



A figuração dos (des)enlaces afetivos em quatro filmes norte-americanos da Era das Relações Flexíveis de Trabalho (1987-1993)

Alexander Martins Vianna

Departamento de História, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, BR-465, km 7, 23890-000, Seropédica, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: alexvianna1974@hotmail.com

RESUMO. Este ensaio apresenta um estudo de caso da representação cultural das relações afetivas em quatro filmes norte-americanos, à luz da transformação das relações entre capital e trabalho da era do capitalismo flexível às vésperas da década de 90. Deste modo, a partir da abordagem do drama comparado, a análise dos quatro filmes aqui escolhidos possibilitará o inventário de expectativas culturais e comportamentais de um contexto específico de construção de discurso cinematográfico. Todavia, este ensaio foca-se, fundamentalmente, no modo conformista como cada filme é analisado, ao evitar abordagens centradas em luta de classe, julga, expõe e/ou propõe reações e relações afetivas, valores, ideias e formas de pensar, sentir e se comportar, com mais ou menos eficácia social, em face ao mundo do trabalho e das dinâmicas sociais do capitalismo pós-fordista nos EUA.

Palavras-chave: cinema, EUA, configuração social, capitalismo pós-fordista.

The social figuration of affective (dis)connections, in four American movies, on the light of labor market flexibility context, 1987-1993

ABSTRACT. This essay intends to show a case study of the cultural representation of affective relationships in four American movies on the eve of 1990s, considering USA's contextual roads to the flexible labor market. The comparative drama approach works to us as a way of analyzing cultural expectations and values through movie discourses. As we know, movies can do judgments, (re)presentations and/or propositions on specific contexts and institutions, exposing their values, behaviors, thoughts, dreams and contradictions. So, I have proposed that the four American movies chosen here have avoided class struggle approaches and have represented conformist values – and affective expectations of learning and behavior – that endure American social dynamics of post-fordist capitalism.

Keywords: cinema, USA, social figuration, post-fordist capitalism.

Introdução

Para o desenvolvimento deste ensaio, selecionei os filmes *Aprendiz de Sonhador* (*What's eating Gilbert Grape*, 1993), *Uma Linda Mulher* (*Pretty Woman*, 1990), *Presente de Grego* (*Baby Boom*, 1987) e *Com o Dinheiro dos Outros* (*Other People's Money*, 1991). Nestes filmes, as condições das relações flexíveis de trabalho aparecem como fundo ou como ponto central aos dilemas e escolhas afetivas dos personagens principais que, em diferentes escalas, lidam com os sentimentos de onipotência, impotência, desconfiança e isolamento característicos de uma sociedade que tem a competição desenfreada, o individualismo, a velocidade e o refreamento afetivo como valores e fatores para o progresso social (BAUMAN, 2003).

Para dar conta do tema, cumprir as regras editoriais da *Acta* e desenvolver um estilo textual de análise mais adequado à perspectiva de drama

comparado, optei por centrar meu foco no desenvolvimento dos enredos e na caracterização dos personagens, mas nenhuma ponderação analítica aqui exposta foi feita desconsiderando o 'complexo pático-racional' linguístico-imagético-sonoro-performativo específico dos filmes, o seu universo de produção, o *star system* do mercado de cinema nos EUA dessa época e o desafio de propor hipóteses interpretativas contextuais para tal forma de artefatos socioculturais (VIANNA, 2011b; GARDIES, 2008).

Em muitos filmes norte-americanos das décadas de 80 e 90, os estilos de vida dos 'economicamente viáveis' e dos 'economicamente vulneráveis' tornaram-se motivos temáticos recorrentes, tratados em diferentes chaves, seja cômica, trágica ou tragicômica; seja crítica, celebrativa, cética, sarcástica, nostálgica ou conformista. Na virada da década de 80 para a década de 90, podemos afirmar que a política econômica recessiva das *reaganomics* criou as

condições de possibilidade para uma produção cultural cinematográfica muito centrada nos temas decadentistas da desestruturação do *american way of life* e do ‘fim do império americano’ (LELLOUCHE, 1992; RUFIN, 1991). Embora não seja o caso dos filmes aqui analisados, ‘a filmografia da recessão’ valeu-se recorrentemente de uma estética urbana decadentista punk (ABRAMO, 1994; VIANNA, 2004).

Nessa época, o ‘mal/desafio’ financeiro ao império americano não era a China, mas o Japão (LELLOUCHE, 1992), que parecia corroer as últimas certezas morais em torno de um *american way of life* ainda muito centrado no modo de regulação econômica fordista-keynesiano (HARVEY, 1993) e no imaginário do ‘homem médio americano’ (branco e protestante) como lugar de reserva moral da nação (AZEVEDO, 2001). No entanto, o estilo de vida centrado no emblema moral dos *Blue Collars* das grandes corporações dos ‘trinta anos gloriosos’ fora desafiado, corrosivamente, pelo emblema do carreirismo especulativo anticorporativo do mercado financeiro do capitalismo flexível: os *Yuppies*¹, um nicho social emergente entre os *White Collars*.

A configuração institucional dos mercados de trabalho norte-americano (da era Reagan) e britânico (da era Thatcher) foram alterados pela expansão do setor de serviços, pela produção a escopo, pela flexibilização financeira, pela desregulamentação antifordismo-keynesianismo, pela concorrência japonesa, pela fuga de investimentos para áreas periféricas do capitalismo mundial, pela hegemonia do capital especulativo em relação ao produtivo e pela entrada massiva de mulheres em cargos culturalmente associados ao masculino, alterando as relações tradicionais de gênero nos altos escalões executivos das empresas (HARVEY, 1993; ELEY, 2005). Não sendo indiferente a tal contexto, o cinema norte-americano projetou, propôs, problematizou ou reproduziu motivos celebrativos, reativos, maniqueístas, racistas, chauvinistas e nostálgicos a respeito da ‘era perdida’ (‘os trinta anos gloriosos’), sendo marcado por um sentimento profundamente distópico (JAMESON, 1996; HARVEY, 1993).

De modo geral, constato no nicho de ‘filmografia da recessão’ um motivo temático recorrente, de fundo histórico-sociológico, com consequências

psicológicas paradoxais: ao mesmo tempo em que a interdependência dos seres humanos aumenta nos espaços integrados do capitalismo especulativo global, vivencia-se o despertar onipresente de um indivíduo tensionado entre a dependência em relação aos ‘Outros’ e a sensação de isolamento, por serem esses ‘Outros’ encarados como ameaças potenciais que tal indivíduo deveria suplantar para desfrutar ou manter o seu lugar ao sol entre os ‘economicamente viáveis’ (BAUMAN, 1998). O paradoxal isolamento do indivíduo assim configurado afeta profundamente as suas relações afetivas, sendo invadidas pela superficialidade, pela efemeridade, pelo medo da entrega, pela coisificação, pelo pragmatismo, pelo parasitismo de redes sociais e pela lógica do descarte (BAUMAN, 2003).

Os filmes aqui selecionados foram produzidos entre o final da era Reagan (1987) e o final do governo de George Bush (1993), ou seja, inscrevem-se na década republicana de recessão econômica e de desestruturação do Estado de Bem-Estar Social. Nas linhas que se seguem, pretendo demonstrar a pertinência de interpretá-los numa perspectiva de drama comparado e, assim, analisar o que podem nos dizer a respeito de ‘expectativas de configuração da afetividade’ específicas para um mundo em que as relações de trabalho são cada vez mais flexíveis, em que as pessoas têm suas vidas cada vez mais afetadas por redes globais e, ao mesmo tempo, os laços humanos parecem cada vez mais frágeis e marcados pelo pragmatismo instrumental e individualista.

Grape aprende a desprender-se...

Em *Aprendiz de Sonhador*, Gilbert Grape é o filho mais velho que sobrou para sustentar a casa, a mãe e o irmão mais novo alienado (Arnie), junto com as irmãs, depois que o pai se suicidou e o irmão mais velho fugiu de casa. Depois do suicídio do marido, a sua mãe entrou em uma profunda depressão e começou a engordar morbidamente. Assim, o pai suicida, a mãe zumbi e o irmão alienado fundem-se com a paisagem meio-morta de Endora, que faz com que Grape nunca ‘vá a lugar nenhum’ – expressão recorrentemente repetida no desenvolvimento da trama. Grape vive a tensão entre a responsabilidade com a família e o desejo de não fazer mais parte daquela paisagem. Nesse sentido, o enraizamento frustra as suas expectativas e os seus sonhos – sonhos estes que nem os seus amigos mais próximos conhecem...

A distensão ou ‘aventura circunscrita’ de Grape é uma amante – uma mulher casada com um corretor de seguros (um motivo cômico eficaz em época de recessão econômica). Ela via em Grape uma ‘novidade segura’, controlável, visto que ele ‘nunca

¹Em certa medida, a revista norte-americana *Newsweek* projetou um imaginário *Yuppie* (*Young Urban Professionals*), em 1984, ao noticiar que se vivia um ‘ano *Yuppie*’. Assim, o termo se tornou um emblema para o estereótipo do jovem urbano carreirista, individualista, materialista, consumista fútil e pragmático, geralmente identificado com a figura de economistas, corretores e advogados bem pagos que trabalhavam na Bolsa de Valores, com especial concentração emblemática em Wall Street. Deste modo, se cunhou um emblema geracional para contrastar, tipologicamente, com a geração dos *Hippies* e *Yuppies*.

iria a lugar nenhum'. De certo modo, a amante é uma extensão de seu emprego no mercadinho, visto que trabalha neste como 'faz tudo' e entregador de compras, momento que usa para se encontrar com ela. No mercadinho, a sua relação com os proprietários é familiar, pessoal, faz parte do 'mesmo' de Endora e contrastaria, afetiva e sociologicamente, com a impessoalidade/novidade do supermercado (recentemente introduzido na desértica Endora) e da cadeia *fast food* do *Burger Barn*, que é um engodo de enraizamento de novas perspectivas de trabalho para a juventude da localidade, insurgindo em sua paisagem no mesmo momento em que Grape mais sonha em desprender-se dela.

As relações de trabalho mudariam em Endora, concomitantemente às relações afetivas de Grape, com a chegada, respectivamente, da cadeia *Burger Barn* e de Becky – esta última tornou-se o amor inesperado de Grape vindo de fora, tão desenraizado e nômade quanto a *Burger Barn*. Assim, em diante desta força externa ao 'mesmo' de Endora, Grape abandonaria afetivamente a 'amante e o lugar'...

Becky chega em Endora numa caravana de *trailers* e permanece mais tempo do que o esperado por ter tido problemas mecânicos com o motor da caminhonete. Ela não tem referência com o lugar, nada lhe acrescenta, somente passa por ele, usufrui da paisagem e vai embora – desprendendo Grape. No entanto, ela é a possibilidade do sonho, da aposta de Grape em abandonar o 'lugar', concretizável apenas quando literalmente destrói tudo que pudesse levá-lo ao enraizamento, tudo que não permitisse que a sua relação com o lugar fosse flexível. Quando Grape consegue finalmente desprender-se do lugar, nivela-se metaforicamente à namorada e à cadeia *fast food* do *Burger Barn*. Considero isso o centro moralizante dilemático da teleologia dramática do filme.

Becky é filha de pais separados, que moram em estados diferentes e, por isso, optou por viver com a avó num *trailer*. A avó de Becky representa as marcas geracionais da liberdade sexual tardia da *country woman*, oriunda da sua viuvez. Tudo isso define a existência andarilha de Becky, tornando-a um emblema da condição espacial e moralmente flexível que Grape almeja em segredo. Por isso, é pertinente afirmar que o roteiro do filme apresenta uma Becky que 'drenaria' Grape do lugar tanto quanto a cadeia de lanchonete 'drenaria' os seus recursos (capital e trabalho), subtraindo elementos da paisagem de Endora e 'podendo deixá-la a qualquer momento'. Portanto, considero que, na teleologia do filme, Becky é uma metonímia moralmente equivalente à cadeia de lanchonete *Burger Barn*: vem de fora, não

tem referência com o lugar, não gera recursos que efetivamente possibilitem uma melhora de longo prazo na vida dos habitantes de Endora e, por fim, subtrai recursos da paisagem.

Não por acaso, numa das cenas mais eloquentes sobre este motivo, a campanha promocional de *Burger Barn* promete emprego e 'uma nova era' para Endora, mas é um simulacro, pois é o elo de uma cadeia que 'está ali', mas que pode facilmente não estar (JAMESON, 1996; KUMAR, 1997). Além disso, os empregos oferecidos são subalternos, com uma possibilidade restrita de ascensão para cargos de gerenciamento local de fácil descarte e pouca exigência de escolaridade (HARVEY, 1993). Portanto, Endora é uma paisagem que não contém a cadeia onde se inscreve *Burger Barn*, já que os seus grandes escritórios, contadores e advogados provavelmente estariam em algum grande centro financeiro, gerenciando os negócios locais e medindo as pessoas através de gráficos financeiros e com um completo distanciamento afetivo – uma cadeia de franquias que contrasta com o *ethos moral* das relações de trabalho nutridas no mercadinho familiar de Grape.

Na teleologia do filme, Grape deverá aprender a sonhar e tirar de suas costas muitos fardos locais, tornando-se, deste modo, mais leve, flexível... Para tanto, há um roteiro ideal que Grape considera necessário que seja cumprido. Isso transparece num momento de relaxamento das preocupações cotidianas quando, acolhido por Becky em meio a um horizonte aberto e vespertino, esta lhe pergunta o que sonhava ter. A sua resposta acaba sendo o que ele desejava para os 'outros' (os seus familiares): um cérebro novo para Arnie, que sua irmã mais nova amadurecesse e que sua mãe fizesse aeróbica. Diferentemente do que entendera Becky, que pensou que isso não era sonhar 'para si', esta seria a condição ideal para que Grape pudesse se desprender de tudo e tornar-se um andarilho 'sem culpa', em vez de ser um covarde fujão, tal como foram o seu pai (ao suicidar-se) e o seu irmão mais velho (ao abandonar o lar). Enfim, para aprender a sonhar 'para si', Grape deveria eliminar qualquer possibilidade de enraizamento. O clímax disso no filme é a casa em chamas como sepulcro da mãe/baleia encalhada, que falece por conta de sua obesidade mórbida.

A tensão afetiva entre o enraizamento e a flexibilização é recorrentemente demarcada pela expectativa em torno do êxito ou fracasso de a avó de Becky consertar o motor do *trailer*. Assim, a sua eficácia afetiva só ocorre quando se desenraiza com Becky, levando consigo o irmão alienado Arnie – que pode morrer a qualquer momento –, escapando

ao mundo do trabalho circunscrito à localidade. Em perfeito contraste moral com isso, os amigos de Grape aumentam o seu enraizamento em Endora por meio de um simulacro subalternizante de futuro: *Burger Barn* – que pode desaparecer a qualquer momento. Não sem sentido, desde a primeira vez que foi falado a Grape sobre *Burger Barn* e as suas promessas de emprego/futuro, o aprendiz de sonhador sempre reagira com ceticismo...

Uma nostalgia *Blue Collar* de redenção social

Se paradoxalmente, em *Aprendiz de Sonhador*, Gilbert Grape apenas consegue aprofundar emoções com o desenraizamento, em *Uma Linda Mulher* o aprofundamento das relações afetivas leva à desconstrução da postura parasitária de um grande empresário que atuava basicamente na especulação financeira, fusão, compra e revenda de massas falidas. Ao comprar o tempo de serviço de uma ‘prostituta de rua’ por uma semana, Edward Lewis se apaixona por Vivian Ward à medida que tem a oportunidade de conhecer a sua franqueza, diligência, ingenuidade, espontaneidade e crítica social *Blue Collar* (VIANNA, 2011a). Além disso, a personagem é moralmente configurada para ter a função dramática de um ‘rústico filosófico’.

Assim, o que poderia ser uma relação libidinosa flexível e descartável se torna, para Edward Lewis, um instrumento de reflexão e de distanciamento crítico em relação à sua própria lógica de trabalho e relações sociais. Uma cena sintetiza tal estranhamento: sentado à sua grande mesa de escritório, o empresário empilha copos transparentes de vidro em forma de pirâmide e, repentinamente, o seu monumento rui. Diante disso, ele conclui a cena com um desabafo: diz que nada construíra, ou seja, nada acrescentava à paisagem, o que significava viver da especulação e não criar emprego. A sua convivência e aprofundamento afetivo com Vivian fizeram aumentar a tensão com o seu advogado que, num momento de discussão, diria ser seu amigo e que não entendia o que estava havendo com Edward ao rejeitar a chance de lucrar com a falência de um estaleiro. O empresário responderia que o advogado nunca fora seu amigo, mas de seu dinheiro e do prazer de ‘jogar o jogo dos negócios’.

O jogo dos negócios e a superficialidade afetiva de Edward se estendem sobre as suas relações sociais. A existência da prostituta – como rústico filosófico dramático – apenas serve para aumentar a consciência de sua falência emocional: quando a leva para uma partida de polo, Vivian diria que entendia perfeitamente porque Edward a havia buscado na rua, pois a sua percepção daquela elite era que as

mulheres da alta sociedade casavam-se e relacionavam-se, de fato, com a carteira e a conta bancária dos homens de negócio, mas hipocritamente simulavam, para manter uma polidez de fachada, afetos mais profundos de esposas. Nesse sentido, a relação do empresário com a ‘prostituta de rua’ seria mais franca, atípica e paradoxal, aumentando involuntariamente o seu poder sedutor.

Um outro momento que considero síntese para o tema desenvolvido aqui é o espelhamento que a prostituta faz entre o seu trabalho e o trabalho do empresário: ambos não podiam nutrir afeto sincero por aqueles com os quais negociava, ou seja, desenvolver qualquer empatia pelo parceiro ou parte do negócio, mas apenas ‘faziam o que tinham de fazer’, ou seja, *ones play the game* em seus respectivos ‘ramos de negócio’, alienando-se completamente de seus efeitos através da prática do refreamento ou desenlace afetivo, assim como da manutenção da ‘rédea curta’ nas apostas afetivas (BAUMAN, 2003).

No entanto, se Vivian provoca questionamentos em Edward quanto ao seu *way of life*, este também lhe possibilita sonhar e, nesse sentido, escapar ‘individualmente’ da condição de mero instrumento local e descartável de descarga libidinal. Mas o sonho de Cinderela somente poderia acontecer na medida em que o empresário assumisse plenamente a emoção que sentia por ela, sem circunscrevê-la a nenhum nicho de fácil visitação e descarte – como seria o caso das muitas amantes de luxo que tivera, ou das suas namoradas da *high society*.

Como Vivian se apaixona por Edward – que, ao brincar de Pigmaleão à *La Bernard Shaw*, desperta na prostituta a consciência de sua dignidade e potencial humano para o progresso individual (VIANNA, 2011a) –, torna-se difícil para ela manter o seu ‘papel’ no ‘negócio’. Daí, ao final de uma semana, uma situação de escolha se configura para ambos: ela não o quer ver mais a não ser que ele possa oferecer-lhe o sonho de Cinderela; ele a quer perto de si, mas teme mergulhar em tal emoção, preferindo inicialmente circunscrevê-la como ‘amante de luxo’, querendo protegê-la de voltar para as ruas – i.e., tratava-se de uma ‘promoção social’ para uma ‘prostituta de rua’ que sequer concluía a *high school*. Na verdade, como o seu senso de dignidade e potencialidade para aperfeiçoamento foram despertados por Edward-Pigmaleão, Vivian simplesmente não mais se via, ao final de uma semana, como prostituta de qualquer espécie. Por isso, a proposta de Edward tornava-se moral e afetivamente insuportável para ela.

O amor entre Vivian e Edward cria um efeito de distanciamento moral crítico em relação à configuração social dos ‘economicamente viáveis’

caracterizados no filme, principalmente na cena em que ela vai às compras: num ritual claro de inclusão social por meio de signos de consumo numa paisagem que é o emblema dos emergentes do 'terceiro setor' nos EUA (Beverly Hills), Vivian é tratada com respeito e deferência somente depois que veste a roupa 'adequada e se torna', para os vendedores das lojas, um cartão de crédito. Portanto, apenas quando a prostituta se transforma numa metonímia de cartão de crédito é que ela passa a ser dignificada pelos lojistas.

Toda a composição desta sequência dramática é feita para provocar ironia contra tal dinâmica de convivialidade social, mas, paradoxalmente, a sua estrutura pática é conformista, pois objetiva valorizar a capacidade de aprendizado de um sujeito moralmente excepcional – Vivian – que não tivera oportunidade na vida. Nada nesta sequência dramática provoca, de fato, um sentimento iconoclasta em relação à lógica social em que Vivian se encontra incluída, fortuitamente, por efeito de um protetor pigmaleônico. Pelo contrário, a estrutura pática propõe que sintamos uma satisfação arrebatadora com o fato de Vivian poder desfrutar das 'maravilhas' e 'prodígios' deste mundo de consumo *Yuppie*.

Por outro lado, em sua condição de 'rústico filosófico', Vivian possibilita ao empresário uma relação menos distanciada com a paisagem urbana, redescobrimo possibilidades de encantamento em coisas simples, tais como: passear no parque, comer cachorro-quente e sentir a grama sob os pés – o que é emblematicamente figurado como o seu 'resgate moral' através do enraizamento em formas 'médias' de lazer, ou seja, símbolos nostálgicos da 'classe média branca protestante' da América dos 'trinta anos gloriosos'. Deste modo, ao escapar de seu ciclo autoimposto de refreamento afetivo, o empresário não é mais a mesma pessoa e isso afeta diretamente o modo como passa a encarar os negócios, o que causa o desespero de seu advogado *Yuppie*.

Dois momentos cênicos de uma mesma situação moral são emblemáticos a respeito da teleologia dramática do filme. No início da semana, a prostituta participa de uma mesa de jantar em que Edward discutia os termos de negócio com um outro empresário mais 'velho, à moda fordista', o Sr. Morse. Este tinha um estaleiro à beira da bancarrota e pretendia, ao negociar a sua venda para Edward, garantir no contrato de venda a preservação do emprego dos seus funcionários *Blue Collars*, particularmente os mais velhos. Vivian percebeu que Edward gostava de Morse. Contudo, se Edward fizesse o que Morse queria, isso seria contrário às regras de eficácia dos jogos das altas finanças especulativas dos *Yuppies* da era pós-fordista.

Entretanto, ao final de uma semana, convivendo com Vivian (i.e., o 'rústico filosófico' de origem *Blue Collar*), Edward não era mais o mesmo homem e, então, muda o tom com Morse num segundo encontro: em vez de parasitar uma massa falida, ou seja, comprar, desmembrar e revender as partes, causando centenas de desempregos *Blue Collars*, ele resolveu tornar-se sócio do estaleiro, injetar capital e, por conta disso, preservar os empregos, apostando num mundo de negócios para o qual era um completo estranho, mas confiante, filialmente, de que poderia contar com a experiência do velho Morse.

Tal solução de enredo é cheia de nostalgia da América do pleno emprego *Blue Collar* dos 'trinta anos gloriosos', que formava uma classe média branca e protestante relativamente próspera e com formação majoritariamente *high school*, ou seja, o antítipo moral-social dos ricos emergentes *Yuppies*, de formação universitária, do capitalismo flexível da década de 80.

Ora, como o filme é feito em chave de nostalgia, idealizando a redenção moral de um empresário *Yuppie* por meio do exemplo – apresentado no filme como moralmente superior – da prostituta de origem social *Blue Collar* que (involuntariamente) ajuda na sobrevivência econômica de um empresário fordista, podemos dizer que o seu enredo propõe como ideal moral-social a colaboração entre *Blue Collars* e empresários com senso humanista protestante de responsabilidade comunal (AZEVEDO, 2001).

No entanto, também podemos nos perguntar em que medida tal América de empresários fordistas eivados de responsabilidade comunal com o 'pleno emprego' realmente existiu em algum momento da história dos EUA. Vamos ver o que os filmes *Presente de Grego* e *Com o Dinheiro dos Outros* tem a dizer-nos sobre tal chave nostálgica de colaboração entre classes.

A Tigresa entre dois mundos

Os últimos dois filmes a serem analisados balizam, cronologicamente, o último período do governo de Ronald Reagan e a segunda metade do governo George Bush, com suas políticas de contenção de despesas em seguridade social e de desregulamentação das relações de trabalho, tidas como receitas de combate à inflação da década de 80 e à desvalorização do dólar em relação ao iene (LELLOUCHE, 1992). Enquanto em *Presente de Grego* o clímax leva à conclusão de que as relações afetivas não devem ser encaradas como sacrificáveis em face do sucesso de uma carreira ou negócio, em *Com o Dinheiro dos Outros* a cisão é vista como

inevitável: há uma clara opção pelo jogo em vez do afeto; há o desejo de suplantarmos mais do que construir, pois 'jogar o jogo dos negócios' torna-se uma obra de arte autorreferencial. Tais filmes têm, portanto, teleologias morais bem distintas, embora igualmente distópicas e com apego a soluções individualistas.

Presente de Grego inicia-se com uma narrativa estatística que aponta o sucesso das últimas décadas das mulheres em postos profissionais que antes eram considerados como tipicamente masculinos: médicos, advogados e altos cargos executivos 'elite do terceiro setor'. Tudo é marcado pela velocidade e agitação, para fazer claro contraste com a situação que seria vivida posteriormente por J. C. Wyatt, ou a 'Tigresa', ao ter de lidar com uma maternidade inesperada – 'uma maternidade que era herança de um primo distante que morrera em um acidente de automóvel'. Até então, J. C. Wyatt era literalmente casada com o trabalho, tendo clímax libidinal mais em negociações bem-sucedidas do que com o parceiro com o qual dividia o apartamento – também casado com o trabalho.

O sucesso profissional de J. C. Wyatt possibilita um convite para se tornar sócia da companhia na qual trabalhava. A conversa que tem com o seu chefe é exemplar da cisão que se desenha entre realização profissional e vida afetiva. Durante a conversa que tem com o chefe, este a esvazia de seu gênero, dizendo sempre tê-la visto como 'homem' – e ela encara isso como um elogio, como um sinal de uma aparente igualdade de condições – e esclarece que, ao se tornar sócia, a sua vida mudaria mais ainda, não havendo tempo para que ela pudesse pensar em constituir 'uma família de verdade', ou seja, ter filhos e casa para administrar. Portanto, na percepção de mundo do chefe, há ainda o pressuposto de que é da esposa a atribuição de cuidar do lar e educar os filhos; daí, J. C. Wyatt só poderia ser sócia se fosse 'homem'.

Considerando isso, o chefe da Tigresa afirmaria ser um 'privilegiado' por poder ter as duas coisas, ou seja, ter mulher e filhos (netos) em casa – embora não tenha acompanhado de perto o seu crescimento – e sucesso profissional, não ocultando que J. C. Wyatt, como mulher (ou homem desfático), não poderia pensar nisso. Ela tranquilizaria seu chefe, dizendo que não cogitaria maternidade para sua vida e que seu parceiro nunca lhe criaria este tipo de embaraço. Afinal, aquilo que os aproximou foi justamente o amor ao trabalho, o interesse pela conversa a respeito de trabalho.

Aliás, a sua vida doméstica, inclusive a própria cama, é uma extensão do escritório: o sexo do casal é um curto interlúdio entre um trabalho e outro, mas

não tão pleno em descarga libidinal quanto conseguir um bom negócio. Nesse sentido, o seu 'casamento' é perfeito (flexível), posto que não cria impeditivos para suas carreiras *Yuppies*. No entanto, quando um bebê surge na vida da executiva, tudo muda: ela perde o 'marido' e o *status* profissional ao tentar conciliar 'maternidade responsável' e sucesso no trabalho. Em nenhum momento, o seu local de trabalho abriria nichos para que ela pudesse sobreviver como mãe e executiva – a não ser quando a maternidade também se tornasse um bom negócio.

Isto acontece depois que J. C. Wyatt deixa a empresa e vai morar no campo em uma casa cheia de problemas de manutenção. Depois de uma crise nervosa por ter de lidar com coisas que destruíram progressivamente o seu sonhado paraíso bucólico, J. C. Wyatt resolve voltar para Nova York. No entanto, sem dinheiro, tenta conseguir alguma renda vendendo purê feito a partir das maçãs que colhe de seus próprios alqueires de terra. Ela inventa o purê para alimentar a filha e, casualmente, descobre nisso um importante filão no mercado de comida para bebês, transformando a sua casa no campo e seu celeiro em uma firma de médio porte, que rapidamente ganharia as manchetes dos noticiários financeiros de Wall Street.

O sucesso da Tigresa é noticiado como *Baby Boom*, o que é um emblema fílmico muito significativo em época de recessão nos EUA, pois poderia significar, nostalgicamente, o seu antítipo histórico: época boa ou período de crescimento econômico geral e estabilidade, ou seja, uma referência aos EUA entre 1945 e 1973. No caso específico da Tigresa, era como se a maternidade inesperada tivesse tornado-se uma 'época boa ou período de crescimento econômico individual e estabilidade', contrastando com tudo o que o seu antigo emprego a fizera enfrentar depois da tentativa frustrada de tentar acomodar as demandas sociais e emocionais de sua carreira *Yuppie* com a maternidade responsável.

Justamente porque a sua maternidade responsável desdobrou-se, de forma inesperada, em um bom negócio, a Tigresa foi convidada a voltar para a sua antiga firma em melhores condições de trabalho. Quando chega lá, a criança que havia se tornado uma *marca de commodities* – *Baby Country* – é agora esperada com um presente, deixando de ser vista como um estorvo, naquele ambiente 'masculino', depois que se enquadrara nas cifras de um índice de desempenho financeiro. Mas J. C. Wyatt não havia levado o bebê, frustrando as intenções de paparcos hipócritas e, por fim, recebeu a seguinte proposta de negócio: em caso de venda de sua empresa, teria 20% de participação nos lucros,

cargo de diretora executiva da *Baby Country* com um salário anual de US\$ 1,5 milhão, um apartamento e férias de 40 dias ao ano, além da oferta de US\$ 3 milhões pela sua marca.

A excitação toma conta da Tigresa, que pede um pequeno intervalo para pensar: sai da sala de reunião, vai ao banheiro e, quando volta, o caminho até tal sala parece longo e aquela paisagem não mais a seduz. Uma questão atravessa a sua mente: compensaria emocionalmente voltar a ter aquele ritmo de vida? Por fim, entra na sala e diz não aceitar o negócio, dirigindo palavras bem específicas para o antigo chefe: ela diria acreditar que poderia ter tudo, ou seja, sucesso profissional, satisfação pessoal, maternidade responsável e um amor de verdade – o veterinário Jeff Cooper, um emblema moral protestante de ‘pureza virtuosa *Country*’ em contraposição aos *Yuppies* da *City*.

A cena final ratifica tal ideia: J. C. Wyatt volta para sua casa no campo e, ainda vestida como executiva, pode desfrutar de horas tranquilas ao lado de sua filha e do seu amor. Tal cena justamente contrasta com a sensação de frustração e isolamento emocional que marca uma cena do começo do filme: vestida de executiva, em meio à multidão da cidade, a Tigresa tenta correr com o carrinho de bebê no mesmo ritmo de uma outra executiva transeunte mais jovem e sem filhos, tomando consciência, portanto, de que não mais conseguiria manter o mesmo ritmo. Ao final, a teleologia moral do filme demonstra que tal ritmo era desumanizante e devia ser questionado. Daí a necessária pausa e a defrontação com algo inesperado – um bebê como herança – para que J. C. Wyatt pudesse tomar distanciamento crítico em relação ao seu estilo de vida *Yuppie*. Nesse sentido, o bebê e o veterinário Jeff Cooper de *Presente de Grego* têm a mesma função moral e dramática da prostituta de *Uma Linda Mulher*.

Em *Presente de Grego* e *Uma Linda Mulher*, é proposta a salvação individual através de emblemas morais de estilo de vida da classe média branca protestante dos ‘trinta anos gloriosos’, criticando os padrões morais de afeição que seriam considerados como mais eficazes ou necessários para a conquista do sucesso *Yuppie*. Assim, em vez de apontar para um futuro que representasse a superação dialética em relação às contradições específicas do capitalismo da era da produção flexível, tais filmes propõem apenas alternativas passadistas de estilo de vida (JAMESON, 1996), idealizando antítipos sociais-morais nostálgicos para servirem como espelho crítico em relação às exigências afetivas e morais que caracterizariam o julgamento do gosto, do mérito individual, da excelência social e do sucesso material das carreiras *Yuppies*.

No final das contas, podemos dizer que o estilo nostálgico de vida ou enlace afetivo proposto em filmes como *Presente de Grego* e *Uma Linda Mulher* apostam na possibilidade de haver ‘uma face mais humana para o capitalismo’, um meio-termo entre Wall Street e o engajamento afetivo, como se fosse um sistema historicamente capaz de durar desde que houvesse a reforma ou firmeza moral de uma elite que caridosamente assumisse as suas responsabilidades comunitárias. Esta temática também está presente em *Com o Dinheiro dos Outros*, mas é francamente solapada pelo poder sedutor, crítico e corrosivo do tubarão *Yuppie* Larry Garfield. Vejamos, então, o desenvolvimento deste tema na próxima seção.

A impossibilidade do ‘meio-termo’

O filme *Com o Dinheiro dos Outros* se divide em dois motivos dramáticos moralmente opostos: a moribunda *Wires and Cables Company*, baseada na relação fordista de trabalho e produção, personalizada por Andrew Jorgenson (interpretado, não por acaso, pelo então ‘galã septuagenário’ Gregory Peck); e o predador da especulação financeira de Wall Street, Larry Garfield (interpretado, não por acaso, pelo então ‘antigalã’ quarentão Danny Devitto, da geração ‘baby boom’ de atores hollywoodianos), acionista menor eventual da empresa *Wires and Cables Company*. Ao monitorar seu desempenho no mercado de ações, Garfield pondera que a empresa tornou-se ‘economicamente inviável’.

Para se proteger das maquinacões de Garfield, Jorgenson contrata a sua filha, a experiente advogada Kate Sullivan, acostumada às disputas jurídicas das altas finanças de Wall Street. Garfield apaixonar-se-ia por ela e, por isso, ficaria dividido: se levasse em frente a sua ideia de fechar a *Wires and Cables Company* e tornar o seu capital corporativo global mais lucrativo para todos os sócios, perderia qualquer chance com a bela Kate; se não levasse adiante o seu plano, estaria jogando mal o jogo dos negócios e perderia outra coisa que também amava – manipular lucrativamente o dinheiro dos outros. É digno de nota observar a maneira como a linguagem dos jogos financeiros invade os jogos de sedução de Kate e Garfield, mas este preferiria o ‘negócio ao amor’, se não houvesse uma alternativa que acomodasse ambos perfeitamente.

O embate entre Jorgenson e Garfield culmina quando este consegue comprar as ações de um ‘amigo pessoal’ de Jorgenson, ficando em condição de se candidatar para a presidência da corporação. Assim, emblematicamente, a sede das eleições foi a *Wires and Cables Company*, posto que o resultado da

eleição decidiria o seu destino. Antes que comesçassem as votações, Jorgenson e, depois, Garfield discursariam. Em sua *performance*, Jorgenson demonstra o mesmo incômodo com a sociedade pós-fordista sentido por Edward Lewis em *Uma Linda Mulher* (depois que conhecera Vivian). O seu discurso é o antítipo moral do prelúdio do filme, quando Garfield dizia que gostava mais do dinheiro do que daquilo que ele podia comprar – ou seja, ele amava o ‘jogo dos negócios’, tal como o advogado de Edward em *Uma Linda Mulher*.

Para Jorgenson, a empresa seria mais do que o seu estoque, seria uma possibilidade de fazer amigos, seria um ‘lugar de convívio’. Por isso, no hiperbolismo trágico de seu discurso aos sócios, ele afirmaria que Deus deveria salvar a América da ‘onda pós-industrial’, pois, no final das contas, não teria feito mais do que criar um paraíso para advogados e especuladores que, pior do que os tirânicos barões do passado, não deixavam nada por onde passavam (já que nada construíam). Jorgenson também lembrou aos demais sócios que a sua corporação havia superado uma recessão e duas guerras mundiais; por isso, acreditava que, tão logo o *iene* enfraquecesse e a crise recessiva passasse, a empresa voltaria a dar lucro. Além disso, os sócios não deveriam esquecer a sua responsabilidade com a comunidade. Ao caracterizar Jorgenson deste modo, o filme o localiza moralmente na tradição cultural do protestantismo humanista liberal dos EUA (AZEVEDO, 2001).

Logicamente, a relação nostálgica que Jorgenson tem com o passado deve ser medida pelo estranhamento que mantém com o mundo da especulação financeira de Wall Street, pois isso o faz idealizar uma América do consenso – aquela dos ‘trinta anos gloriosos’, cujo crescimento econômico foi devido à forte incentivo estatal em infraestrutura e à seguridade social, que efetivamente garantiram uma boa constante de consumo e emprego *Blue Collar* fora dos anos de crise (HARVEY, 1993). Portanto, depois de uma década de política econômica recessiva republicana, de aumento de desemprego e de redução com gastos sociais nos EUA, o filme *Com o Dinheiro dos Outros* propõe um Jorgenson rooseveltiano que lembra, com nostalgia, de uma América industrial do ‘pleno emprego’ – uma América que teria reduzido a desigualdade social e criado ‘uma alternativa eficaz de sociedade contra qualquer devaneio comunista’.

Por sua vez, o discurso (vencedor) de Garfield não só representa a visão neoliberal, mas também fere de morte a ‘imagem nacionalista do consenso de classes’ criada/criada por Jorgenson: Garfield afirma que os sócios presentes à eleição não compraram

ações pensando na comunidade, mas sim porque queriam ganhar dinheiro, ‘pouco importava a sua origem’ (ou as suas consequências). Além disso, a *Wires and Cables Company* pagava o dobro de cargas fiscais em comparação ao começo da década de 80, enquanto lucrava seis vezes menos. Nesse sentido, na ótica de Garfield, a empresa ‘valia’ mais morta do que viva e seria mais honesto que os sócios fechassem-na, ganhassem o dinheiro da indenização e investissem em outros lugares, em coisas mais lucrativas. Nisso residiria a sua verdadeira contribuição à comunidade. Uma empresa que esperasse pelo fim da recessão teria uma morte lenta, mas certa.

Portanto, francamente corrosivo em relação à imagem da nostalgia passadista da América do consenso de classes figurada no discurso de Jorgenson, o discurso de Garfield aciona ‘tópicas de interesse e anonimato para os negócios’ que funcionam em sentido moralmente oposto às ‘tópicas familistas de responsabilidade comunal’ de Jorgenson, deixando claras a efetiva ‘lógica de valor e as regras de julgamento’ que norteiam o mundo do capital, antes ou depois da ‘onda pós-industrial’ (FRIDMAN, 2000; KUMAR, 1997).

Considerações finais

Desde meados da década de 70, as transformações tecnológicas nos transportes e nas comunicações alteraram a configuração institucional da cadeia produtiva industrial e de serviços, barateando a instalação de vários setores produtivos de uma mesma empresa em diferentes áreas periféricas aos grandes centros econômicos mundiais. Com isso, aumentou-se o poder de barganha do capital em relação ao trabalho, pois a maior flexibilidade espacial do capital tornou menos custoso o descarte de especializações e instalações, ou o seu reaproveitamento profissional em condições salariais e de seguridade menos vantajosas para o trabalhador (HARVEY, 1993).

Na virada da década de 70 para 80, esta mudança de configuração institucional do mundo do trabalho geraria um ceticismo geral decadentista entre os jovens dos EUA em relação ao entendimento do trabalho *Blue Collar* como ‘moralmente dignificante ou socialmente relevante como fator de estabilização dos laços humanos’ (BAUMAN, 1998; VIANNA, 2004). Por isso, quando penso as configurações institucionais do trabalho e das relações sociais da era do capitalismo flexível como hipótese contextual interpretativa para os filmes aqui analisados, isso se deve ao fato de que identifico em suas tramas de enredo e caracterização de personagens a presença de

um sentimento geracional de perda em relação ao ideal do *american way of life* dos 'trinta anos gloriosos' (HARVEY, 1993). Como pudemos notar nos filmes aqui analisados, a forma de expressar dramaticamente tal sentimento de perda ocorreu tanto em chave moral nostálgica quanto em chave moral cético-adaptativa.

Os filmes aqui estudados ora expressam nostalgicamente um desejo de consenso de classes por meio da responsabilidade comunal dos ricos, ora expressam um ceticismo que afirma francamente a necessidade de se adaptar ao que o mundo oferece de opções efetivas para a sobrevivência individual, assumindo-se uma postura moral de baixa responsabilidade em relação aos laços sociais e afetivos. Assim, no mundo dos 'conformistas' ou 'economicamente viáveis', não há estupor moral pelo fato de as empresas surgirem na paisagem dos lugares para usufruírem e serem usufruídas e, por fim, desaparecerem tão logo outros lugares ofereçam condições de investimentos mais atraentes. Esta é a tragédia possível de Endora em *Aprendiz de Sonhador*, a tragédia vivida por *Wires and Cables Company* em *Com o Dinheiro dos Outros* e a tragédia evitada em *Uma Linda Mulher*.

É interessante observar que não ocorre no enredo de nenhum dos filmes aqui analisados a conciliação do desenvolvimento e do resgate das potencialidades humanas (de criatividade, sensibilidade e afetividade) com a paisagem onde surgem as relações flexíveis de trabalho; por outro lado, também não ocorre nenhuma crítica que proponha uma superação dialética efetiva das contradições sociais e morais oriundas do capitalismo. Por isso, quando comparamos os enredos e caracterizações de personagens, podemos afirmar que há duas chaves morais de conformismo em relação ao capitalismo nos filmes: a 'esperança nostálgica', como ocorre em *Uma Linda Mulher* e *Presente de Grego*; 'o oportunismo cético', como ocorre em *Aprendiz de Sonhador* e *Com o Dinheiro dos Outros*. Na 'chave cética de conformismo', não adiantaria evocar a ajuda divina contra a 'onda pós-industrial', como fez Jorgenson em *Com o Dinheiro dos Outros*, mas sim ter a atitude moral mais eficaz para sobreviver no jogo: o desprendimento moral da comunidade e a manutenção da 'rédea curta' nas apostas afetivas. Na 'chave nostálgica de conformismo', resta sonhar com o despertar moral da elite para suas responsabilidades comunitárias e familiares, tal como ocorrera com Edward Lewis.

Todos esses filmes não acionam tópicas críticas que efetivamente assumam que o capitalismo, em si mesmo, é um problema a ser superado. Em *Aprendiz de Sonhador*, a teleologia moral propõe que Gilbert

Grape deve desprender-se 'da localidade' para garantir a sua sobrevivência material e afetiva, pois não acredita na durabilidade das promessas de futuro do capital espacialmente flexível da cadeia *Burger Barn* de serviços *fast food*, devendo, portanto, buscar uma solução individual de adaptação afetiva à lógica flexível do capital. Por outro lado, o moralmente resgatado Edward Lewis de *Uma Linda Mulher* e o moralmente abatido Jorgenson de *Com o Dinheiro dos Outros* embarcam num 'conto de fadas' fordista-keynesiano como forma de atenuar os efeitos corrosivos da lógica do capital sobre as vidas dos *Blue Collars* economicamente vulneráveis, idealizando-se um passado/presente 'mais familista' de empresários caridosos e moralmente comprometidos com a vida comunal. A Tigresa de *Presente de Grego*, por sua vez, tenta sobreviver num meio-termo funcional-social-afetivo entre Wall Street e seu paraíso bucólico familiar e restaurador – meio-termo que não há para Gilbert Grape –; enquanto Garfield, de *Com o Dinheiro dos Outros*, afirma francamente o que a nostalgia do velho Jorgenson parece negar: nenhum empresário cria empresas para dar empregos e produzir um lugar familiar de convívio, mas para ter bons negócios e lucrar.

No final das contas, a 'cruza' de Garfield (metonímia do alto escalão do capitalismo flexível) coaduna-se perfeitamente com a 'leveza' recém-descoberta por Grape (metonímia dos setores sociais subalternos do capitalismo flexível) como receitas adequadas para a sobrevivência num mundo em que o tom dos negócios é definido por empresários que, no fundo, são como Garfield. Na visão *garfieldiana* de mundo, o sonho nostálgico americano do consenso social dos 'trinta anos gloriosos', capitaneado por uma elite socialmente responsável, protestante, branca, caridosa e ilustrada, é uma grande balela, pois o que interessa aos empresários e acionistas é ganhar dinheiro, 'pouco importam os meios para tanto e a sua origem'. Garfield é o presente (e o futuro), e não o mito passadista-familista de Jorgenson, ou o 'conto de fadas' de Edward Lewis.

Enfim, entender o que há de moralmente provocante nas existências dramáticas de Garfield e Grape – em contraste com Edward Lewis, Jorgenson e J. C. Wyatt – permite-nos dar razão aos argumentos sociológicos de Bauman (1998), particularmente quando afirma que a mobilidade espacial é, atualmente, um dos principais fatores de distinção social. Afinal, a mobilidade transnacional se manifesta institucionalmente a favor do capital, enquanto a mobilidade do trabalho permanece predominantemente restrita em fronteiras nacionais; o capital atravessa livremente as fronteiras nacionais em busca de oportunidades, enquanto as mesmas

são sistematicamente negadas à maioria dos trabalhadores que não atuam nos altos escalões da especulação financeira mundial (HARVEY, 1993).

Obviamente, lidar com as estruturas e dinâmicas comportamentais implicadas nesse tipo de configuração social exige um padrão moral de conduta e um aprendizado social dos afetos histórica e sociologicamente específicos (ELIAS, 1994; FRIDMAN, 2000; BAUMAN, 2003). Por diferentes nuances temáticas e de abordagem, todos os filmes aqui analisados expressam dramaticamente os paradoxos desse aprendizado social dos afetos e de suas concepções de eficácia de 'performance' do indivíduo frente às instituições sociais da era do capitalismo flexível, o que os torna evidências ou índices sociais relevantes para o estudo das transformações culturais e comportamentais ligadas ao mundo do trabalho (VIANNA, 2012).

Referências

- ABRAMO, H. W. **Cenas juvenis**: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Scritta Editorial, 1994.
- APRENDIZ DE SONHADOR/What's eating Gibert Grape. Lasse Hallström. EUA: Paramount Home Entertainment, 1993. (118 min.).
- AZEVEDO, C. A santificação pelas obras: experiências do protestantismo nos EUA. **Tempo**, n. 11, p. 111-129, 2001.
- BAUMAN, Z. **Amor líquido**. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- BAUMAN, Z. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- COM O DINHEIRO DOS OUTROS/Other People's Money. Norman Jewison. EUA: Warner Bros, 1991. (101 min.).
- DÉLAGE, C. Cinéma, histoire: la réappropriation des récits. **Vertigo**, n. 16, p. 13-23, 1997.
- ELEY, G. **A história da esquerda na Europa**. São Paulo: Abramo, 2005.
- ELIAS, N. **Sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- FRIDMAN, L. C. **Vertigens pós-modernas**: configurações institucionais contemporâneas. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- GARDIES, R. **Compreender o cinema e as imagens**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.
- HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1993.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.
- KUMAR, K. **Da sociedade pós-industrial à sociedade pós-moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- LELLOUCHE, P. **Le nouveau monde**: de l'ordre de yalta au désordre des nations. Paris: Bernard Grasset, 1992.
- PRESENTE DE GREGO/Baby Boom. Charles Shyer. EUA: Warner Home Vídeo, 1987. (105 min.).
- RUFIN, J. C. **O império e os novos bárbaros**. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- UMA LINDA MULHER/Pretty Woman. Garry Marshall. EUA: Buena Vista Home Entertainment, 1990. (119 min.).
- VIANNA, A. M. Redenção e conformismo em 'Uma Linda Mulher'. **Espaço Acadêmico**, n. 122, p. 21-27, 2011a.
- VIANNA, A. M. Cinema, emoção e análise sociocultural: reflexões sobre uma didática do uso do filme em situações de ensino e pesquisa. **Espaço Acadêmico**, n. 125, p. 41-50, 2011b.
- VIANNA, A. M. **História cultural, cinema e materialidade**: ponderações sobre pesquisa com/sem filmes. Blog da Revista Espaço Acadêmico: Ensaios sobre Cinema, [S.l.: s.n.], 2012. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.wordpress.com/2012/06/3/historia-cultural-cinema-e-materialidade-ponderacoes-sobre-pesquisa-comsem-filmes/>>. Acesso em: 25 set. 2012.
- VIANNA, A. M. Punk: fenômeno social. In: SILVA, F. C. T. (Org.). **Enciclopédia de guerras e revoluções do século XX**. Rio de Janeiro: Campus, 2004. p. 725-726.

Received on March 24 , 2012.

Accepted on September 15, 2012.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.