objetiva/subjetiva, por intermédio da violência concreta e não direcionada. Os personagens principais compartilham vida, crise e morte – nota-se que eles são espelhados, reflexos e opostos. Ideologicamente constituídos, cada qual à sua maneira, Foster e Prendergast demonstram duas atitudes ante a constituição de um novo mundo. A desvalorização efetiva do trabalho e das palavras, geraram por consequência, uma aceitação da

plenitude ideológica do capitalismo tardio. Como defende Zizek (1996), o termo ideologia parece abarcar tudo e nada ao mesmo tempo – não é, todavia, permitido o uso generalista do termo. Apesar das discordâncias entre as concepções de Zizek e de Derrida, pode-se traçar um paralelo entre os dois pensadores e trazê-los ao debate.

Um dos pontos mais sensíveis para o debate acerca do filme é a já referida injunção de justiça – contraditória e não consciente, a injunção de justiça age como demanda impositiva sob Foster. Outro ponto nevrálgico e elementar do enredo seria a ideologia – força dominante que participa da composição da natureza dos personagens–, que aparece como falsa consciência com a afirmação feita por Foster e assentida por Prendergast: “Eles mentiram para mim”. Foster aponta seres extra-diegéticos, definidos pelo pronome “they”⁴ (eles); estes seres constituem o etos discursivo dos personagens. Os dois personagens percebem a “mentira” como contradição do real. A referência aos seres extra-diegéticos que, apesar de serem conhecidos pelos personagens, não são vistos e agem como espectros, cumpre papel sistêmico e estrutural da diegese, porque esse “eles” acompanha os personagens. Isto é essencial para o entendimento da própria natureza da ideologia e da realidade. Zizek (1996) propõe que a própria ideia do espectro elaborada por Derrida auxilia no entendimento do cerne pré-ideológico, o filósofo esloveno argumenta o seguinte:

Em seu recente livro sobre Marx, Jacques Derrida empregou o termo “espectro”, para indicar essa fugidia pseudo-materialidade que subverte as oposições ontológicas clássicas entre realidade e ilusão etc. E talvez seja aí que devemos buscar o último recurso da ideologia, o cerne pré-ideológico, a matriz formal em que são enxertadas as várias formações ideológicas: no fato de que não existe realidade sem espectro, de que o círculo da realidade só pode ser fechado mediante um estranho suplemento espectral. (Zizek, 1996, p. 26).

Aqui reside a primeira contradição, como um cerne pré-ideológico é tido como ideologia pelos personagens? Pode-se dizer que eles não conseguem localizar sua crítica, partem de uma crítica empírica da sociedade como *ela é*– a forma com a qual eles a veem. Todavia, é natural que dois personagens, que estão localizados geograficamente perto, percebam as mesmas contradições do real. Essas próprias contradições são necessárias. De acordo com Zizek (1996), “a simbolização, em última instância, sempre fracassa, jamais consegue ‘abarcar’ inteiramente o real, sempre implica uma dívida simbólica não quitada, não redimida” (Zizek, 1996, p. 26). Sendo assim, a função do espectro seria a de “*preenche[r] o buraco do real*” (Zizek, 1996, p.

⁴ Lembra-se, inevitavelmente, do clássico *They Live* lançado anos antes.

26, grifo do autor). Essa antinomia, portanto, constituiria, pelo trauma da impossibilidade da apreensão simbólica do todo, o real. A sua própria constituição é dada pela aporia da relação entre todo e não-todo. Estas relações espectrais, para Zizek (1996), são importantes por construírem o cerne pré-ideológico que permite o real retornar “sob a forma de aparições espectrais” (Zizek, 1996, p. 32).

Neste arqui-contexto que a ideologia emerge, discursivamente, não como falsa consciência apresentada por Foster, mas, sim, como um todo conformativo ao qual a diegese orbita. Isto é, a consciência tranquila descrita por Derrida (1994), e ficcionalizada por Graham Greene, resvala inevitavelmente na ideologia por excelência, ou seja, a ideologia que não se propõe como ideologia, não se dá como ideologia, porque é a própria tessitura do real. Por ser naturalizada, a ideologia faz-se *universal*, para que não se perceba sua superestrutura. Assim, ela sempre é tida como a ideologia do outro, nunca como a do sujeito. Na concepção de Zizek (1996), esse é um momento no qual a ideologia e realidade se entrecruzam simbioticamente de tal forma que questionar a ideologia seria questionar a própria realidade social. Zizek (1996) encerra afirmando o seguinte:

De maneira mais ou menos homóloga, deparamos com o limite intrínseco da realidade social, com aquilo que tem que ser foracuído para que emerja o campo coeso da realidade, justamente sob a forma da problemática da ideologia, de uma “superestrutura”, de algo que parece ser um mero epifenômeno, um reflexo especular da “verdadeira” vida social. Estamos lidando, aqui, com a topologia paradoxal em que a superfície (a “mera ideologia”) está diretamente vinculada com – ocupa o lugar de, representa – aquilo que é “mais profundo que a própria profundidade”, mais real que a própria realidade. (Zizek, 1996, p. 35)

Como pode ser observado no excerto supracitado, há uma questão topológica que permeia o debate acerca da ideologia. O *tópos* de uma ideologia pode pertencer à uma superestrutura não identificável com a noção generalista de ideologia. Nesse panorama, aonde residiria a possibilidade de uma crítica à ideologia no/do filme? A morte de Foster pode dar uma resposta a isto. Ora, como argumentado anteriormente, Foster fora longe demais para fazer as pazes com a *consciência* – ideológica por excelência. Ele é um personagem permeado pelo senso comum, seus atos são negativamente carregados, eles não têm o tom de manifesto *real*, não é uma violência revolucionária ou reacionária – apesar de se aproximar do reacionarismo de direita pelos ataques aos grupos minoritários, Foster se distancia ao matar o nazista que dizia estar ao seu lado. Sua violência é pautada pelos espectros que o permeiam. E, sendo

assim, ele não pode se carregar seus atos com discursos, ou razões *a posteriori*, deve sempre permanecer nesse lugar impossível e contraditório. Deixa-se claro que, por se tratar de um lugar possível e contraditório, é comum que haja muitas nuances na expressão do personagem com seu meio. Zizek (1996) defende justamente este lugar impossível da crítica:

Tudo depende de persistirmos nesta posição impossível: embora nenhuma linha demarcatória clara separe a ideologia e a realidade, embora a ideologia já esteja em ação em tudo o que vivenciamos como “realidade”, devemos, ainda assim, sustentar a tensão que mantém viva a crítica da ideologia. Talvez, seguindo Kant, possamos chamar esse impasse de “antinomia da razão crítico-ideológica”: a ideologia não é tudo; é possível assumir um lugar que nos permita manter distância em relação a ela, *mas esse lugar de onde se pode denunciar a ideologia tem que permanecer vazio, não pode ser ocupado por nenhuma realidade positivamente determinada*; no momento em que cedemos a essa tentação, voltamos à ideologia. (Zizek, 1996, p. 22-23, grifo do autor)

Isso quer dizer que Foster é um grande questionador da ideologia? Não, ele apenas ocupa o lugar simbólico, mas não possui os meios para realizar a referida crítica. Esse lugar impossível, não conformativo, não tranquilizado e não ideologicamente preenchido – não preenchido no retorno à ideologia, obviamente ele possui ideologia, mas busca o lugar do impossível não conformativo que foi discutido por Zizek (1996) no excerto acima –, é ocupado por Foster. Prendergast, como já argumentado acima, opta – inconscientemente – a conformar-se. No próximo tópico discutir-se-á o paralelismo das figuras Foster e Prendergast, tendo como perspectiva uma relação paternal simbólica que vai se desenvolvendo na diegese.

4. Hildebrando retorna à casa: a tarefa da herança

A relação com o pai, tema recorrente e estudado em demasia, sempre permeou o debate filosófico e literário. Freud parte de um exemplo da literatura para estabelecer seu reconhecidíssimo complexo de Édipo. A história todos conhecem, Édipo mata seu pai e se casa com sua mãe. Outro exemplo proeminente, apesar de menos conhecido, é a *Hildebrandslied* (Canção de Hildebrando). Nesse poema importantíssimo à literatura alemã, Hildebrando sai em campanha para guerrear e deixa esposa e filho para trás. Seu filho assume o comando dos seus territórios. Ao retornar, após longos anos, seu filho não o reconhece e os dois travam um duelo. Apesar de ser fragmentado, os escritos da Canção de Hildebrando mantêm aquela ideia da tragédia popular que é cantada por séculos. O drama do conflito entre *Pais e filhos*⁵, no qual há um destino a ser cumprido. Diz os versos da canção de Hildebrando : “Wehe nun, waltender Gott!

⁵ O excelente romance escrito por Ivan Turguêniev também trata desse duelo de gerações. Fica dada uma vitória do tempo, por fim, que dobra uma geração à outra. Os filhos que não se dobraram à prudência dos pais, em suma, é uma obra que revaloriza essa relação.

Wehshicksal geschieht!/ Ai que dor, Deus reinante! Destino doloroso se cumpre! ” (Kohnen, 1955, p. 44).

Foster, assim como Prendergast, deve retornar à casa após um período fora. Mas os elementos trágicos da diegese afloram. Este retorno não é pacífico, aparecendo a figura do seu algoz, visto que o *destino*, na trama, deve ser cumprido. O ideário de um destino, que também é um desatino, à maneira de Hamlet e, com menos sarcasmo, à maneira da canção de Hildebrando, expõem os personagens a um ordenamento cínico, caótico e perverso. No caso das peças trágicas há sempre um assombramento de forças superiores que causam os infortúnios, o mesmo pode ser visto em *Um dia de fúria*. Pode-se pensar em exagero ao comparar esse filme com grandes peças do teatro, e é. A presença de elementos trágicos não transforma o filme em uma tragédia. Porém, há influxos de uma tragicomédia na diegese do filme.

Prendergast “vê”, e acompanha, Foster muito antes do encontro deles. Acompanha seus indícios, escuta suas vítimas, imagina sua aparência com auxílio de relatos, busca entender suas motivações etc. Esse lugar paterno –simbólico–, assumido por Prendergast, fica nítido na pré-concepção e na elaboração de uma imagem antecipada de quem seria Foster. Suas realidades são conectadas espectralmente por indícios que as conectam; p. ex., o carro é o primeiro indício, quando Foster abandonou seu veículo, um dos responsáveis por lidar com a remoção da rua foi Prendergast. Há um prenúncio da figura de Foster, ocorre um efeito de viseira, em termos Derridianos, ou seja, Prendergast vê sem ser visto. Derrida (1994) pontua que essa é “talvez a insígnia suprema do poder: poder ver sem ser visto” (Derrida, 1994, p. 24). O mesmo poder é atribuído à lei – Prendergast é um policial–, e ao pai simbólico –a própria figura paterna é um exemplo supremo de poder, seja ela encarnada em um Deus patriarcal e violento do antigo testamento, seja na figura do pai crepuscular que ainda exerce tirania sob o filho, caso de Hamlet e Hildebrando com seu filho Hadubrand. Derrida (1994) estabeleceu sua concepção de espectro partindo da peça Shakespeariana *Hamlet*; Hildebrando torna-se espectro para seu filho, que terá que confrontá-lo, à maneira de o Rei Hamlet para Hamlet, que lhe deve, por herança, a justiça –vingança. Derrida (1994) trata a herança como uma dívida para com o espectro, afirma o seguinte:

A herança não é jamais dada, é sempre uma tarefa. Permanece diante de nós, tão incontestavelmente que, antes mesmo de querê-la ou recusá-la, somos herdeiros enlutados, como todos os herdeiros [...] Todas as questões

concernentes ao ser ou ao que há em ser (ou em não ser: *or not to be*) são questões de herança. Não há nenhuma devoção passadista em lembrá-lo, nenhum sabor tradicionalista. A reação, o reacionário ou o reativo, é o caso, unicamente, de interpretações da estrutura de herança. *Somos* herdeiros, o que não quer dizer que *temos* ou que *recebemos* isto ou aquilo, que tal herança nos enriquece um dia com isto ou aquilo, mas que o *ser* disso que somos *é*, primeiramente, herança, o queiramos, saibamos ou não. (Derrida, 1994, p. 78-79, grifo do autor)

O fragmento acima demonstra bem o que fora argumentado no tópico anterior, Foster não é um reacionário, é um herdeiro de uma realidade-mundo que se decompôs nos anos 90. Sua relação com Prendergast, que é uma figura que poderia muito bem ser lida como o retorno à ideologia corporificado – observa-se como sua função que havia perdido o sentido, se ressignifica quando ele mata o Foster –, é a própria noção do triunfo ideológico que saiu da tensão para conformação, como defendido no tópico anterior. A figura do policial pode ser um Pai, um representante da Lei ou um Espectro. E essa figura acaba exercendo tirania sobre Foster; assim como os outros exemplos que aqui foram expostos. Estes são conflitos diferentes – há também outro *Zeitgeist*, considerando-se um contexto de capitalismo tardio–, mas há sempre uma *coisa* espectral, um pai simbólico, que acompanha e antevê seus filhos⁶. No caso de Prendergast e Foster, o policial é sempre um espectro para Foster. Foster não o vê, ainda que seja visto no embate final. Contudo, estas 3 figuras “assombradas” não superam seus respectivos espectros, Hadubrand e seu pai chocham escudos, Hamlet morre e Foster morre. Parece que todos esses personagens buscavam seu fim, anunciado pelos seus atos. Convém, aqui, destacar o que salienta Derrida (1994) a respeito do espectro e do efeito de viseira:

O espectro como seu nome indica, é a *frequência* de uma certa visibilidade. Mas a visibilidade do invisível. E a visibilidade, por essência, não se vê, por isso é que ela continua *epekeina tes ousias*, para além do fenômeno ou do ente. O espectro é também, entre outras coisas, o que se imagina, o que se acredita ver e que é projetado: sobre uma tela imaginária, aí onde não há nada para se ver. Nem mesmo a tela, às vezes, e uma tela sempre tem, no fundo, no fundo que ela é, uma estrutura de aparecimento-desaparecimento. Mas eis então que não se pode mais fechar os olhos, à espreita do retorno. Daí a teatralização da fala e a especulação especularizante sobre o tempo. Convém inverter a perspectiva mais uma vez: fantasma ou aparição, sensível insensível, visível invisível, o espectro primeiramente *nos* vê. Do outro lado do olho, efeito viseira, ele nos olha antes mesmo que o vejamos ou que não vejamos simplesmente. Sentimo-nos observados, às vezes vigiados por ele, antes mesmo de qualquer aparecimento. Sobretudo, e eis aí o acontecimento, pois o espectro pertence *ao* acontecimento, ele nos vê por ocasião de uma *visita*. Ele nos visita. Uma visita atrás da outra, visto que ele volta para nos ver, e que *visitare*, frequentativo de *visere* (ver, examinar, contemplar), traduz bem a recorrência ou a reaparição, a frequência de uma visitação. Esta não se caracteriza sempre pelo momento de uma aparição generosa ou de uma visão amigável; pode significar inspeção severa ou perquisição violenta. (Derrida, 1994, p. 138, grifo do autor)

Acaso não é justamente essa a relação entre Prendergast e Foster? É importante deixar claro que, apesar de Prendergast assumir uma posição espectral em relação ao

⁶ Um exemplo retirado do cotidiano, um pai que vê um ultrassom do filho, ou aquele que o imagina muito antes mesmo do parto.

Foster, essa relação é contraditória e inversamente proporcional. Em síntese, o lugar de Pai assumido por Prendergast o concede poder de ver sem ser visto, assim como, de exercer tirania sobre Foster. Isso evidencia-se no conflito final, no qual o policial conhece Foster quase por completo. Esta relação é permeada por nuances e contradições, Prendergast é um espectro para Foster, assim como também é um pai desconhecido que retorna à casa, e por uma impossibilidade de entendimento mútuo, há o conflito fatal, à maneira da Canção de Hildebrando. Esse fato também é observado na relação estabelecida entre o policial e a família de Foster, uma relação de consolo e luto, ao molde familiar. No próximo tópico discutir-se-á a injunção de justiça encarnada na figura de William Foster, tendo como perspectiva, que a injunção é sempre uma demanda autoritária e contraditória.

5. Além do bem e do mal: uma possibilidade para a justiça

Se me presto a falar longamente de fantasmas, de herança e de gerações, de gerações de fantasmas, ou seja, de certos *outros* que não estão presentes, nem presentemente vivos, nem para nós, nem em nós, nem fora de nós, é em nome da justiça. (Derrida, 1994, p.11, grifo do autor)

Em nome da justiça, por vezes, são realizados os atos mais ignóbeis. A justiça pode acarretar em uma vingança sangrenta que beira a insanidade. A partir de *Hamlet*, Derrida (1994) pensara os conceitos aqui utilizados, como p.ex., Espectro e Injunção de Justiça. Trabalhou-se o conceito de espectro acima, juntamente com a concepção de Žižek acerca da ideologia e sua respectiva interpretação sobre o Espectro. Destarte, cabe ressaltar que a injunção de justiça depende diretamente de uma relação espectral, que é imposta, e que demanda pelos atos praticados, seja por Hamlet, seja por Foster, justiça pelo *justiçamento*⁷. É o ponto de não retorno. Derrida (1994) propõe que o espectro olha sem ser visto – o já referido, efeito de viseira – e, portanto, “como não vemos quem nos vê, e quem faz a lei, quem liberta a injunção, uma injunção aliás contraditória; como não vemos quem ordena ‘jura’ (*swear*), não podemos identificá-lo com toda certeza; ficamos entregues à sua voz” (Derrida, 1994, p. 23, grifo do autor). A

⁷ O caso de *Prometeu acorrentado*, Zeus ao estabelecer novo reino, sob o signo da justiça aplicada anteriormente, comete uma injustiça contra Prometeu, baseando-se para isso no poder e na violência, representados pelas divindades Crátos e Bia. Também é o caso citado por Derrida em *A força da Lei*, no qual o vocábulo alemão “Gewalt” significa violência, e poder instituído.

injunção de justiça parte deste pressuposto, isto é, para realizar-se deve *jurar* e *conjurar* com e para o espectro. Derrida (1994) salienta o seguinte

[...] um dever de justiça compromete, finalmente, para com quem? E ainda que fosse para além do direito ou da norma, para com quem e com o quê, senão para com a vida de um ser vivo? Existe, em tempo algum, justiça, compromisso de justiça ou responsabilidade em geral que se tenha de responder por si (por si, vivo) perante outra coisa, em última instância, que não seja a vida de um ser vivo, quer se a entenda, como vida natural ou como vida do espírito? Certamente. A objeção parece irrefutável. Mas o irrefutável supõe que essa justiça conduza a vida para além da vida presente ou de seu estar-presente efetivo, de sua efetividade empírica ou ontológica: não em direção a uma morte, mas em direção a uma *sobre-vida*, a saber, um traço com ralação ao qual vida e morte seriam somente traços e traços de traços, uma sobrevida cuja possibilidade vem antecipadamente desajuntar ou desajustar a identidade a si do presente vivo. (Derrida, 1994, p. 13, grifo do autor)

Observa-se, no recorte supracitado, que Derrida (1994) almeja localizar o lugar da justiça no porvir, partindo da vida à sobrevida. De certa maneira a justiça, diferenciada da lei, não é normativa. Enquanto a lei regulamenta, a justiça desajusta, isto explica por vezes o caráter ilegal da justiça – excetuando-se as leis consideradas “injustas”. Partindo-se de um contexto considerado injusto, Foster enxerga a fissura do seu tempo; fissura essa que desvela o desajustamento presente do personagem. Reflete-se aqui alguns argumentos utilizados anteriormente acerca da intranquilidade de Foster. Ora, estar desajustado do tempo, ou ver o tempo desajustado, é um sintoma da abertura para o horizonte do porvir e da alteridade. Lembra-se que tudo isso parte da justiça à justiça. Logo, na perspectiva derridiana, a justiça não deve “se reduzir novamente a regras, normas ou representações jurídico-morais, num inevitável horizonte totalizador (movimento de restituição adequado, de expiação ou de reapropriação)” (Derrida, 1994, p. 47). Assim, demonstra-se que Foster pode perfeitamente buscar a justiça infligindo as leis e cometendo atos considerados imorais. À medida que Foster prossegue com sua injunção de justiça, assemelha-se ao Hamlet, e proporcionalmente:

Não teria meios de tranquilizar-se em um “final feliz”: pelo menos no teatro e na história. Estar *out of joint*, quer se trate do ser ou do tempo presentes, isto pode fazer mal e fazer o mal, trata-se, sem dúvida, da possibilidade mesma do mal. Mas, sem a abertura dessa possibilidade, não resta, talvez, para além do bem e do mal, senão a necessidade do pior. Uma necessidade que não seria (nem mesmo) uma fatalidade. (Derrida, 1994, p. 47-48, grifo do autor)

Reino e cidade se confundem e confluem. Os dois estão corrompidos, e o tempo presente da diegese se mostra desajustado – pelo prisma dos personagens que o veem.

O espectro chama Foster para jurar, para conjurar, pelas armas ofertadas. Lembrando que o Espectro não se ontologiza – na perspectiva derridiana –, então Foster não o vê⁸, da mesma forma que Hamlet não enxerga o espectro que ordena “debaixo da terra ou debaixo da cena (*beneath*): ‘jurai’, ‘swear’ (ato I, cena V)” (Derrida, 1994, p. 48, grifo do autor). Assim há uma demanda pela justiça que obriga ambos os personagens a jurar, “e os conjurados juram juntos (*They swear*)” (Derrida, 1994, p. 48, grifo do autor). O exemplo de Hamlet utilizado por Derrida (1994) serve para ilustrar a relação que aqui se estabelece entre Foster e o espectro que demanda justiça fora de cena.

Por isso a progressão de armas cada vez mais potentes no decorrer do filme. Por fim, a arma sem utilidade, a arma castradora que imputa justiça ao Foster. A arma de plástico demarca o ponto de irreversibilidade, no qual Foster jurou e não pode desfazer-se da relação espectral assumida, mesmo que ela custe sua vida. Então o movimento da justiça deve ser marcado pela injunção e pela disjunção do mesmo. Sem isso haveria conformação, e consequentemente uma fuga da justiça para qualquer outra coisa menos ela mesma; especificamente, cairia em uma normatividade assumida – o que ocorre geralmente com movimentos revolucionários. Dessa forma, abre-se à alteridade, para Derrida (1994), “esta abertura deve preservar essa heterogeneidade como a única oportunidade de um porvir afirmado, ou antes, reafirmado. Ela é precisamente o porvir, ela vem dele” (Derrida, 1994, p. 57). Daí se dá o caráter inconformativo da justiça, que tenta abrir-se ao porvir.

Esta justiça localiza-se para além do direito, bem como, para além do bem e do mal. Estas relações ficam demonstradas no filme por intermédio de Foster, que pratica essa justiça – contraditória– e amoral. Sendo assim, seu tempo é desajustado, para que possa haver essa abertura à alteridade, que demarca a fratura e a fatura de um tempo. Segundo Derrida (1994): “esses acontecimentos sísmicos vêm do porvir, eles são dados a partir do fundo instável, crítico e des-locado dos tempos. De um tempo disjunto ou desajustado sem o qual não haveria nem acontecimento nem história nem promessa de justiça” (Derrida, 1994, p. 227); ou seja, Foster ergue-se contra um tempo que se conclama único, dando abertura a promessa de justiça e continuidade a própria história.

⁸ Ao final, quando acontece o embate com Prendergast, o espectro não está presente na figura do policial, porque agora incide diretamente, e de maneira impositiva, como representante da lei.

4 Considerações finais

No decorrer desta análise, buscou-se evidenciar a correlação do filme acima analisado e da filosofia Derridiana, especificamente os conceitos de Espectro, Justiça e herança. Para tanto, utilizou-se, de maneira suplementar, outros teóricos e escritores, no percurso deste estudo. Assevera-se que, está é uma análise incompleta por essência, fechar-se numa conclusão já esperada de antemão é um exercício anti-desconstrutivo. Assim, as conclusões aqui expostas são de caráter discursivo, mas não são uma simples verborragia que não desconstrói, mas apenas constrói uma parede, entre o leitor e um texto hermético. Em oposição a isto que se declara e se faz determinadas correlações durante este texto, mesmo que incertas e perigosas. Pretende-se buscar/criar um lugar de não encerramento dos significados. Um lugar ciente de sua incompletude, que ousa, mesmo sob pena, a afirmar.

Cabe ressaltar que, para os autores deste texto, a relação espectral vivida por Foster é evidente. Esta relação pode ser observada no decorrer do filme, porque Foster jura e conjura a todo tempo *com e para* o espectro. As armas ofertadas cumprem a mesma função que o fantasma abaixo da cena em *Hamlet*, elas demandam a jura e obrigam a realização da justiça. Nota-se que a justiça vive no porvir, e não se encerra em uma conformação, seja nos meios normativos, seja na ideologia que obrigaria uma certa *consciência tranquila*.

Outro ponto discutido foi a paternidade simbólica assumida por Prendergast e Foster. Isto é evidente, não só em características simplistas como idade avançada ou o aconselhamento, como também, de características de uma antevisão patriarcal de um filho mais jovem e mais tempestuoso. Para esta explicação utilizou-se a conhecida Canção de Hildebrando. Prendergast é pai para Foster, um pai conformativo que busca trazer o filho de volta à ideologia, sem sucesso, obviamente.

Encerra-se, portanto, com a noção de que mesmo após “o fim da história”, mesmo após as quedas dos regimes socialistas, as contradições do sistema produtivo hegemônico se mantiveram, e, hoje, mais do que nunca, elas necessitam de sua exposição. Exposição essa da categoria do fetichismo, à maneira de Marx, que desejava expor as contradições da mercadoria, o crítico deve, por intermédio das obras passadas e contemporâneas, aquelas que nos dizem algo a esse respeito, expor as contradições do real – da totalidade que se pressupõe “não-ideológica”, mas o é em todos seus momentos. Não pode, contudo, ver na figura de Foster um ímpeto revolucionário, o personagem apenas demonstra os resultados dessas fissuras do real. Fissuras essas que

não podem ser recalcadas, sob pena do desastre climático, sob pena da manutenção do estado de coisas do capital, no qual a desigualdade de renda, e a financerização da economia, acabam acentuando a desigualdade social e a expropriação da mais-valia, piorando a qualidade de vida no mundo todo.

Mas do que expor os fantasmas do passado, a preocupação também deve ser expor as contradições daquilo que chamamos de *real*. Este sistema financeiro e ideológico que nos parece eterno, quando na verdade sua própria historicidade demonstra que não. Se a qualidade de vida não aumentou após “o fim da história”, o motivo parece ser evidente, o problema continua vigente. Foster não consegue ver essas contradições, apenas senti-las, dessa forma, sua revolta não tem direcionamento, seus problemas são da ordem do micro. Vê-los assim auxilia na compreensão desse filme, não como modelo, mas como o retorno daquilo que fingimos não existir. Isso fica evidente que o ponto crucial de toda a narrativa é o trabalho. As tensões dos trabalhadores “não economicamente” viáveis como o sistema produtivo. Por isso o filme destaca o cartaz e o protesto em frente ao “Golden State Bank”. O estado de ouro, pressupõe um estado de miséria, e essas contradições quando ignoradas correm o risco de emergirem como violência.

Referências

- DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- GREENE, Graham. *O Americano Tranquilo*. Tradução de Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- KOHNEN, Mansueto. *Literatura Germânica v. I-II*. Rio de Janeiro: Mensageiro da Fé, 1955.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- ZIZEK, Slavoj. O espectro da ideologia. In: ZIZEK, Slavoj (org.). *Um Mapa da Ideologia*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996, p. 7-39.

Submetido: 01/05/2025

Aceito: 21/07/2026