

## ESPECTROS DA IDEOLOGIA EM *BRAZIL*, DE TERRY GILLIAM: NOS RASTROS DE LEGITIMAÇÕES E (DES)CONTROLES POSSÍVEIS

Raimundo Expedito dos Santos SOUSA<sup>1</sup>  
Ederson Luís SILVEIRA<sup>2</sup>

**Resumo:** As relações entre a ideologia e os seres humanos podem ser problematizadas a partir de diversos autores e abordagens. Fundamentados pelos estudos de Slavoj Žižek, podemos afirmar que os aparatos ideológicos no âmbito de várias cenas que compõem a obra cinematográfica *Brazil*, de Terry Gilliam, podem ser percebidos por meio de uma dupla mobilização da fantasia operada no filme: servindo à legitimação da ideologia e atuando como forma de escapar diante dela. Ao apresentar um cenário distópico, em que cidadãos são vitimados pelas injunções de um governo totalitário, que regula e disciplina os sujeitos, o filme procede a uma crítica da ilusão da tecnologia como promessa de bem-estar. Além disso, empreende uma paródia das instituições burocráticas que, na contramão de uma ordem liberal, detém poder sobre a vida de todos, gerenciando os moradores da cidade fictícia em que o filme ocorre.

**Palavras-chave:** Alienação. Ideologia. Cinema.

### Introdução

Castells (1999) aponta que tivemos um deslocamento da sociedade industrial, fruto das duas Revoluções Industriais ocorridas entre os séculos XVIII e XIX, para a sociedade do conhecimento, iniciada em meados do século XX. Conceituando esse novo arranjo social como “sociedade em rede”, o autor mencionado afirma se tratar de uma conjuntura balizada pelo aumento vertiginoso dos meios de comunicação, pela velocidade no processamento e disseminação da informação e pelo impacto da tecnologia no dia a dia das pessoas.

Pode-se acentuar, então, que este deslocamento passou a ser representado em uma série de filmes produzidos a partir da segunda metade do século XX. Dentre vários outros, destaca-se, por exemplo, *Brazil*, de Terry Gilliam. A escolha da materialidade de análise mencionada se dá devido ao fato de esta problematizar diversas questões relativas a inserção da ideologia nesse panorama sócio-histórico e discursivo e, devido a isso, esse filme constitui o objeto de estudo deste trabalho, que busca empreender uma análise do funcionamento da ideologia em *Brazil* à luz das reflexões de Žižek (1989; 1992) partindo das reflexões do autor mencionado acerca da ambiguidade da fantasia como, simultaneamente, um efeito da

---

<sup>1</sup>Doutorando em Estudos Literários pela UFMG, Belo Horizonte/MG, Brasil. Bolsista FAPEMIG. E-mail: raimundo\_sousa@terra.com.br.

<sup>2</sup>Mestrando em Linguística pela UFSC, Florianópolis/SC, Brasil. Bolsista CAPES. E-mail: ediliteratus@gmail.com.

ideologia e uma tentativa de escape frente à mesma ideologia. Desse modo, o filme é evocado por esse teórico em diversas obras para ilustrar tanto a operacionalidade de conceitos da psicanálise lacaniana em produtos culturais contemporâneos quanto em relação ao modo pelo qual a ideologia opera na cultura pós-moderna.

A partir de problematizações acerca do impacto da tecnologia na sociedade emergem em 1814, os estudos sobre a tecnocracia em que se apregoa positivamente a possibilidade de que a ciência de produção viesse substituir a política. Sob o escopo desta proposição, o governo passaria a ser lugar dos técnicos fazendo com que estes controlassem os meios de produção através da mecanização do trabalho total. Cabe ressaltar que a obra basilar deste campo de estudos, em 1814, intitula-se *Réorganisation de la Société Européenne*, de autoria do sociólogo francês Claude-Henri de Rouvroy. Neste contexto, com base nas proposições de Althusser (1987) e das leituras sobre ideologia a partir de Žižek (1991), buscaremos empreender reflexões acerca do filme atentando para como o filme problematiza as relações entre os seres humanos, a sociedade e as relações possíveis com o modo de regime tecnocrata.

## **A ideologia**

A noção de ideologia tem sido fundamental para a articulação teórica de alguns dos principais estudiosos que, na esteira de Marx e outros filósofos, têm se debruçado sobre o tema. Na concepção de Althusser (1970), a ideologia opera não apenas por meio de aparelhos repressivos que se valem da coerção para que obter a obediência dos indivíduos. Ela também opera, mais sutilmente, por meio de aparelhos ideológicos que, de forma não violenta, tratam de disseminá-la por toda a sociedade. Tais aparelhos, notadamente a família, a escola e a Igreja, fornecem subsídios à manutenção da ordem instituída por meio de uma pedagogia em conformidade com a ideologia vigente.

Um aspecto da definição de ideologia apresentada pelo autor interessa particularmente ao tema deste trabalho; trata-se da forma como a ideologia é mobilizada no imaginário levando em consideração a clássica definição de ideologia que o filósofo apresenta:

[...] toda a ideologia representa, na sua deformação necessariamente imaginária, não as relações de produção existentes (e as outras relações que delas derivam), mas antes de mais a relação (imaginária) dos indivíduos com as relações de produção e com as relações que delas derivam. Na ideologia,

o que é representado não é o sistema das relações reais que governam a existência dos indivíduos, mas a relação imaginária destes indivíduos com as relações reais que vivem. (ALTHUSSER, 1970, p. 82)

Já para Žižek (1999), a ideologia pode ser concebida sob três pontos de vista pelos quais ela opera. A primeira perspectiva toma por ideologia um conjunto de crenças que impulsionam o sujeito a uma ação específica, regulando-lhe o comportamento. Já a segunda a concebe sob o ponto de vista de sua existência material, atentando para os “aparelhos ideológicos” que a disseminam e, assim, naturalizam padrões comportamentais. Por sua vez, a terceira concepção ideológica consiste no que Žižek denomina autodispersão para delimitar seu poder de disseminação, uma vez que, aqui, a ideologia, apesar de seu impacto regulador, tem efeito apenas sobre grupos limitados ou, no caso em que atinge grandes grupos, tem pouca influência. Situando os leitores sobre o que entende por ideologia, o autor esclarece que

[...] a ideologia não é simplesmente uma “falsa consciência”, uma representação ilusória da realidade; antes, é essa mesma realidade que já deve ser concebida como “ideológica”: “ideológica” é uma realidade social cuja a própria existência implica o não conhecimento de sua essência por parte de seus participantes, ou seja, a efetividade social cuja a própria reprodução implica que os indivíduos “não sabem o que fazem”. “Ideológica” não é a “falsa consciência” de um ser (social), mas esse próprio ser, na medida em que ele é sustentado pela “falsa consciência”. (ŽIŽEK, 1999, p. 305-306)

Uma vez apresentadas algumas proposições acerca da ideologia e observados os principais modos de funcionamento pelos quais ela opera, segue-se uma análise do filme *Brazil*, na qual se busca demonstrar como essas formas ideológicas podem ser mobilizadas através do filme.

### **Uma análise da ideologia em *Brazil***

*Brazil* é um filme britânico do gênero ficção científica lançado em 1985 sob direção de Terry Gilliam. A narrativa se constitui em torno do personagem Sam Lowry, um homem em busca de uma mulher que aparece em seus devaneios enquanto ele trabalha em um emprego desinteressante e vive uma vida igualmente desinteressante em um pequeno apartamento. Enquanto funcionário de baixo escalão do governo, Sam compensa sua condição anódina com frequentes devaneios nos quais salva essa bela mulher.

Em certa ocasião, o protagonista é encarregado de retificar um erro de impressão que havia resultado na prisão e morte de Mr. Archibald Buttle ao invés de um suposto terrorista de nome parecido, Archibald Tuttle. Ao visitar a viúva de Buttle, Sam conhece Jill Layton, vizinha da família, e se apaixona por ela, identificando-a como a moça que povoava seus sonhos. Essa vizinha tentava ajudar a Sra. Buttle a investigar a morte do marido, mas sofria com os entraves burocráticos e, devido ao seu envolvimento na investigação, acabou sendo apontada como uma terrorista aliada de Tuttle por tentar esclarecer a prisão de Buttle em vez de Tuttle.

Enamorado pela moça, que, todavia, mostrava-se hostil à sua aproximação, Sam tenta se transferir para o *Information Retrieval*, onde teria acesso aos dados dela. Graças à influência de sua mãe, o empregado é promovido e consegue os registros de Jill para salvá-la da prisão, falsificando seus dados. Em comemoração, o casal passa uma noite junto, mas é interrompido e ambos são apreendidos pelo governo. Assim, Sam é condenado à tortura, enquanto Jill é executada enquanto tenta resistir à prisão.

Quando Sam está prestes a ser torturado, Tuttle e outros membros da resistência invadem o ministério e o resgatam. Enquanto Tuttle desaparece em meio a uma massa de pedaços de papel ao fugir, Sam procura sua mãe e, vendo nela a figura de Jill, desfalece e cai em um mundo fantasmático, no qual foge da polícia e de monstros imaginários. Ao fugir, encontra um *trailer* dirigido por Jill e os dois viajam juntos para fora da cidade. Contudo, esse final feliz é apenas fruto de sua imaginação e do escapismo em face da realidade, pois na verdade ele ainda está sendo examinado pelos torturadores, que, dando-se conta de seu estado de completo alheamento, tomam-no como caso perdido e deixam a sala.

O filme chama atenção por uma aparente contradição, pois, ao mesmo tempo, representa a *realidade* cruel de uma sociedade marcada pelo triunfo do controle estatal sobre a liberdade individual mediante instâncias de poder mutiladoras, também explora ao limite a *fantasia*. Essa dualidade, ou seja, a presença da ideologia da sociedade de controle e da fantasia como sua contraface nos leva a indagar: a fantasia é um escape frente à ideologia? É um corolário da própria ideologia? Ou é um dos mecanismos operacionais da ideologia?

Um ponto de partida para tentar responder a essas questões consiste na canção que dá título a *Brazil*. O título do filme se baseia em uma famosa canção brasileira, datada dos anos 1950, chamada *Aquarela do Brasil*. Essa música, tocada repetidas vezes ao longo do filme, tem um papel importante na narrativa, como observa Žižek (1992), na medida em que invade

a realidade de forma imperiosa, tornando-se talvez o único elemento que torna essa realidade minimamente suportável.

Todavia, para além desse efeito atenuante para a atmosfera do filme, a canção também explica a instrumentalidade da fantasia no funcionamento da ideologia. Haja vista que, em outro trabalho, Žižek (1989, p. 10) se refere à música nos seguintes termos:

Esta canção [...] incorpora em suas repetições barulhentas o imperativo superegótico do prazer monótono. “Brazil”, para colocar brevemente, é o conteúdo da fantasia do herói do filme, o apoio e o ponto de referência que estrutura seu prazer; e é precisamente por essa razão que podemos usá-la para demonstrar a ambigüidade fundamental da fantasia e do prazer. Em todo o filme, parece que o ritmo monotonamente inconfundível da canção serve como um apoio para o prazer totalitário, condensado a estrutura de fantasia da ordem totalitária “insana” que o filme retrata; mas ao filme, justamente quando a resistência do herói é aparentemente quebrada pela tortura selvagem à qual ele tem sido subjugado, ele escapa dos torturadores ao assobiar... “Brazil!”<sup>3</sup>.

Nesse sentido, a canção exerce uma função dúbia, pois, por um lado, atua como aporte para a injunção totalitária, conforme sugere Žižek (1992, p. 87) ao afirmar que a música em si constitui um entretenimento totalitário que condensa a estrutura de fantasia da “ordem social totalitária que o filme retrata”<sup>4</sup>.

Assim, a música simboliza o triunfo da razão instrumental e, portanto, constitui um índice do triunfo da ordem tecnocrata. Por outro lado, a canção constitui um resíduo do Real que permite ao sujeito evadir-se por um instante e, assim, manter certa distância da ordem simbólica. Conforme explica Žižek (1989, p. 10) em outro texto, “Quando nos enlouquecemos em nossa obsessão pelo prazer monótono (mindless), nem mesmo a manipulação totalitária pode nos atingir”<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> No original: “This song [...] embodies in its noisy repetitions the superego-imperative of mindless enjoyment 'Brazil', to put it briefly, is the content of the fantasy of the film's hero, the support and point-of-reference that structure his enjoyment; and it is precisely for that reason that we can use it to demonstrate the fundamental ambiguity of fantasy and enjoyment. Throughout the film, it seems that the mindlessly obtrusive rhythm of the song serves as a support for totalitarian enjoyment, condensing the fantasy-frame of the 'insane' totalitarian order that the film depicts; but at the very end, just when the hero's resistance has apparently been broken by the savage torture to which he has been subjected, he escapes his torturers by whistling . . . 'Brazil!'”

<sup>4</sup> No original: “totalitarian social order that the film depicts”.

<sup>5</sup> No original: “When we go crazy in our obsession with mindless jouissance, even totalitarian manipulation cannot reach us”.

Podemos interpretar que a satisfação libidinal, por meio da fantasia, está na base da própria ideologia, notadamente a ideologia do consumo, como se verá mais adiante. Isso porque ao delimitar o foco do desejo para este ou aquele bem de consumo, a ideologia impele o sujeito à “realização” de um desejo criado por ela mesma. Todavia, como a fantasia não pode ser incorporada de todo ao nível simbólico, ela mantém um potencial de resistência à ordem instituída, pois o fato de a ideologia almejar o controle total sobre a subjetividade não assegura que esse controle será exercido com plena eficácia.

Essa situação responde, em certa medida, as questões levantadas acima: ao servir como escape frente às pressões da ordem sócio-simbólica, a fantasia (representada pela canção) consiste em um sintoma da reação egóica aos imperativos dessa ordem. Todavia, ao se impor sobre o sujeito, não lhe permitindo alternativa senão acatá-la, a fantasia se prova, ela própria, uma forma de dominação análoga àquela exercida pelo totalitarismo.

De fato, ao comentar a tênue fronteira entre fantasia e realidade em algumas produções cinematográficas, Žižek (2007, p. 44) menciona Brazil como exemplo

[...] da própria desintegração do liame entre fantasia e realidade. de modo que podemos obter ambas, fantasia e realidade [...] lado a lado, como na maravilhosa cena do início de *Brazil*, de Terry Gillian, onde a comida é servida em um restaurante caro de tal forma que nós temos em uma travessa um pequeno bolo que parece (e provavelmente tem sabor) de bosta, enquanto em cima da travessa, pende uma foto colorida que nos mostra o que estamos “realmente comendo”, um agradável e succulento bife...<sup>6</sup>.

Essa cena do filme remete ao tênue limite entre o factual e o ficcional na nossa cultura dominada por imagens e pela ideologia do simulacro. Na cena do restaurante, o garçom afirma aos clientes: “Hoje, nossos tournedos estão realmente especiais”. No entanto, o que eles recebem é apenas uma foto colorida da refeição. Dessa forma, aquilo que é tomado como representação do real através da fala do garçom se converte em imagem não substancial da coisa designada por ele à moda de “ceci n'est pas une pipe” de Magritte.

---

<sup>6</sup> No original: “of the very disintegration of the link between fantasy and reality, so that we get the two of them, fantasy and reality [...] side by side, as in the wonderful scene from the beginning of Terry Gillian’s *Brazil*, where food is served in an expensive restaurant in such a way that we get on a plate itself a small patty-like cake which looks (and probably tastes) like shit, while above the plate, a colour photo is hanging which shows us what we are “really eating,” a nicely arranged juicy steak...”

A propósito da tecnologia, o filme, que tem como cenário um mundo distópico, regido por máquinas mal gerenciadas, empreende uma crítica à sociedade tecnocrata, na qual as máquinas governam os homens, produzindo discórdia ao invés de facilitar a vida social. Valendo-se do exagero e de elementos surreais, podem ser apreendidas, através do filme, críticas à sociedade industrial extremamente burocratizada e disfuncional, pois as máquinas, frutos da fantasia de progresso que animou o ideal racionalista ocidental, mostram-se contraproducentes na medida em que trazem a morosidade e a incomunicabilidade ao invés de dinamizarem a comunicação.

Como exemplo dos efeitos da máquina burocrática e de seu impacto sobre os cidadãos, podemos citar a cena na qual Sr. Buttle é apreendido em sua casa em uma ação policial que visa a prisão dele. Após a polícia invadir sua casa e algemá-lo, um homem entra na casa e lê os direitos do preso, enquanto a esposa e os filhos choram amedrontados com o terrorismo da busca e apreensão. Após ler os direitos do Sr. Buttle, o homem se volta para a esposa e lhe dá um pedaço de papel, pedindo-lhe que assine seu nome em diversas vias. Momentaneamente, a Sra. Buttle pausa seu desespero e assina calmamente o papel no qual assume titularidade sobre os direitos do marido. A cena demonstra a internalização da ordem burocrática pelos cidadãos, ou seja, a introjeção da ideologia dominante, uma vez que o papel, enquanto documento oficial, é investido de caráter quase fetichista.

Nesse sentido, ao hiperdimensionar a sociedade de controle em que vivemos, levando ao extremo a dominação das técnicas de regulação, o filme lembra *1984*, de George Orwell, embora não possua a figura do Big Brother. De fato, a sociedade representada em *Brazil* é regida por um governo autocrático, totalitário, favorecido por uma perversa máquina burocrática. Segundo Žižek (1989, p. 11), *Brazil* e outros filmes do gênero

[...] retratam um universo totalitário no qual os sujeitos só podem sobreviver ao aderirem a uma voz superegógica (a canção-título) que os capacita a escapar de uma completa “perda da realidade”. Como tem sido apontado por Lacan, nosso “senso de realidade” nunca é apoiado somente pelo “teste de realidade” (Realitätsprüfung); ele sempre requer um certo comando do superego: um “Então, seja!”. O status da voz nesse comando não é nem imaginário bem simbólico; é real<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> No original: “depict a totalitarian universe in which the subjects can survive only by clinging to a superego-voice (the title-song) that enables them to escape a complete 'loss of reality'. As has been pointed out by Lacan, our 'sense of reality' is never supported solely by the 'reality-test' (Realitätsprüfung); it always requires a certain

Além disso, o fato de a cidade não ser nomeada pode indicar que se trata não de um lugar específico, mas de um microcosmo que sintetiza uma realidade comum ao mundo ocidental. No entanto, não devemos tomar o filme, de modo triunfalista, como uma crítica contundente ao totalitarismo, pois, como lembra Žižek (1989, p. 27):

O espetáculo de Brazil [...] não expõe, portanto, um tipo de verdade reprimida no totalitarismo. Ele não confronta a lógica totalitarista com sua própria verdade interior. Ele simplesmente a dissolve como um laço social efetivo ao isolar o cerne ultrajado de seu prazer monótono<sup>8</sup>.

Dessa forma, o filme apresenta certa ambiguidade na medida em que retrata um regime totalitário no qual, entretanto, os sujeitos conseguem experimentar formas privadas de hedonismo, como nos casos de Sam, por meio da fantasia, e de sua mãe, mediante o culto à estética. Essa ambiguidade se deve, possivelmente, à ambiguidade da própria fantasia no registro ideológico, como venho insistindo neste trabalho. Ambos os casos são discutidos mais detalhadamente nas seções seguintes, pois elucidam o funcionamento da ideologia na obra cinematográfica.

### **Trabalho e alienação**

A partir do marxismo, a alienação constitui um dos modos pelos quais a ideologia exerce seu poder. O filme em tela tematiza o trabalho alienado a partir da relação entre Sam e seu trabalho. Para compreendermos o potencial alienante do trabalho sob o modo de produção capitalista e o papel da fantasia como seu contraponto no filme, interessa fazer uma breve reflexão sobre o trabalho na cultura ocidental.

Em vários mitos criacionistas das mais variadas sociedades, a obrigatoriedade do trabalho é imposta como um castigo. Haja vista a alegoria bíblica que no Gênesis narra a origem da humanidade a partir do trabalho como pena imputada pelo Criador a Adão

---

superego-command: a 'So be it!'. The status of the voice uttering this command is neither imaginary nor symbolic; it is real.”

<sup>8</sup> No original: “The spectacle of Brazil [...] does not therefore expose some kind of repressed truth in totalitarianism. It does not confront totalitarian logic with its own inner truth. It simply dissolves it as an effective social bond by isolating the outrageous kernel of its mindless enjoyment.”



(trabalhar para se sustentar) e a Eva (parir com dor; donde a expressão “trabalho de parto”). O fato dos pais primordiais serem expulsos do ócio feliz do paraíso e terem de trabalhar como castigo indica que inicialmente o cristianismo concebia o trabalho como um não-valor. De fato, a etimologia do verbo trabalhar, que deriva do latim clássico *tripalium* (antigo instrumento de tortura onde se empalavam criminosos) também tem conotação de castigo e pena (CHAUI, 1999).

O que fez, então, o trabalho adquirir o estatuto de valor supremo, em contraponto à preguiça, elencada entre os sete pecados capitais? Segundo Chauí (1999), a mudança de perspectiva em relação ao trabalho está atrelada à emergência da sociedade industrial, cuja necessidade de mão de obra implicou a repressão sexual a um grau nunca antes visto na história e o enaltecimento do trabalho como virtude humana quintessencial. Nesse sentido, a concatenação da ética protestante com o espírito do capitalismo investiu o trabalho de um valor que anteriormente era depositado no ócio criativo.

Atenta à contradição estrutural da valoração do trabalho na história ocidental, a crítica social de orientação marxista vislumbra no trabalho uma potencialidade tanto formativa quanto deformativa. O trabalho, quando criativo, permite ao sujeito exprimir sua subjetividade e sua capacidade criadora, tendo, pois, um caráter formativo. Em contraposição, o trabalho alienado, no qual o sujeito não se reconhece como autor daquilo que produz por imposição de outrem, tem uma função deformativa na medida em que não apenas impede a expressão subjetiva como a mutila (CHAUI, 1999).

A partir dessa explicação e com base nas discussões acerca da ideologia ao longo deste trabalho, podemos compreender a caracterização do protagonista do filme. Sam Lowry, que atua no Departamento de Gravações, uma divisão do Ministério da Informação, concilia a monotonia de seu trabalho com devaneios que, paradoxalmente, o impedem de enlouquecer em um sistema alienante. Nessa realidade alternativa, Sam fantasia em se tornar um ser alado, que vagueia pelas nuvens à procura de uma donzela em apuros (Fig. 1).



Fonte: Disponível em: <<http://theredlist.com/wiki-2-20-777-781-view-1980-1990-profile-1985-brazil-b-1.html>> Acesso: 11 de maio de 2015.

Figura 1: Heroísmo como fantasia.

Nesse sentido, nos devaneios em que o personagem é alçado aos céus como um herói alado disposto a socorrer uma mocinha constituem uma forma de simbolização que o trabalho alienado não permite. O desejo de resgatar a mulher amada, recorrente em seus devaneios, também deixa entrever o fracasso do trabalho alienado no tocante à possibilidade de sublimação que Freud observa no trabalho criativo (CHAUÍ, 1999). Se o trabalho de Sam o possibilitasse exercer sua expressão criativa, por meio da simbolização (tal como a pintura, a escultura, etc.), ele não precisaria interrompê-lo com persistentes devaneios em relação a uma musa imaginária. Ou seja, a necessidade de interromper um trabalho entediante para fantasiar demonstra o fracasso do trabalho capitalista em realizar a potencialidade de individuação do ser humano.

### **Estética e ideologia**

Além do trabalho mecanicista, outra forma de alienação destacada no filme é a ideologia do consumismo. Em *Brazil*, os espaços públicos são abarrotados de *posters* de propaganda, maximizando o cenário pós-moderno dominado pela publicidade. No filme, a crítica à ideologia do consumo, na qual os sujeitos são destituídos da condição de cidadãos e

reduzidos ao estatuto de consumidores, dá-se a partir da figura da mulher obcecada pela aparência física e ávida consumidora de cosméticos. Para compreendermos o porquê de Terry Gilliam ter escolhido as mulheres para tematizar a ideologia do consumismo, é necessário refletirmos um pouco acerca do estereótipo de feminilidade no Ocidente.

A feminilidade associada à corporeidade e, mais especificamente, à beleza física tem sido enfatizada ao longo dos séculos. Tentadora e desafiadora, sagrada e profana, a feminilidade corpórea permanece, ao longo dos tempos, um paradoxo não resolvido. Desse modo, a ditadura da beleza é enfatizada, mais recentemente, após a disciplinarização dos corpos (FOUCAULT, 1980), isto é, quando o corpo, ao se constituir como assunto público, é regulado por regras ideológicas que o sexualizam, dessexualizam, sacralizam, adoecem, idealizam, etc. Com isso, forja-se um horizonte de expectativas, muitas vezes impossível de se alcançar, em relação à aparência física (LAURETIS, 1987). Para Silveira e Silva (2014, p. 132), neste contexto,

[...] a mulher passa a ser vista através do olhar anatômico, em que a busca do corpo ideal passa a se caracterizar pelo contínuo agenciamento de corpos, em que nunca se está bela o suficiente, e o corpo é visto a partir do olhar de desejo do outro, sendo, então, continuamente provocada a se modificar, em busca de uma “segunda edição”.

Devido às expectativas em torno da mulher, cujo valor social é mensurado, sobretudo pela aparência, o discurso publicitário a elege como principal vítima de suas estratégias manipulativas no que se refere à estética corporal (CARVALHO, 1996). Assim, a afeição das mulheres no filme em busca da eterna juventude não constitui uma patologia feminina, mas os efeitos da introjeção de padrões culturais pelas mulheres.

[...] ao lutar contra o tempo, estabelecem uma luta contra si mesmas, ao deixarem direcionar que as percepções sobre sua imagem sejam percebidas a partir daquilo que o Outro espera que ela seja, em conformidade com um discurso da falta. Sempre lhe falta algo, seja um rosto ou um corpo em desordem com aquilo que a sociedade lhe cobra e que cobra a si mesmo, sem perceber, muitas vezes o sentimento de autoexclusão que se lhe é imposto, em busca de um corpo inexistente (conquistada esta ou aquela característica estética, o espelho interior lhe dirá que falta sempre outro elemento, outra parte a ser conquistada, em busca do corpo ideal/irreal). (SILVEIRA, 2012, p. 31)

Trata-se, portanto, de uma demonstração da influência da ideologia, inculcada na cultura e na história das mulheres a partir das reverberações de comportamentos sociais repetidos em relação à beleza. Novamente, retoma-se a questão da fantasia como um elemento ambíguo da operação ideológica, tomando como exemplo a personagem Ida, uma *socialite* fútil e extremamente preocupada com a aparência, chegando a se submeter a malsucedidas cirurgias estéticas, como se vê na imagem abaixo (Fig. 2).



Fonte: Disponível em: <<http://fineartamerica.com/featured/katherine-helmond-in-the-film-brazil-gabriel-t-toro.html>> Acesso: 11 de maio de 2015.

Figura 2: Estética da alienação.

Sabemos, pela psicanálise, que o sujeito é movido pelo desejo, que constitui um elemento intrínseco a ele. Uma vez que o desejo nunca é saciado definitivamente, pois não tem um fim único, somos constantemente sondados por ele. Ora, se o desejo é intrínseco ao sujeito e não tem um fim específico, a ideologia do consumo precisa apenas delimitar quais os objetos possíveis de serem desejados e oferecê-los ao consumidor como se estivesse atendendo a um anseio dele. Trata-se, portanto, de refletir acerca dos efeitos produzidos quando se acredita estar administrando o desejo. Assim, a publicidade se vale de estratégias que visam “criar um desejo ou excitar um desejo já manifesto no consciente do leitor – que ele entende como uma necessidade” e “salientar a capacidade do objeto em satisfazer aquela necessidade – demonstrando que o sacrifício da compra vale a pena” (LOPES-ROSSI, 2010, p. 421).

Nesse contexto, o desejo das personagens pelo consumo e pela beleza estética constitui, de um lado, a expressão psíquica de um sujeito desejante e, de outro, o efeito da ditadura da beleza. Assim, a fantasia da “eterna juventude”, determinada pela publicidade e introjetada pelos sujeitos reduzidos à condição de consumidores, mostra-se novamente ambígua, pois nem é completamente a expressão pura e simples de um desejo intrínseco ao sujeito, nem puramente o resultado da manipulação ideológica. Embora seja mobilizada por aparelhos ideológicos, a fantasia de beleza estética produz alguma satisfação por responder, ainda que de maneira enviesada, a uma pulsão vital.

### **Considerações finais**

Como vimos neste trabalho, o filme *Brazil* tem como cenário uma sociedade distópica, vitimada pelas injunções burocráticas de um governo totalitário. Os habitantes de um país, cujo nome não é identificado, vivem e morrem sob condições subumanas. Neste contexto, o governo, mediante sua divisão de Serviço Central, pauta-se numa infundável rede de canais mal administrados.

Embora exerçam função reguladora sobre os humanos, as máquinas são inoperantes, haja vista que o aparelho de ar condicionado do apartamento de Sam está quebrado, os procedimentos cirúrgicos a que as mulheres se submetem em benefício da estética frequentemente apresentam resultados lamentáveis. O filme, nesse sentido, aproxima-se das distopias pós-modernas ao enfatizar o fracasso da razão instrumental, da tecnologia como promessa de fornecedora de bem-estar.

Por meio de uma comédia de humor negro, o filme se distingue pelo modo contundente com que parodia as instituições burocráticas, uma vez que, na contramão de uma ordem liberal, o governo se caracteriza por ser detentor de poder sobre a vida de todos. Paradoxalmente, um sistema de governo que não admite falhas incorre em erros técnicos repetidas vezes.

Ao examinar a ideologia no filme *Brazil*, este trabalho procurou demonstrar como a fantasia é mobilizada no interior dos aparatos ideológicos de forma ambivalente: ora servindo à legitimação da ideologia, ora atuando como forma de escapismo frente a essa mesma ideologia. Um exemplo dessa ambiguidade são os devaneios do personagem Sam durante o trabalho como forma de compensação em face de uma atividade alienante, com a qual não se

identificava e que não lhe facultava o exercício de sua capacidade criativa. Outra constatação que cabe ser destacada é a forma que opera a ideologia em relação às mulheres situadas no contexto estético: o efeito de satisfação, que algumas conseguem apreender a partir do consumo alienante em que se encontram impelidas pela publicidade, aponta para atravessamentos ideológicos que estão ligados à busca de adequação social e de gênero.

**SPECTRA OF IDEOLOGY IN BRAZIL, BY TERRY GILLIAM: IN THE TRACES OF LEGITIMATIONS AND POSSIBLE(UN)CONTROLS**

***Abstract:** Relations between ideology and human beings can be problematized from many authors and approaches. Based in the studies by Slavoj Žižek, we can assert that the ideological apparatuses within several scenes that make up the cinematographic production Brazil, by Terry Gilliam, may be perceived through a double fantasy mobilization operated in the film: supporting the legitimation of ideology and acting as a form of escapism to it. Through the dystopian scenario in which citizens are victimized by the injunctions of a totalitarian Government, which regulates and discipline people, the film accomplishes a criticism of the illusion of technology as the promise of well-being. Besides, it undertakes a parody of bureaucratic institutions that, against the grain of a liberal order, holds power over the lives of all, managing the residents of the fictional town in which the film takes place.*

***Keywords:** Alienation. Ideology. Cinema.*

### **Referências**

- ALTHUSSER, L. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. Lisboa: Presença, 1970.
- CARVALHO, N. **Publicidade: a linguagem da sedução**. São Paulo: ática, 1996.
- CASTELLS, M. **A Sociedade em Rede: a era da informação – economia, sociedade e cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CHAUÍ, M. Introdução. In: LAFARGUE, Paul. **O direito a preguiça**. São Paulo: Unesp/Hucitec, 1999, p. 9-56.
- FOUCAULT, M. **Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings. 1972-1977**. Ed. Colin Gordon. New York: Pantheon, 1980.
- LAURETIS, T. **Technologies of Gender**. Bloomington: Indiana UP, 1987.
- LOPES-ROSSI, M. A. G. Leitura de Propaganda Impressa. **Anais do 6º. Seminário de Pesquisas em Lingüística Aplicada (SePLA)**, Taubaté, 2010. ISSN: 1982-8071, CD-Rom.
- SILVEIRA, E. L. Corpos silenciados em busca de identidade: espelhos que refletem a falta. **PRACS**, Macapá, n. 5, p. 29-40, dez. 2012.
- SILVEIRA, E. L.; SILVA, F.V. O corpo em (des)ordem: entre a falta e o absurdo. **Entrelinhas**. São Leopoldo, vol. 8, n. 2, p. 131,144, jul/dez 2014.
- ŽIŽEK, S. **Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture**. Cambridge, MA: MIT Press, 1992.
- \_\_\_\_\_. The Family Myth in Hollywood. **Cinephile**, v. 3, n. 1, Primavera/Verão 2007, p. 42-46.

\_\_\_\_\_. The Undergrowth of Enjoyment: How popular culture can serve as an introduction to Lacan. **New Formations**, n. 9, p. 7-29, 1989.

\_\_\_\_\_. O espectro da ideologia. In: ŽIŽEK, Slavoj (Ed.). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999, p. 7-38.

**Créditos das imagens:**

**Fig. 1.** Disponível em: <<http://theredlist.com/wiki-2-20-777-781-view-1980-1990-profile-1985-bbrazil-b-1.html>> Acesso: 11 de maio de 2015.

**Fig. 2.** Disponível em: <<http://fineartamerica.com/featured/katherine-helmond-in-the-film-brazil-gabriel-t-toro.html>> Acesso: 11 de maio de 2015.

**Artigo recebido em abril de 2015.**

**Artigo aceito em maio de 2015.**