

Cinema como Crítica ao *Establishment*: Análise Fílmica de “Capitão Fantástico”¹

Marília PARENTE²

Vinícius BRITO³

Fabiana SILVA⁴

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

O artigo se propõe a estudar o filme “Capitão Fantástico” sob a ótica de uma crítica ao capitalismo e ao establishment sustentado pelos Estados Unidos pretensamente presentes nessa ficção, por meio de análise do conteúdo fílmico. Além disso, a pesquisa entende a relação entre cinema e prática social ao contextualizar a análise do *corpus* frente ao atual panorama político-econômico norte-americano e visa construir uma breve revisão da literatura sobre sistema econômico, capitalismo e neoliberalismo.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; “Capitão Fantástico”; *Establishment*; Neoliberalismo; Análise Fílmica.

INTRODUÇÃO

“Nas florestas do Noroeste do Pacífico, um pai dedicado a criar seus seis filhos com uma educação física e intelectual rigorosa é forçado a deixar seu paraíso e entrar no mundo, desafiando sua ideia do que significa ser pai” (IMDb, 2016). A sinopse oficial desloca a sociedade criada pelo professor Ben do mundo real — e da estrutura político-econômica dos Estados Unidos — ao nomeá-la paraíso. Então quais elementos narrativos audiovisuais sustentam a hipótese de que o filme “Capitão Fantástico”

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste.

² Graduada em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE); e-mail: mari.c.parente@gmail.com.

³ Graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela UFPE e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Divulgação Científica e Cultural da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); e-mail: viniciusdebrito@ymail.com.

⁴ Orientadora do trabalho. Mestranda em Divulgação Científica e Cultural pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); e-mail: fabianamicaele.silva@gmail.com.

(colorido, 118 minutos) estabelece uma crítica ao capitalismo e ao establishment nos Estados Unidos? A **pergunta** sustenta esta pesquisa, que se fixa no filme de Matt Ross lançado no Brasil pela Universal Pictures em 22 de dezembro de 2016.

O **objetivo geral** da pesquisa é verificar como o longa-metragem situa a narrativa audiovisual em relação ao sistema econômico norte-americano. A partir disso, os **objetivos específicos** da pesquisa são: (a) construir um aparato teórico para fazer a análise fílmica de “Capitão Fantástico”; e (b) contextualizar a análise do corpus à luz do atual panorama político-econômico estadunidense. Desta forma posto, são **hipóteses**: (I) os elementos narrativos audiovisuais do filme “Capitão Fantástico” sustentam uma crítica ao capitalismo e ao establishment nos Estados Unidos; e (II) os elementos narrativos audiovisuais de “Capitão Fantástico” não sustentam uma crítica ao capitalismo e ao establishment nos Estados Unidos.

Assim, a **justificativa** do trabalho se baseia na relação cinema-prática social. O cinema, cuja estrutura orbita o filme “Capitão Fantástico” (2016), é compreendido como uma fonte de prazer e significado para muitas pessoas na cultura ocidental (seja nos Estados Unidos ou no Brasil), de acordo com Turner (1997, p. 49). “As relações que tornam isso possível — entre imagem e o espectador, a indústria e o público, a narrativa e a cultura, a forma e a ideologia — são aquelas agora isoladas para a pesquisa por parte dos estudos sobre cinema” (TURNER, 1997, p. 49). Além disso, acredita-se que o *paper* seja útil ao conhecimento científico na medida em que correlaciona o cinema, em especial a dita produção de Matt Ross, à sociedade no qual ele circula, incrustada na estrutura política e no sistema econômico vigente.

Sabendo-se disso, a **metodologia** deste trabalho recorre à análise fílmica, cuja “decomposição” da imagem “demanda cautela, uma vez que envolve um todo repleto de ramificações, leituras e questionamentos de diversas ordens, em diferentes momentos” (CORDEIRO, 1996, p. 2). Apesar disso, antes da análise propriamente dita, é imperativo “distinguir a análise da crítica” (PENAFRIA, 2009, p. 1) – “a crítica tem como objectivo (...) atribuir um juízo de valor a um determinado filme” (PENAFRIA, 2009, p. 1). Em contrapartida, a análise fílmica busca explicar/esclarecer como

determinado filme funciona e, a partir daí, propor a ele uma interpretação. “É comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar” (PENAFRIA, 2009, p. 1).

Antes de partir para os fundamentos teóricos, uma pausa para entender o filme a partir do que divulgou o realizador e o ator principal do longa-metragem. “A gênese da ideia veio quando virei pai. Quando você está solteiro, só responde a si mesmo. Ao ter filhos, você passa a cuidar da vida de uma pessoa e reflete sobre ela seus valores⁵” (SALEM, 2016), disse o diretor Matt Ross em entrevista ao Festival de Cannes, onde ganhou o prêmio de melhor direção na mostra Un Certain Regard. Já o protagonista Viggo Mortensen, reconhecido pela atuação em “O Senhor dos Anéis”, uma das mais rentáveis trilógicas de Hollywood, defende que as personagens da trama “não são heróis contra o sistema, eles nem sempre estão certos” (SALEM, 2016). “Achei que era a realização de uma utopia liberal, a família com valores progressistas que enfrenta o mundo conservador com coragem. Segui adiante e vi que era outra coisa, nada maniqueísta” (GRAÇA, 2016), apontou o protagonista, cujos filhos na história são Bodevan (George Mackay), Kielyr (Samantha Isler), Vespvr (Annalise Basso), Rellian (Nicholas Hamilton), Zaja (Shree Crooks) e Nai (Charlie Shotwell).

Nascido em Greenwich (EUA) em 1970, Matthew Ross é o realizador de “Capitão Fantástico”. O site especializado IMDb contabiliza ao menos 45 obras — como “O Aviador” (2004) — nas quais Ross participou ora na frente ora atrás das câmeras. Como diretor, o norte-americano filmou produções como “28 Hotel Rooms” (2012), “Human Resources” (2009), um longa e um curta-metragem, na mesma ordem.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Antes de prosseguir, é preciso estar dito que a pesquisa se norteia no fato de o cinema produzir efeitos na prática social, sendo estudado aqui por “um argumento mais amplo sobre a *representação* — o processo social de fazer com que imagens, sons,

⁵ Aqui vale analisar que, quando afirma “seus valores”, o diretor parece indicar que os valores têm origem nele, desconsiderando que são valores sociais ou, parafraseando, esquecendo-se da ideologia capitalista que consolida esses valores.

signos signifiquem algo — no cinema e na televisão” (TURNER, 1997, p. 48, grifo do autor). Nesse sentido, escreve Turner (1997, p. 48), a teoria do cinema passa a se localizar no campo dos estudos culturais, para os quais a cultura “foi redefinida como o processo que constrói o modo de vida de uma sociedade: seus sistemas para produzir significado, sentido ou consciência, especialmente aqueles sistemas e meios de representação que dão às imagens sua significação cultural” (Ibid., 1997, p. 48). O autor classifica a representação visual no cinema como “linguagem”, ou seja, “conjuntos de códigos e convenções usados pelo espectador para que tenha sentido aquilo que ele vê” (TURNER, 1997, p. 53). “O cinema não é um sistema discreto de significação, assim como a escrita. O cinema incorpora as tecnologias e os discursos distintos da câmera, iluminação, edição, montagem do cenário e som — tudo contribuindo para o significado” (TURNER, 1997, p. 56).

Aqui, faz-se necessário entender que, quando se propõe ver “Capitão Fantástico” como *road movie*, entende-se que esse gênero se vincula a uma necessidade de liberação, “seja do espaço familiar, seja do espaço do trabalho regular capaz de promover o bem-estar do indivíduo em sociedade, segundo a lógica capitalista de acúmulo de propriedades materiais” (PAIVA, 2011, p. 43). O *road movie* representa a modernidade “explicitando crises e contradições” (PAIVA, 2011, p. 43).

De forma mais ampla, o cinema (enquanto algo significante na cultura das sociedades) integra o que Douglas Kellner nomeia “cultura da mídia”, vista por ele nos dias atuais como algo onipresente e sedutor para o qual a atenção e atividade das pessoas convergem. De acordo com o entendimento de Kellner (2001), a cultura da mídia pode servir como uma espécie de arma por parte dos governos, instituições e grupos sociais. Esse é o motivo para estudá-la criticamente, pois a cultura da mídia pode ser um “terrível empecilho” para a democratização da sociedade, mas também pode ser uma aliada dela quando constitui avanços em termos de liberdade democrática.

A cultura da mídia pode constituir um entrave para a democracia quando reproduz discursos reacionários, promovendo o racismo, o preconceito de sexo, idade, classe e outros, mas também pode propiciar o avanço dos interesses dos grupos oprimidos quando ataca coisas como as formas de segregação racial ou sexual, ou quando, pelo menos, as enfraquece com representações mais positivas de raça e sexo (KELLNER, 2001, p. 21).

Anteriormente ao conceito de cultura da mídia, Adorno (1996) escreveu que o *establishment* estadunidense era amplamente difundido pela indústria cultural, à qual atribuiu o efeito de “anti-iluminismo”: essa indústria impediria indivíduos autônomos de decidirem conscientemente. “O próprio ócio do homem é utilizado pela indústria cultural com o fato de mecanizá-lo, de tal modo que, sob o capitalismo, em suas formas mais avançadas, a diversão e o lazer tornam-se um prolongamento do trabalho” (ADORNO, 1996, p. 7-8). Para além da estrutura política em si, este artigo adota a ideia da estrutura não apenas política, senão político-econômica, algo que atravessa “a ordem ideológica, econômica, política e legal que constitui uma sociedade ou um estado” (HOUAISS, 2001), comumente resumido por *establishment*.

Como se aproximou a noção de cinema à política e ao poder, precisa-se entender o que é, então, estrutura política — que varia de acordo com os interesses da sociedade e já aparecia, enquanto conceito, nas discussões de Aristóteles (SILVA, 1982, p. 60). Tanto em relação ao conteúdo quanto à forma, a estrutura política será a

organização de poderes do Estado e a maneira de organizá-los, a distribuição dos poderes, o seu funcionamento; será também o conteúdo ideológico do sistema político, o conjunto de direitos e garantias que assegura a liberdade que protege; será, de outro lado ainda, a subordinação do indivíduo ao poder, à autoridade mais ou menos centralizada e concentrada nas mãos de um ou de muitos” (CAVALCANTI, 70 *apud* SILVA, 1982, p. 60).

No entanto, para compreender como o filme constrói uma crítica à estrutura político-econômica dos Estados Unidos, é preciso entender qual sistema/*establishment* se questiona aqui: o **neoliberalismo**. Noam Chomsky (2002, p. 9) escreve que o termo neoliberalismo não é novo, já que se baseia nas ideias liberais e no pensamento de Adam Smith (1723-1790). O sistema, também chamado de Conselho (neoliberal) de Washington, se rege por “liberalização do **mercado** e do sistema financeiro, **fixação dos preços** pelo mercado (‘ajuste de preços’), fim da **inflação** (‘estabilidade macroeconômica’) e **privatização**” (CHOMSKY, 2002, p. 9, grifo nosso). Para o pensador, há ainda uma regra implícita a governos democráticos: a população, tal como o governo, deve ficar de fora da economia. É preciso entender que as decisões do Conselho — formado pelos “senhores da economia privada, em geral empresas gigantescas que controlam a maior parte da economia internacional e têm meios de ditar

a formulação de políticas e a estruturação do pensamento e da opinião” (Ibid., 2002, p. 9) — geram um grande impacto sobre a ordem global. Chomsky (2002), dessa maneira, não separa nitidamente a estrutura política da econômica.

Chomsky atribui aos Estados Unidos, ainda, um “papel especial” nesse sistema de impacto mundial. O contexto da Segunda Grande Guerra é levantado para entender a “arquitetura política” do país na estrutura neoliberal: “A economia de guerra coordenada pelo Estado conseguiu, ao final, superar a Grande Depressão. No fim da guerra, os Estados Unidos detinham a metade da riqueza do planeta e uma posição de poder sem precedentes na história” (Ibid., 2002, p. 9).

E, como se acredita que não há como dissociar neoliberalismo de capitalismo, Schumpeter (1961) afirma que o capitalismo é um método de transformação econômica não estacionário: o caráter “evolutivo” do processo capitalista se deve a transformações que alteram a situação econômica. “Esse fato é importante e essas transformações (guerras, revoluções e assim por diante) produzem frequentemente transformações industriais” (SCHUMPETER, 1961, p. 110). Por fim, o autor (1961) atribui o “impulso fundamental” da máquina capitalista aos “[I]bens de consumo, [II] dos novos métodos de produção ou transporte, [III] dos novos mercados e [IV] das novas formas de organização industrial” (SCHUMPETER, 1961, p. 110). Porém, na realidade capitalista,

que conta não é esse tipo de concorrência, mas a concorrência de novas mercadorias, novas técnicas, novas fontes de suprimento, novo tipo de organização (...) — a concorrência que determina uma superioridade decisiva no custo ou na qualidade e que fere não a margem de lucros e a produção de firmas existentes, mas seus alicerces e a própria existência (SCHUMPETER, 1961, p. 112).

ANÁLISE DO CORPUS

0’ a 60’

A câmera sobrevoa uma extensa mata de coníferas e relevo montanhoso. De pronto, é possível reconhecer a floresta temperada do pacífico estadunidense, conhecida por abrigar espécies selvagens, como ursos e cervos. O “silêncio” da paisagem é interrompido quando o take seguinte desloca o espectador para o interior do bioma, onde um cervo entra em cena. É neste momento que o animal é atacado e morto pelo

jovem Bodevan Cash, ou Bo (George McKay). O rapaz cumprira, então, um antigo ritual de passagem, presente em diversas culturas indígenas, em que o garoto se torna homem ao executar um animal de grande porte. Sob o olhar dos cinco irmãos, Kielyr, Vespyr, Rellian, Zaja e Nai, Bo recebe uma espécie de batismo com o sangue do cervo. “Hoje o garoto morreu. Em seu lugar há um homem”, sentencia o pai dele, Ben.

Em seguida, o diretor Matt Ross dá a tônica do modelo pedagógico alternativo construído pelo casal Ben e Leslie (Trin Miller) para educar os filhos. A família vive em uma floresta selvagem, em permanente relação com a natureza e com a rotina de disciplina quase militar, que alterna a leitura de clássicos da literatura, atividades domésticas, meditação, cultivo de plantas, preparação física, exames avaliativos e prática esportiva. O cotidiano só é interrompido quando Ben recebe a notícia de que a matriarca da família se suicida. Os Cash (paradoxalmente, o sobrenome evoca “dinheiro”, em tradução literal, apesar de a família pretender viver fora das amarras do sistema neoliberal), então, precisam deixar a realidade que conhecem para iniciar uma cruzada, a bordo do trailer da família, rumo ao funeral da mãe.

Na estrada, revela-se, em tomadas sucessivas, a onipresença das marcas no espaço social em que a esquadra está prestes a se inserir: Kmart, Mc Donald’s, Bed Bath & Beyond, Canadian Pacific, Shell e Petco são algumas corporações que cobrem as imagens — tais marcas representam a gama de “empresas gigantescas que controlam a maior parte da economia internacional e têm meios de ditar a formulação de políticas e a estruturação do pensamento e da opinião” (CHOMSKY, 2002, p. 9). Além disso, a direção valoriza a estrutura viária e os automóveis pelos quais a matéria prima (repetidamente, o espectador observa caminhões carregando madeira) é transportada para os pólos industriais.

Enquanto os jovens observam a paisagem da janela, merece atenção o comentário de Ben: “aqui está a personificação da declaração de Calvin Colidge, de que o negócio da América é o negócio”. A filmagem (00:31:01s- 00:31:07s) de um outdoor estampado pelo Tio Sam ao lado dos dizeres “Isto é imigração ou invasão?” é combinada com a seguinte fala da personagem. “Nossa democracia é uma das luzes

mais fortes da justiça social na história da humanidade”. Ben conclui dizendo que, apesar disso, a “maioria de nossos cidadãos se empenha em comprar freneticamente como um ato básico de interação social”, exalta. Nesta passagem, a ironia, recurso repetidamente utilizado na trama para questionar o *establishment* capitalista, aparece, primeiro, através da montagem, na oposição entre o discurso falado e o visual. Depois, a partir da encenação do ator Viggo Mortensen, que, pronuncia a sentença “Vamos lá, vamos às compras!”, com uma empolgação esfuziante que se repete, quando, sarcasticamente, o chavão publicitário “estes preços estão malucos!” é introduzido no texto.

Parte dos críticos à democracia norte-americana entende que as medidas anti-imigratórias, intensificadas pelo governo de Donald Trump a partir de 2017, atacam os princípios que regem a constituição do país. Para Martin Gilens e Benjamin I. Page (2014), o sistema político dos EUA se ancora sob “pluralismo tendencioso”, em que as decisões são tomadas a partir das relações de dependência entre poder público e corporações, ao invés de serem um consenso entre diversos atores sociais.

As to empirical evidence concerning interest groups, it is well established that organized groups regularly lobby and fraternize with public officials, move through revolving doors between public and private employment, provide self-serving information to officials, draft legislation, and spend a great deal of money on election campaigns. Moreover, in harmony with theories of biased pluralism, the evidence clearly indicates that most interest groups and lobbyists represent business firms or professionals. Relatively few represent the poor or even the economic interests of ordinary workers, particularly now that the U.S. labor movement has become so weak (GILENS; BENJAMIN, 2014, p.567).

Após a coleta de dados, os pesquisadores concluíram que, apesar de desfrutarem de “muitas características fundamentais para a governabilidade democrática, como eleições regulares, liberdade de expressão e associação e uma ampla (se ainda contestada) franquia” (GILENS; BENJAMIN, 2014), os norte-americanos têm “quase nenhuma” influência nas decisões tomadas pelo poder público.

What do our findings say about democracy in America? They certainly constitute troubling news for advocates of “populistic” democracy, who want governments to respond primarily or exclusively to the policy preferences of their citizens. In the United States, our findings indicate, the majority does not rule — at least not in the causal sense of actually determining policy outcomes. When a majority of citizens disagrees with economic elites or with

organized interests, they generally lose. Moreover, because of the strong status quo bias built into the U.S. political system, even when fairly large majorities of Americans favor policy change, they generally do not get it (GILENS; BENJAMIN, 2014, p.576).

Assim, não é de se impressionar que o lema da família seja “poder para o povo, abaixo sistema”⁶. O roteiro também conta com aplicações de valores democráticos. Quando Rellian discorda da opção do clã de celebrar o Dia de Noam Chomsky no lugar do Natal, Ben convida-lhe a argumentar: “prefere celebrar um elfo mágico fictício ao invés de um filantropo vivo que fez de tudo para promover os direitos humanos e a tolerância?”. É importante atentar para os presentes entregues pelo pai a cada um dos filhos. Os dois rapazes recebem armas de grande porte enquanto as moças ganham as mesmas facas que os caçulas.

Apesar de questionar o *status quo* imposto pelo capital, o filme incorre na reiteração dos papéis de gênero que fundamentam as desigualdades sociais entre homens e mulheres ao construir as irmãs de forma superficial, determinando-lhes papéis secundários que costumam orbitar em torno das ações de Bodevan e Rellian. Tal prática está presente nas películas desde o cinema clássico norte-americano, que, segundo a crítica feminista, reduzia das personagens femininas a um produto pronto para ser consumido pelo voyeurismo masculino.

Esse recalçamento da mulher encontra ampla divulgação nos filmes produzidos pela indústria americana, principalmente naqueles que se convencionou chamar cinema clássico americano. Encontra-se inserido no discurso narrativo desses filmes e é uma forma de recalçamento pelo sexo, a favor de uma economia capitalista patriarcal. Ao mesmo tempo que procura justificar a repressão social da mulher, projeta a imagem da mulher ideal, a favor da acumulação de capital (GUBERNIKOFF, 2009, p.68).

Ao contrário do bem-sucedido e corajoso Bo, Kyelir fracassa quando recebe a tarefa de caçar. Em reação à decisão de Rellian de deixar o núcleo familiar para levar uma vida normativa na casa dos avós, é Vespyr quem cai do telhado e falha na missão de resgate. A garota é hospitalizada, após quase correr, mas, ainda assim, guarda o pai como figura soberana sem questioná-lo sobre a “missão” que recebera, diferentemente de Rellian, que não aceita a morte da mãe e revolta-se contra os métodos de educação do pai. Bodevan é aprovado nas melhores universidades do país, apaixonou-se,

⁶ Mais detalhes sobre o lema da família Cash na segunda parte da análise.

interessa-se pelas garotas durante as compras, discute o maoísmo e decide viajar o mundo.

Desta forma, o vagar superficial de Kyelir e Vespvr pela trama parece confirmar a afirmação de Ann Kaplan, para a qual “o que se percebe é que a estrutura-mulher, dentro da trama, está sempre associada a uma função narrativa ligada a algum elemento masculino” (KAPLAN, 1995). Conforme defende a teoria feminista do cinema, “se há alguma ruptura em seu papel durante o desenvolvimento do filme, no fim ela voltará sempre para seu devido lugar social e familiar. Caso isso não aconteça, no transcorrer do enredo, será castigada por sua transgressão” (GUBERNIKOFF, 2009).

Contradições à parte, “Capitão Fantástico” consegue construir um sentido de crítica à cultura dominante ao questionar o moralismo, a alimentação, a educação formal, o tabu do suicídio, as relações amorosas e até as mídias. O recurso da ironia volta a aparecer quando o clã vai à cidade grande e se depara com grande número de obesos. Todos parecem assustados. Zaja questiona: “o que tem de errado com eles?”. “Eles estão doentes?”, admira-se Kyelir. “Todos são tão gordos. Gordos como hipopótamos”, afirma Nai.

A ingenuidade das crianças é utilizada como recurso de crítica social e humor também quando o pequeno Nai pergunta a Ben “o que significa estupro?”; “o que é relação sexual?”; “por que um homem colocaria o pênis na vagina de uma mulher?”. As questões são respondidas sem cerimônia por Ben, em contraposição à moral vigente no *status quo*, em que é comum negar a existência do sexo às crianças e até explicar a reprodução através de fábulas. Na casa dos primos na cidade, demonstra-se o contraste entre a educação que conhecemos e a que está sendo proposta por Ben. Os Cash chocam-se com os videogames de violência e não conhecem marcas consumidas pelos primos, como a Nike, “a Deusa grega alada do triunfo”, afirma Nai.

60’ a 118’

Esta parte da análise se inicia com o retorno da família ao ônibus, cujo apelido é Stevie, um dispositivo imagético que conecta “Capitão Fantástico” a *road movies* não

apenas pelo fato de a viagem transformar a trama das personagens, mas porque a viagem *em si* dá margem a críticas ao neoliberalismo — bem como em “Pequena Miss Sunshine” (2006) e “Na Natureza Selvagem” (2008). Na ida ao funeral da mãe, Bodevan encontra em um acampamento a jovem Clair; ali surgem estranhamentos do pertencer ou não ao *American way*. Para Clair, apresentada fumando um cigarro, a estranheza toca a “cultura da mídia” (KELLNER, 2001) quando ela menciona “Star Wars”. A cultura da mídia é o ponto para a qual a atenção das pessoas converge — Bo, à margem dessa cultura, tem de encená-la (ele não vira a série) para conquistar Clair.

A cultura da mídia “reproduz” os discursos do *establishment*, mas também promove críticas a ele. Bodevan dá o primeiro beijo dele em Clair quando o filme demarca outra instituição do neoliberalismo/capitalismo ocidental: o casamento. Após o beijo, Bo é surpreendido pela mãe de Clair, a quem pede a mão da jovem em matrimônio. A cena investe efeito cômico no casamento, entendido como piada por Clair e a mãe dela. O efeito pode continuar na cena seguinte, na qual Ben aparece nu enquanto é observado por um casal de idosos; um deles vestindo chapéu com a bandeira dos EUA. “É só um pênis, todo homem tem um, somos todos animais na terra”, diz Ben contrariando o funcionamento das roupas para aquelas pessoas e para aquela sociedade.

O funcionamento da roupa depende do grupo social onde o corpo se veste não de malha, mas de sentido. A roupa entra em cena quando a família de Ben chega ao funeral de Leslie. Na igreja, Ben enfrenta Jack (Frank Langella), o pai de Leslie. “Quem você acha que a polícia vai ouvir? A mim ou a um hippie com roupa de palhaço?”, pergunta Jack, vestido de terno e gravata pretos, a Ben, com terno vermelho e camisa de bolinha. Além do vestuário, Jack questiona a ordem ideológica, econômica, política e legal que constitui a sociedade, ou seja, questiona o *establishment*. Jack, advogado na sociedade neoliberal que habita, teria sobre poder junto ao poder Executivo; já Ben, hippie, pessoa à margem da sociedade neoliberal, sofreria sanções da polícia.

Porém, a família de Ben começa a se dissolver com a revolta de Rellian. Em conversa com Bo, o pequeno chama o pai de “perigoso” e diz que ele deixara a mãe “louca”. Bo, que àquela altura guardava as convocatórias para entrar na faculdade, diz a

Ben: “Eu não sei nada desse mundo”, afirma, “eu sou bizarro por conta sua”. Se entrasse para a universidade, Bodevan questionaria o modelo de educação não oficial criado pelo pai. Enquanto isso, a fuga de Rellian para a casa dos avós aumenta os problemas de Ben, que encontra o filho jogando videogame em um tipo de caça às aves virtual. Jack questiona a preparação física a que Ben exporia os filhos diariamente e diz que, apesar disso, eles não estariam preparados para o “mundo real”. A cena marca o embate dos avós pela guarda das crianças e cria uma espécie de comparação entre o que é permitido (jogos virtuais violentos) ou não (extensa preparação física das crianças) na sociedade neoliberal. Jack recorre à justiça e aciona a polícia para vigiar Ben.

Rellian permanece com o avô, ao que Ben e os filhos reagem com esta “missão”: conforme já descrito neste *paper*, Vespyr escala a casa para “salvar” Rellian, mas despenca do telhado. O acidente faz Ben deixar os herdeiros com Jack. Antes de partir, Ben lê uma carta de Leslie comparando o “paraíso” construído com ele à República de Platão⁷ — essa ideia atravessa o filme e se instala pela relação à sociedade dos EUA. Apesar disso, Ben deixa os filhos com o avô materno, entretanto, de volta para casa, descobre-os no ônibus. A reconciliação de Rellian com Ben vem com Chomsky: “se você assume que existe um instinto em direção à liberdade, então existem oportunidades de mudar as coisas”. O garoto já havia criticado o Dia de Chomsky, que culminou com a família furtando alimentos em um supermercado. Como já visto, o supermercado, ali, era uma peça da “liberalização do mercado e do sistema financeiro, fixação dos preços pelo mercado (‘ajuste de preços’), fim da inflação (‘estabilidade macroeconômica’) e privatização” (CHOMSKY, 2002, p. 9); o supermercado materializava o neoliberalismo. Contudo, Chomsky causa a virada no roteiro, que priorizará agora a “libertação” do corpo de Leslie.

No ônibus, a família segue até o cemitério onde Leslie está enterrada. Leslie havia deixado para Ben um testemunho no qual declarava querer ser cremada; esse é o ponto que motivou as personagens a se deslocarem, a viverem a transformação à la *road movie* (aqui Bo também decide por um tipo de transformação: a física, ao cortar o

⁷ Sobre o gênero no cinema, em especial, o *road movie*, este autor (ROSENFELD, 1997, p. 15 *apud* PAIVA, 2011, p. 37) cita que a classificação de obras literárias por gêneros surge na República de Platão.

cabelo). É também o ponto no roteiro que questiona a institucionalização da religião e, por consequência, a institucionalização do enterro como algo da ordem do *establishment* e com o qual estavam de acordo os pais de Leslie. No entanto, Ben e os filhos desfazem o sentido sacralizado do cemitério — o que é reforçado simbolicamente pelo *establishment*, sendo a maioria dos estadunidenses cristã (78,4%, de acordo com The Pew Forum, em 2012) — e passa a vê-lo como “campo de golfe”, diz Ben.

O sentido do enterro é desestabilizado: por que se enterra o corpo em caixão? Por que se centraliza a cerimônia religiosa no padre? Com o corpo de Leslie no ônibus, a família dá novo sentido à despedida. Com o mar ao fundo, o corpo de Leslie aparece coberto por madeiras. Na cremação, sobe som de “Sweet child o’ mine”, de Guns N’ Roses, em indicação à onipresença da “cultura da mídia” sobre a canção preferida de Leslie. Em corte, a família vai ao aeroporto para dar adeus às cinzas de Leslie e a Bo, que decide viajar à Namíbia. Ao fim, a viagem de Bo é a forma de não se questionar o modelo educacional de Ben. Na despedida, Nai agarra a perna do irmão enquanto Bo lhe diz: “poder para o povo” — Chomsky (2002) escreve que a democracia dos EUA se rege pela população à parte da economia —, Nai retruca: “desafie as regras”.

Em seguida, o ônibus é enquadrado como galinheiro e ganha outro sentido; a transformação *road movie* termina. Em uma nova casa, Ben e as crianças se sentam ao redor da mesa. O pai apressa os filhos para a escola, mas as crianças o desafiam ao pegarem cada qual um livro. Ben havia cedido a algumas regras do “paraíso” (como a educação não oficial) — regras são essenciais a sistemas econômicos; a exemplo do Conselho de Washington, que criou regras como a liberalização do mercado, segundo Chomsky (2002). Antes, porém, as crianças haviam aprendido a mudar as regras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Capitão Fantástico” não é realizado fora da cultura da mídia, mas produz novos sentidos sobre o *establishment* norte-americano. O *paper*, inicialmente, consegue localizar na película, a partir da análise fílmica, como os elementos fílmicos subvertem o sistema econômico dos Estados Unidos e, além disso, como faz críticas a instituições como a Igreja e o casamento, desestabilizando também o sentido do funeral. De maneira

geral sobre o neoliberalismo, a cena em que Ben fala “aqui está a personificação da declaração de Calvin Colidge, de que o negócio da América é o negócio”, sobre o outdoor estampado pelo Tio Sam ao lado dos dizeres “Isto é imigração ou invasão?”, é o exemplo de como o longa critica, com ironia, esse *establishment* capitalista. Ao fim, a trama de Matt Ross se coloca como contemporânea e relevante frente ao atual contexto do governo Trump.

No filme, outro ponto de crítica ao neoliberalismo é a onipresença das marcas, em tomadas sucessivas, recordando que as grandes corporações controlam a maior parte da economia internacional (movidada pelo neoliberalismo), segundo Chomsky (2002, p. 9). Aqui o fato de as marcas aparecerem na viagem tem a ver com outra hipótese do trabalho, de que o filme se enquadra como *road movie*, no qual a viagem é central para o desenvolvimento do roteiro. A sociedade criada pela família está em xeque quando é deslocada à frente do *establishment* ianque. A viagem dá margem, em “Capitão Fantástico”, a críticas ao neoliberalismo, o que aparece em produções como “Pequena Miss Sunshine” (2006) e “Na Natureza Selvagem” (2008), e coincide com o fato de esse gênero questionar “a lógica capitalista de acúmulo de propriedades materiais” (PAIVA, 2011, p. 43), “explicitando crises e contradições” (Ibid., 2011, p. 43).

Por fim, constata-se que a sociedade criada pelos Cash tende, em paradoxo, ao patriarcalismo, pois o protagonismo das personagens femininas não se compara ao das masculinas. Ao contrário de Bo, Kyelir fracassa ao caçar, já Vespvr cai do telhado e falha no resgate a Rellian, ativo quando decide morar com os avós. Dessa forma, Kyelir e Vespvr (e a própria Leslie) aparecem coadjuvadamente em “Capitão Fantástico”, ao que pode ser lido à luz de Kellner (2001, p. 21), já que a cultura da mídia pode enfraquecer grupos oprimidos pelas representações de raça, sexo e, por que não, de gênero. O “paraíso”, ao criticar o sistema capitalista/neoliberal, mostra-se imperfeito e acaba por reiterar opressões.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Textos Escolhidos**. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1996. Disponível em: <https://goo.gl/R5RLAz>. Acessado em: 07 abr 2017.
- CHOMSKY, Noam. **O lucro e as pessoas**. Trad. Pedro Jorgensen Jr. Rio de Janeiro: Bertrand. 2002. Disponível em: <https://goo.gl/yCQJrM>. Acessado em: 29 mar 2017.
- CORDEIRO, Rosa Inês Novais de. **Informação cinematográfica e textual: da geração à interpretação e representação de imagem e texto**. Ciência da Informação. vol. 25, 1996.
- GILENS, Martin; PAGE, Benjamin I. **Testing Theories of American Politics: Elites, Interest Groups, and Average Citizens**. 2014.
- GUBERNIKOFF, Giselle . **A imagem: representação da mulher no cinema**. Caxias do Sul: Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, v. 8, n. 15, jan./jun. 2009.
- GRAÇA, Eduardo. **'Capitão fantástico' traz Viggo Mortensen como patriarca alternativo contra a sociedade de consumo**. *O Globo*. Disponível em: <https://goo.gl/aEXwj5>. Acessado em: 01 jun 2017.
- HOUAISS. **Establishment**. 2001. Disponível em: <https://goo.gl/evC3zi>. Acessado em: 07 abr 2017.
- IMDB. **Capitão Fantástico**. 2016. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt3553976>. Acessado em: 03 de jun de 2017.
- KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Artemídia; Rocco, 1995
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**, Bauru: EDUSC, 2001.
- PAIVA, Samuel. **Gêneses do gênero road movie**. Revista Significação, n. 36, 2011.
- PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes: conceitos e metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM, Abril de 2009.
- ROSS, Matt. **Capitão Fantástico**. [Filme-vídeo]. Universal Pictures. EUA. 2016. DVD.
- SALEM, Rodrigo. **Viggo Mortensen troca Jesus por Noam Chomsky no filme 'Capitão Fantástico'**. *Folha de São Paulo*. 2016. Disponível em: <https://goo.gl/TRLIkH>. Acessado em: 03 jun 2017.
- SCHUMPETER, Joseph A. **Capitalismo, Socialismo e Democracia**. Traduzido por Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Ed. Fundo de Cultura, 1961. Disponível em: <https://goo.gl/2JO4TY>. Acessado em: 07 abr 2017.
- SILVA, Livingstone dos Santos. **Introdução à Ciência Política**. São Bernardo do Campo: Editora do Instituto Metodista Bennet. 1982. v. 1. 159 p.
- TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.