



6 O Homem do Ano a partir do ponto de vista da sociologia reflexiva de Pierre Bourdieu

Vinícius Dino Fonseca de Castro e Costa ¹

¹ Graduando em Sociologia na UnB.

RESUMO O texto se trata de um exercício de análise do filme O Homem do Ano (Brasil, 2003), e de problemáticas relacionadas a este mesmo exercício (considerando as especificidades do filme enquanto objeto empírico), a partir do modelo teórico-analítico proposto por Pierre Bourdieu. Lançando-se mão dos conceitos e instrumentos fornecidos por esse modelo, busca-se em primeiro lugar uma objetivação descritiva e analítica da trajetória social da personagem principal do filme, seguindo-se uma problematização reflexiva dos procedimentos realizados pela objetivação, e por fim, uma interpretação do filme, entendido enquanto objeto estético e de significação.

PALAVRAS-CHAVE: Senso prático, habitus, reflexividade, Pierre Bourdieu, O Homem do Ano.

ABSTRACT This text is an exercise of analysis of the film O Homem do Ano (“The Man of the Year”, Brazil, 2003), as well as problems related to this exercise (considering the peculiarities of the film taken as empirical object), from the point of view of the theoretical and analytical model proposed by Pierre Bourdieu. Using the concepts and tools provided by this model, we look, in the first place, for a descriptive and analytical objectivation of the main character’s social trajectory. A reflexive problematization of the procedures operated by the objectivation follows, and finally, we try an interpretation of the film, understood as an aesthetical and signifying object.

KEYWORDS Practical sense, habitus, reflexivity, Pierre Bourdieu, O Homem do Ano.

² BOURDIEU, 2009, p. 87.

³ BOURDIEU, 2009.

⁴ BOURDIEU, 2009, p. 108.

⁵ BOURDIEU, 2004, p. 83.

O FILME “COMO SE FOSSE A REALIDADE”: OBJETIVAÇÃO DA TRAJETÓRIA SOCIAL DE UM PERSONAGEM

O Homem do Ano, filme brasileiro de 2003, apresenta uma narrativa sobre um período da vida de Máiquel, habitante da Baixada Fluminense que, a partir de uma série de acontecimentos, é alçado do anonimato à condição de homem célebre, alcançando glória e carisma amplamente reconhecidos por diversos segmentos da sociedade na qual se insere. Em um contexto de violência intensa, difundida em todas as esferas sociais que se conformam ao longo do filme, Máiquel se adapta às condições objetivas de sua existência, ao mesmo tempo em que se movimenta de modo a passar por pontos diferenciados entre si. Estes pontos, se analisados em conjunto enquanto trajetória social, compõem uma totalidade que melhor se elucida a partir do modelo teórico-analítico de Pierre Bourdieu, com seus conceitos e instrumentos – tais como *habitus*, campo e capital simbólico –, e que, em um segundo momento, também pode ser submetida a um exercício de reflexividade tal como praticado pelo autor.

O esforço de objetivação sociológica da trajetória de Máiquel se inicia, assim, com uma caracterização das condições de existência as quais servem de exterioridade a sua agência, e uma definição da dialética entre, por um lado, seu *habitus*, entendido como um esquema prático de percepção

composto por disposições duráveis de ser, agir e pensar que geram práticas que se conformam em estruturas estruturantes e estruturadas², e, por outro, o espaço de possíveis no qual essas práticas se desenrolam. O espaço de possíveis, sintetizado por Bourdieu no conceito de campo³, configura-se como um espaço de posições que se diferenciam na medida em que se opõem umas às outras: compreendido de forma relacional, o campo produz diferenças também ao passo em que as diversas posições se encontram unidas por uma crença em comum, uma *doxa*⁴ que engendra a adesão de todos os *habitus* individuais à lógica prática do campo.

No caso de Máiquel, o ponto de encontro de seu *habitus*, ou seja, seus saberes incorporados, com uma crença compartilhada capaz de, na metáfora usada por Bourdieu⁵, gerar um jogo regrado, se dá no momento do assassinato de Suél e do reconhecimento advindo do gesto de violência. Se antes, por conta de uma aposta, Máiquel pinta o cabelo de loiro para em seguida ser objeto de zombaria por parte de Suél em um bar, o que leva à ação automática e irrefletida do primeiro de atirar no segundo fora das condições ideais do duelo planejado, no discurso *a posteriori* do personagem sobre si próprio (na forma da voz em *off* presente no filme) a declaração de “nunca haver pegado em uma arma antes” atesta tanto a ausência de cálculo racional e explícito a preceder a ação, quanto o caráter de história naturalizada do *habitus*: a disposição à brutalidade se realiza no momento mesmo de sua expressão



por meio do gesto, sem que tenha sido inventada ali; em vez disso, a eficácia e precisão do tiro indicam um esquema prático de percepção característico de um corpo socializado em condições determinadas. Quando do reconhecimento dessa expressão por parte dos demais indivíduos que, estando em condições similares de existência, apresentam crenças incorporadas também semelhantes, pode-se identificar já a agência de Máiquel como relativa a uma posição inserida em um espaço de possíveis específico.

Dessa forma, analisar a trajetória do personagem é analisar a estrutura e a história do campo com o qual e contra o qual ela se fez, bem como o *habitus* e suas estratégias enquanto unidade analítica. Do ponto de vista totalizador da teoria, a unidade de sentido do *habitus* de Máiquel se expressa nos pontos de realização das disposições violentas tanto quanto nos momentos de inércia e de incorporação de novas experiências práticas de acordo com a lógica da *hexis*, isto é, do princípio gerador que tem a tendência de retornar a si mesmo e selecionar as condições objetivas que são favoráveis a seu reforço e confirmação. Nessa descrição se enquadram, respectivamente, momentos como a falta de reação subsequente ao assassinato de Suél, em que o personagem ao ser encorajado a fugir, não o faz, e os que demonstram a progressiva brutalização da personagem: desde as primeiras tentativas de esconder o afeto pelo porco até, em um ponto mais avançado, a agressão que resulta na morte da própria esposa.

Já no que se refere ao estado do campo (sua estrutura e história), faz-se necessária, para além da cartografia das posições que o compõem, a identificação do tipo peculiar de valor e de capital simbólico que o investimento coletivo no jogo engendra. Isso significa buscar encontrar, nos marcos do macroprojeto bourdiano de uma teoria geral da economia das práticas, a lógica pela qual uma prática se torna distinta, ou seja, tem sua raridade reconhecida de modo a gerar prestígio. No caso de Máiquel, a prática da violência constitui seu capital, e o valor que torna possível as trocas práticas na forma da troca de favores.

A partir dessas bases fundamentais, é possível esboçar uma descrição da trajetória social de Máiquel partindo do ponto cronologicamente mais primitivo de encontro entre *habitus* e campo que o filme expõe – a saber, o do primeiro assassinato (de Suél) – até a subversão das regras do jogo por meio da agência herética de Máiquel ao eliminar fisicamente os ocupantes das posições dominantes, que nomeavam e definiam o sentido desse mesmo jogo.

Máiquel inicia sua trajetória na direção da celebridade e da glória por meio do assassinato de Suél, que é reconhecido como expressão de um *habitus* gerador de práticas distintas no mercado simbólico da violência. A sua consagração como posição diferenciada nesse espaço de possíveis se dá a partir de outras posições diversas e vinculadas a instituições tão diferentes quanto a classe de comerciantes ou a polícia.



Com base no capital acumulado, e na adesão compartilhada à violência, ele galga posições a partir de um canal principal de troca de favores, estabelecido quando de sua ida ao dentista, que faz uma oferta de trabalho que consiste em executar um homicídio encomendado por ele.

Simultaneamente, na esfera de sua vida afetiva, Máiquel vive uma relação que se intensifica na esteira da gravidez de sua namorada, que logo se torna esposa. Junto a esse processo, surge o desejo por parte dele de viver o que chama de “vida normal”, marcada por um afastamento do campo no qual havia se inserido e pela rotina ordinária da vida familiar que exclui a possibilidade de atualização do *habitus* violento na forma de práticas concretas. Essa tomada de posição manifesta-se na forma não somente do matrimônio, mas também na tentativa empreendida de se colocar no mercado de trabalho aceito pelo código da legalidade, ainda que em uma posição pouco prestigiosa em uma loja de animais.

Após a execução, a retribuição vem também na forma do dinheiro, o que aproxima Máiquel das posições dominantes no mercado de mortes (dados os limites postos pela própria narrativa do filme à apreensão da extensão desse mercado) e cria condições para o estabelecimento de novas trocas com os contratantes, cada vez mais intensas. As disposições incorporadas por ele, nesse contexto, são confirmadas em momentos tais como o do discurso do vendedor de armas sobre o poder que o acesso a uma pistola significa (“impor res-

peito”, “é quase como pôr uma coroa na cabeça”). A internalização da exterioridade cotidiana que suas novas condições de trabalho constituem se dá no ritmo do ajustamento entre o *habitus* individual e o do campo, campo esse que sofre uma nova transformação no que se refere às relações entre as diversas agências quando surge dos chefes uma proposta de sociedade para a criação de uma empresa de vigilância patrimonial. Neste ponto, a prática dos assassinatos enquanto saber incorporado é reconhecida pelo próprio comentário em *off* de Máiquel, que equipara o “aprender a matar” naturalizado ao “aprender a morrer” natural.

A tendência do capital de atrair capital mostra-se aí na forma do repetido reinvestimento no jogo em relação ao qual suas práticas possuem aderência, e do crescente reconhecimento que Máiquel recebe da população em geral (lógica prática que a razão teórica nomeia como capital simbólico), o que culmina com o prêmio de “homem do ano” outorgado pela mesma autoridade que, no campo determinado pelas práticas violentas, domina o sentido das categorias dos esquemas práticos de percepção. O significado de “violência”, “segurança”, ou ainda as práticas reconhecidas ou não como legítimas, encontram-se nesse campo determinado pelas classificações de uma classe dominante, expressa no filme na figura dos três principais chefes detentores do capital material e simbólico que se aplicam na nascente empresa.

Essas formas de classificação e nomeação confrontam-



⁶ BOURDIEU, 2009, p. 171.

-se, da perspectiva da agência individual de Máiquel, com outras formas nativas de outros espaços sociais. É o caso tanto dos valores incorporados pelo pastor evangélico, com seu discurso civilizatório de não-violência, quanto do poder estatal, ancorado nas regras codificadas, que ao ensejar o ataque às principais posições do campo ao qual o personagem possui aderência por meio da prisão de seus ocupantes, o faz antecipar a destruição por meio da heresia de aniquilar seus ex-contratantes e de parar de jogar o jogo, descolar-se dele, descolamento esse que coincide com o fim da trajetória narrada pelo filme.

UM EXERCÍCIO DE REFLEXIVIDADE A PARTIR DA PROBLEMATIZAÇÃO DO FILME ENQUANTO OBJETO EMPÍRICO

A objetivação sociológica de uma trajetória social a partir de uma narrativa fílmica não ocorre da mesma forma que se daria caso essa trajetória possuísse como seara a realidade concreta do mundo prático. Tomar o filme “como se fosse a realidade”, nesse sentido, apresenta implicações nos próprios *a priori* da objetivação, já que a experimentação do filme enquanto empiria a ser analisada à luz de um modelo teórico específico envolve uma operação mental por parte do próprio sujeito da objetivação, a saber, a de ignorar as interpretações que cercam o filme enquanto formalização do mun-

do das práticas, em seu caráter totalizador e dotado de sentido. Nos marcos de uma sociologia que se quer reflexiva, a objetivação dessa operação se impõe portanto como elemento essencial da clarificação do modo pelo qual o saber sociológico se constrói (no caso de *O Homem do Ano*, enquanto apreensão, por meio de categorias sociológicas, de uma trajetória que se inscreve já no interior de um bem cultural).

Com vistas a essa objetivação, cumpre explicitar as diferenças que o filme carrega em relação à realidade imediata, considerando também a materialidade do filme enquanto uma realidade própria, porém mediada por conexões de sentido.

Em seu livro *O Senso Prático*, um dos aspectos que Bourdieu enfatiza ao buscar delimitar os limites da razão teórica frente à lógica prática, no contexto de uma crítica da colonização do mundo prático por parte do olhar científico, também este posicionado em uma trama relacional determinada, é a maneira pela qual as duas lógicas (teórica e prática) possuem formas diferentes de temporalidade⁶. Se a razão teórica busca uma totalização do que no mundo prático aparece como parcial, contingente e sujeito à ação do tempo e da incerteza, é porque possui um intuito de eternização que permita apreender – e compreender – as práticas, elevando-as a uma condição de objeto intelectual, pensado e refletido pelo sujeito da objetivação (estatuto ontologicamente diferente do desfrutado pelas práticas enquanto práticas, ou seja, enquan-



⁷ BOURDIEU; CHAMBOREDON; PASSE-
RON, 1999, p. 17.

⁸ BOURDIEU; CHAMBOREDON; PASSE-
RON, 1999.

to agência concretamente localizada no espaço e no tempo em que acontece, e a eles submetida). Esse esforço de abstração encontra uma situação diferente quando se coloca diante de um objeto que não as práticas “puras”. O filme, enquanto bem cultural e produto de uma prática específica (a da produção cultural), carrega em sua forma discursos e conteúdos de significado que a lógica prática ordinária, particular e localizada, não possui, e com eles, constitui uma forma já com certo grau de coesão e perenidade. Assim, sobra ao olhar científico da sociologia a tarefa de operar uma formalização sobre a formalização: a trajetória a ser objetivada já é em si fruto de uma objetivação (ainda que de ordem estética/artística e não-científica).

Esse aspecto exige um tipo específico da vigilância constitutiva da epistemologia na qual Bourdieu se apoia, caracterizada, entre outros procedimentos, por uma “polêmica incessante da razão”⁷. Nesse tipo de relação com o objeto, as diversas etapas de construção do conhecimento precisam ser constantemente submetidas ao crivo da reflexão crítica, com o intuito de evitar que se prestem a reproduzir categorias do senso comum, ainda que o erudito/acadêmico, que a teoria busca transcender. No caso da objetivação do filme, a vigilância epistemológica desempenha um papel ao realizar-se a diferenciação entre a trajetória de uma personagem dentro de um espaço de possíveis sobredeterminado – isto é, um espaço determinado pela trama de posições (das personagens) tanto

quanto pelo sentido que o filme enquanto produção simbólica engendra – e a trajetória de agentes concretos no mundo social exterior ao tecido fílmico. Nesse contexto, a análise de trajetórias sociais como a de Máiquel encontra-se limitada: seu valor heurístico existe na medida em que se tratam de objetos empíricos localizados em narrativas mediadas por elementos tão distintos quanto a forma do filme, suas condições sociais de produção, o discurso que busca colocar em circulação no mundo social, todos eles frutos de escolhas (que são também tomadas de posição em um espaço de possíveis) sobre o que revelar ou omitir, o que mostrar e como mostrar.

Além disso, a própria disponibilidade de pontos a serem observados e experimentados para a construção de uma narrativa sociológica do percurso de uma personagem, aceitos os limites inerentes a tal construção, já é um aspecto determinado pela própria produção do filme. As práticas reveladas em pouco menos de duas horas de filme em muito se diferenciam, enquanto objeto de análise, das quase infinitas esferas e dimensões das práticas reais que são passíveis de serem investigadas, indagadas, experimentadas e reexperimentadas no contexto de uma pesquisa que toma a realidade social diretamente enquanto interlocutora. Dessa forma, o olhar científico se polemiza justamente como um olhar sobre outro olhar, o olhar estético. Em contrapartida, a peculiaridade do filme enquanto objeto de análise apresenta uma vasta gama de significados outros que não os das estruturas sociais,



habitus, práticas, tomadas de posição. A própria forma do filme se constitui como elemento significante, forma essa que suscita reflexões e interpretações que extrapolam os instrumentos típicos de um modelo teórico-analítico sociológico, marcando, de uma outra perspectiva, a citada diferença entre filme e realidade.

O SENTIDO DO FILME: TENTATIVA DE INTERPRETAÇÃO

O tema da compreensibilidade na sociologia relaciona-se com o problema do sentido e, se no contexto de uma teoria da ação, o sentido refere-se à unidade de análise da ação social, traçando-se uma analogia pode-se buscar estabelecer como objeto de compreensão o próprio sentido do filme enquanto filme, ou seja, não mais tomado como se fosse a realidade, mas como discurso estético dotado de peculiaridades.

A questão central de que *O Homem do Ano* se ocupa é colocada tanto nas primeiras quanto nas últimas cenas, que podem funcionar como molduras para um percurso atribulado que é acompanhado pela tensão entre determinações objetivas, escolhas individuais e contingências temporais. A partir do comentário *a posteriori* da própria personagem principal do filme, que mesmo temporalmente distante expressa uma percepção pré-reflexiva e não-autodeterminada de si, se tem contato com dois momentos principais desse percurso: um

anterior a um reconhecimento de suas condições de existência, e outro posterior.

O primeiro aparece exposto já na primeira cena, quando da fala inicial sobre o destino de cada indivíduo ser determinado de antemão por Deus, antes do nascimento. Apesar do complemento de Máiquel de que Deus teria pensado em seu destino mais do que no de outros, por tê-lo repensado após seu nascimento, ainda assim sua figura se assemelha a um herói trágico, contraposto a um destino social intransformável e determinado por uma instância divina. A mudança de cor do cabelo por conta da perda de uma aposta é representativa do estado da personagem nesse momento: apesar da autoconfiança súbita, sem razão aparente, imediatamente subsequente à mudança, ainda assim uma característica física visível estava sendo determinada pela exterioridade.

Já o segundo se exemplifica com a atitude inversa, de mudar a cor do cabelo a partir de uma escolha própria e individual. Nesse momento, após ter matado seus antigos aliados, Máiquel elabora o pensamento que encerra o filme, e que opõe duas relações possíveis com a vida em geral (e a vida social, por consequência): “rio”, com a vida fluindo em seu próprio ritmo, como um rio, ou “cavalo”, modo de viver em que o indivíduo possui e controla sua trajetória como quem põe rédeas em um cavalo. Nessa oposição reside a questão central abordada pelo filme, isto é, a dialética entre as condições objetivas da existência, com suas determinações, e a



vontade subjetiva.

Para Máiquel, sua experiência de homem anônimo que se torna matador reconhecido até então havia sido como um rio: levada como que por uma força externa. O ato de tornar o cabelo de volta à cor “original” (apesar da tentativa, a primeira cor já estava transformada pelo período com cabelo loiro), para ele, toma o significado da capacidade de decidir sobre a própria vida, na forma da decisão sobre o corpo. A despeito da última fala não explicitar a percepção da personagem sobre quando exatamente passou a decidir sobre si mesmo, sua afirmação contundente de que cada um escolhe seu destino indica que, mesmo quando se deixa levar pelo “rio”, o indivíduo realiza escolhas decisivas, e assim, define seu destino.

Nesse esquema, no entanto, pode-se indagar acerca das disposições corpóreas, naturalizadas e inconscientes, que conduziram Máiquel ao ponto a partir do qual ele tece sua reflexão. Qual o seu papel na produção do sentido que ele imprime à própria trajetória? O que muda do momento em que se sente autoconfiante, logo após ter pintado o cabelo de loiro e afirmado que “sua hora havia chegado”, para o final em que a intuição de potência, presente desde o início do filme, se eleva ao nível do pensamento?

O autorreconhecimento de Máiquel, de suas condições de existência, bem como a crença absoluta em sua autodeterminação, não o livra completamente de suas disposições, sua história incorporada. Nessa história, talvez se encontre um

sentido, de ordem prática, que Máiquel procura ignorar ao tentar se perceber como senhor da própria vida. A (im)possibilidade de uma autodeterminação total é justamente a questão que ele busca contornar, ao considerar sua própria condição como produto de escolhas livres. Porém, essas escolhas nunca serão compreensíveis, encerradas em si próprias, seja por parte do sujeito-personagem que as realiza, seja por parte do espectador que as acompanha. Localizadas no tempo e no espaço (ainda que da narrativa fílmica), também encontram-se determinadas por sua historicidade: historicidade essa que o filme explora, desde o primeiro Máiquel do anonimato, passando pelo matador, desembocando no sujeito autoconsciente de si. E é justamente sobre a história que inevitavelmente se incorpora em Máiquel, apesar de toda sua crença no galopar a vida como um cavalo, que *O Homem do Ano* versa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURDIEU, P. *Coisas ditas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.
- BOURDIEU, P. *O senso prático*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BOURDIEU, P.; CHAMBOREDON, J.C.; PASSERON, J.C. *A profissão de sociólogo: preliminares epistemológicas*. Petrópolis: Vozes, 1999.