

Cinema e violência
Uma análise de *Laranja mecânica*, *Dogville* e *Cidade de Deus*¹

Verlaine Freitas

O modo como a violência é vivida internamente, assimilada a partir de padrões sociais, recusada a partir de preceitos éticos etc., varia infinitamente nas sociedades, como também os veículos de que se servem os processos de formação individual para, tanto difundir, quanto repelir essa mesma violência. É inegável que a cultura de massa, em várias de suas modalidades, como novelas, videogames, jornais e revistas, desempenham um papel decisivo nesse cenário, pois diversos produtos não apenas relatam de forma às vezes apelativa os casos de agressividade radical, quanto também posicionam crianças e adolescentes em um contexto lúdico em que os atos violentos são o ingrediente principal de longas horas de diversão na frente do computador. Por outro lado, nem todas as obras de indústria cultural que abordam essa temática o fazem de forma apelativa ou puramente comercial, pois inserem-na em um contexto de articulação imagético-imaginária que pode levar o espectador a uma reflexão de seu significado como um ingrediente na percepção de si e da realidade social de que participa. Desse modo, a cultura de massa deve ser /222/ analisada criticamente, tanto para demonstrar o quanto ela se serve da violência e a dissemina, quanto também pode servir de objeto de reflexão enriquecedora.

Theodor Adorno, um eminente teórico da Escola de Frankfurt, dedicou-se a analisar detidamente a formação individual a partir da cultura de massa, como também a dimensão violenta da relação entre sociedade e indivíduo. Consideramos suas reflexões deveras significativas, principalmente por esclarecerem a dinâmica sócio-econômica de que se nutre toda a indústria cultural. De outro ponto de vista, entretanto, percebemos sérias lacunas e equívocos na ponderação acerca do embate entre forças, princípios e dinâmicas sociais e subjetivas, e afirmamos que é precisamente no vínculo entre desejo e violência que tais problemas teóricos adquirem especial clareza. Nosso propósito, nesse texto, não passa pela exposição, mesmo que sucinta, da concepção crítica de Adorno sobre a indústria cultural. Para o acesso a ela, além do próprio capítulo “Indústria cultural. O esclarecimento como mistificação das massas”, do livro *Dialética do esclarecimento*, vários textos de comentaristas podem ser indicados, tal como alguns dos presentes na bibliografia ao final desse artigo. Nosso objetivo é, em vez disso, apontar diretamente um núcleo conceitual que percebemos como falho na teoria adorniana da cultura de massa, para, em seguida, delinear de forma breve um ponto de vista psicanalítico que nos parece especialmente progressista e bastante potente na elucidação de elementos da constituição subjetiva fundamentais para a temática da violência. Passaremos, em seguida, à análise de três filmes: *Laranja mecânica*, do diretor Stanley Kubrick, *Dogville*, dirigido por Lars von Trier, e *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles. Cada um deles gira em torno da violência, do vínculo entre indivíduo e sociedade, e da tensão entre o real e o ficcional. Tais temas, capitaneados pelo /223/ primeiro, mesclam-se de forma bastante instrutiva à sexualidade e à fantasia, que perfazem o núcleo de nossa releitura crítica dos conceitos de Adorno. Por fim, fazemos um apanhado de elementos comuns e contrastantes nas estratégias cinematográficas dessas três obras, a fim de concluir através de uma nova aproximação aos conceitos psicanalíticos.

O desejo ausente

A Escola de Frankfurt é marcada enfaticamente por querer realizar uma crítica social em diversos planos e com diversos meios, desde a pesquisa empírica, de cunho sociológico, passando pela análise histórica, reflexões estéticas, até construções filosóficas bem sofisticadas e abstratas. É importante observar, em cada uma dessas etapas, a

¹ Publicado em: GONÇALVES, Luiz Alberto Oliveira & TOSTA, Sandra Pereira. *A síndrome do medo contemporâneo e a violência na escola*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, pp.221-252.

preocupação com a dinâmica de constituição da subjetividade, tanto em termos gerais, filosóficos, relativa ao sujeito do conhecimento e da ação moral, por exemplo, quanto ao papel que o indivíduo desempenha em cada contexto histórico. A *Dialética do esclarecimento*, escrita em conjunto por Adorno e Horkheimer, por exemplo, pode ser lida a partir da perspectiva crítica de como a subjetividade se constitui ao longo do desdobramento histórico do processo de racionalização, seja nas múltiplas faces do entrelaçamento entre poder e conhecimento, na experiência de mundo testemunhado pela epopéia grega, na formação da consciência moral iluminista e em seus detratores, como Sade e Nietzsche, na emergência da mentalidade anti-semita e, finalmente, na indústria cultural, em que o indivíduo, inserido na sociedade de massas, é sistematicamente enganado em relação àquilo que deseja das mercadorias culturais.

Sabe-se que a Escola de Frankfurt, em seu percurso transdisciplinar, obteve na psicanálise um ponto de apoio /224 / expressivo, posto que esta se dedica especificamente à dinâmica de constituição do sujeito psíquico, base para toda e qualquer forma de individualidade, seja a menos consciente de si, como nas tribos do paleolítico, seja na sociedade egocêntrica e consumista na contemporaneidade. Talvez os dois momentos mais marcantes desse diálogo sejam o capítulo sobre o Ulisses, da obra citada anteriormente, e o livro *Eros e civilização* de Herbert Marcuse, em que o instrumental psicanalítico foi incorporado como elemento para a análise do objeto em cada caso, e não apenas alvo de comentário ou crítica. Como toda apropriação, esta também teve suas peculiaridades, conferindo-lhe a especificidade filosófica de acordo com o projeto social da teoria crítica.

A nossa tese mais geral é a de que Adorno faz uma espécie de curto-circuito entre a dimensão biológica, corporal, do indivíduo, e sua determinação social, pensada a partir das múltiplas ameaças de ruína, e das formas historicamente constituídas de percepção de mundo, ou seja, conceitos, imagens, valores de toda a ordem, modelos de ação etc. Falta a Adorno, e a bem dizer à filosofia em geral, um conceito minimamente bem estabelecido de fantasia inconsciente, que é o que circunscreve os desejos recalcados, fonte de toda a energia pulsional que move o ser humano, tanto em suas ações, quanto na esfera da consciência. Em vez de falar das motivações a partir desse âmbito, o filósofo enfatiza ao máximo o entrelaçamento das determinações naturais e históricas, dizendo repetidas vezes que nada das primeiras é pensável sem as segundas. Além disso, a pulsão — compreendida por Freud como a força da energia psíquica, libidinal, ligada a uma representação psíquica, a um objeto bastante variável — é concebida por Adorno como sendo de natureza. O início do texto *Thesen über Bedürfnis [Teses sobre a necessidade]* é bastante claro a esse respeito: /225/

Necessidade é uma categoria social. Natureza, a “pulsão”, está contida nela. O momento social e natural da necessidade, entretanto, não se deixam separar como secundário e primário, para então constituírem uma hierarquia de satisfações. (...) Toda pulsão é tão socialmente mediada, que sua naturalidade nunca aparece imediatamente, mas sempre apenas como produzidas pela sociedade (p.392).

Esse entrelaçamento da naturalização do pulsional e sua mediação sócio-histórica são confirmados por Deborah Cook, quando diz que Adorno “procurou uma base material para seu trabalho sobre indústria cultural. A psicologia da pulsão (*Trieb*) de Freud forneceu-lhe uma tal base. Na medida em que são biológicos, os instintos ou pulsões são forças materiais específicas, que tanto modelam a história quanto são modelados por ela”². Na *Dialética do esclarecimento*, essa circularidade é bastante enfatizada. Logo no início do capítulo sobre a indústria cultural, os autores querem refutar a tese dos defensores da cultura de massa de que “os padrões [recorrentes das obras – vf] resultariam originariamente das necessidades dos consumidores: eis porque são aceitos sem resistência”³. Para negar esta

² *The culture industry revisited: Adorno on mass culture*. Boston: Rowman & Littlefield, 1996, p.1.

³ *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, p.142.

pretensa ligação entre os produtos e a demanda do público, que legitimaria a padronização, os filósofos dizem que

[...] na verdade, isso é o círculo de manipulação e necessidade retroativa, no qual a unidade do sistema se fecha cada vez mais densamente. Cala-se, aqui, sobre o fato de que o solo, sobre o qual a técnica adquire poder sobre a sociedade é o poder daqueles economicamente mais fortes sobre a sociedade.⁴

Fica bastante claro que os autores querem negar que haja alguma espécie de enraizamento da cultura de massa /226/ em uma demanda subjetiva que fosse, por assim dizer, não falsificada, alheia ao processo de reificação, de objetificação dos sujeitos pela razão instrumental capitalista: “o descaramento da pergunta retórica: ‘mas o que é que as pessoas querem?’ consiste em dirigir-se às pessoas como sujeitos pensantes, quando sua missão específica é desacostumá-las da subjetividade”⁵. Aqui seria interessante lembrar que “sujeitos pensantes” também são desejanter, o que se liga à busca de prazer, mas que os autores pensam que estaria, mais uma vez, ausente na relação com os produtos de indústria cultural: “o que se poderia chamar de valor de uso na recepção dos bens culturais é substituído pelo valor de troca; em vez do prazer, o que se busca é assistir e estar informado, o que se quer é conquistar prestígio e não se tornar um conhecedor” (p.181). É preciso levar em conta a carga retórica dessas afirmações, pois é muito claro que apenas assistir também oferece um prazer, de modo análogo a como o prestígio também é uma forma de vivenciar um engrandecimento pessoal. Quando alguém chega em casa depois de longas horas de trabalho, senta-se no sofá da sala e liga o televisor simplesmente “para ver o que está passando”, está indiscutivelmente em busca do prazer de ser um mero espectador, desconectado da seriedade do mundo, tal como qualquer um que vai a uma comédia busca o riso, ou a tensão dramática em uma peça de teatro etc. Nessa medida, é evidente que existe a busca de um prazer, por mais que seja ligado a uma atitude de alienação, falta de compromisso político, preguiça intelectual etc. Se perguntássemos aos autores sobre a dimensão subjetiva desse prazer, com certeza eles quereriam enfatizar que é castrado, mutilado, alvo de um processo de reificação e de anulação da subjetividade etc. etc., tendendo a deixar de lado qualquer tentativa de ver o que há de propriamente humano nessa fuga de um prazer mais substantivo. /227/

É interessante notar que as palavras alemãs que giram em torno da semântica própria a desejo/prazer/gozo: *Begierde*, *Wunsch*, *Wille*, *Lust zu*, *Lust an*, *Genuß*, ou são traduzidas na idéia de carência/necessidade (*Bedürfnis*), ou são inseridas em um contexto argumentativo dedicado a mostrar tudo o que caminha no sentido de sua anulação ou simples inexistência. A partir disso pode-se entender a posição de Adorno de que no processo de dominação da coletividade sobre os indivíduos, “na verdade, são mobilizados seletivamente aqueles mecanismos de defesa infantis que melhor se encaixam no esquema do conflito social do eu de acordo com a situação histórica. Somente isso, e não a muito citada realização de desejo, explica a força da cultura de massa sobre os seres humanos”⁶. Embora possamos dizer com tranquilidade que “mecanismos de defesa infantis” somente existam como elementos do próprio desejo, está muito claro que Adorno se interessa em mostrar que se trata de uma manipulação de determinados processos, como se estes fossem estruturas operacionais, “mecanismos” quase que automáticos, desprovidos da difícil carga subjetiva envolvida na noção de desejo, explicitamente recusada na frase seguinte. Via de regra, quando Adorno fala do inconsciente e das pulsões, tem-se a conotação de níveis, forças, conteúdos, necessidades, mecanismos etc., e não propriamente o desejo, e muito menos seu delineamento a partir de fantasias inconscientes. Embora o filósofo diga da libido como algo pré-social⁷, pretende

⁴ Idem.

⁵ *Op. cit.*, p.167.

⁶ *Zum Verhältnis von Soziologie und Psychologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, p.74.

⁷ Cf. *Die Revidierte Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, p.27.

dizer, de acordo com o que vimos acima, da dimensão de naturalidade para a libido, que seria sempre mediada socialmente.

Podemos perfeitamente concordar com muito do que Adorno fala da orquestração do imaginário pelos interesses /228/ de manutenção do sistema, com a integração do indivíduo através do consumo de estereótipos para a definição de si mesmo de acordo com aquilo que o sistema gostaria. Entretanto, nosso ponto de vista é o de que nada disso teria a força que tem se não correspondesse a algo próprio dos desejos de cada consumidor da cultura de massa. Segundo pensamos, todo produto da indústria cultural deve ser pensado, sim, e enfaticamente, como realizações de desejo, por mais que a estrutura em que as imagens e sons apresentados façam parte de um contexto de reificação. O âmbito das relações sociais no qual cada produto da cultura de massa se insere, não apenas “tolera as moções psicológicas como distúrbios do sistema, que devem ser integrados na medida do possível”⁸, mas sim responde a tais demandas desiderativas, satisfazendo-as em alguma medida. Embora seja inviável para desenvolver nesse texto, podemos dizer, a partir da vertente da teoria psicanalítica em que nos inserimos, que a própria reificação — seja em nível for — surge a partir das tensões psíquicas resultantes da lida com os próprios desejos inconscientes recalcados. Contra o primado da sociologia sobre a esfera psicológica, advogado por Adorno⁹ e pelos demais membros da Teoria Crítica, somos partidários da idéia de que todos os fenômenos sociais, até os mais distantes da esfera individual, existem em função das demandas presentes no conflito do sujeito com seu próprio desejo. Precisamos, assim, delinear, mesmo que de forma breve este fundamento inconsciente para a percepção de mundo.

A raiz contraditória da subjetividade

Em primeiro lugar, importa marcar o espaço do inconsciente, não simplesmente como algo descritivo, adjetivo, que /229/ qualifica o que não é consciente, mas como algo substantivo, *o Inconsciente*, como dotado de uma dinâmica, uma espécie de localização e intensidade próprios, capazes de determinar os fenômenos conscientes. Junto a isso, precisamos indicar a dinâmica fantasística contraditória da origem do inconsciente, que é o que nos permite, também, escapar da leitura bastante corrente, compartilhada por Adorno e Marcuse, de que se trata de forças, impulsos, instintos, para os quais seria fácil atribuir intensidades, mas não qualidades, ao passo que estas se dão como especificações determinados objetos (fantasísticos) aos quais o desejo se vincula. O mais fundamental para isso é a indicação de que a formação do núcleo da subjetividade se dá através da aglutinação imagética, imaginária, de excitações radicalmente incompreendidas e descontroladas na primeira infância. O ego não é um poder de síntese oriundo prioritariamente daquilo que se percebe ou pensa¹⁰, mas fundamentalmente do impacto emocional proveniente do contato do bebê com os adultos ao seu redor, principalmente a mãe, e mais tarde o pai. Talvez a maior fonte de dificuldade para a aceitação do valor da teoria psicanalítica seja precisamente sua idéia de que os primeiros meses de vida são fundamentais para toda a estruturação do sujeito, e também que é nesse período que o impacto afetivo gerado pelas excitações corporais do bebê é mais significativo. Freud disse que nada do que ocorre no corpo do bebê está isento da possibilidade de ser excitante. Quaisquer sensações, sejam as internas, como as dores, a fome e a sede, sejam as externas, como a luz, o som e todas as carícias e toques dos adultos, particularmente o contato com o seio da mãe, são fontes de estímulos que nós dizemos proporcionar ao /230/ bebê uma situação excitativa intensa, ao mesmo tempo prazerosa,

⁸ *Postscriptum a Zum Verhältnis von Soziologie und Psychologie. Gesammelte Werke*, vol. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998, p.89.

⁹ Idem.

¹⁰ Podemos ver esta origem marcadamente cognitiva na seção sobre o anti-semitismo da *Dialética do esclarecimento*. Cf. *Dialektik der Aufklärung*, pp.213 ss.

mas também radicalmente ameaçadora. Este ponto é de crucial importância: é necessário levar em conta que o ego do bebê ainda é por demais frágil. Não existe uma instância de controle de todos esses estímulos, que são percebidos, assim, como nós de tensões que beiram o insuportável. A vivência sucessiva dessa situação provoca o que nós chamamos de inscrições psíquicas, através de traços mnésicos constituídos por flashes de sons, cores, figuras etc. Cada um desses pontos ficará incrustado no aparelho psíquico, sofrendo sucessivas metabolizações, de modo a tornar minimamente coerente a trama de energia afetiva que trafega por eles. Entretanto, por mais que sejam digeridos, sempre haverá uma espécie de núcleo refratário às tentativas de traduzir em uma linguagem coerente o quão ameaçadoras e violentas foram as excitações que resultaram nessa teia de representações fantasísticas. Forma-se, por assim dizer, um “corpo estranho interno”¹¹ (Laplanche), que exercerá um fascínio infinito durante toda a existência, mas ao mesmo tempo em que deverá ser rejeitado em função da lembrança de dissolução do ego que representa. Esse choque de atratividade e de repulsa que caracteriza propriamente a dinâmica do recalque aponta para uma característica humana de crucial importância: nós somos estranhos ao núcleo contraditório, antinômico, de nosso próprio desejo. Antes de colidir com a sociedade, com a natureza e com a cultura, o ser humano colide com aquilo que ele mesmo deseja ardentemente.

A partir da colocação dessa idéia de um poder atrativo perene a partir do substrato mais profundo do inconsciente, dizemos que toda a vida psíquica a partir da consolidação do ego consistirá na formação de soluções de compromisso entre a unificação narcísica do ego e o mar /231/ de excitações ligadas a fantasias soterradas, mas ativas, no inconsciente. Uma idéia bastante importante é a de que não existe como os desejos inconscientes serem absolutamente satisfeitos, mas também não absolutamente negados. Mesmo a recusa mais categórica de qualquer tipo de satisfação de desejos especificáveis, de cunho explicitamente sexual ou outro qualquer, corresponderá às demandas do inconsciente em termos de necessidade de assimilação contínua e eterna do núcleo contraditório da subjetividade. Em termos bastante paradoxais, podemos dizer que a negação do desejo faz parte do próprio desejo, uma vez que a raiz de todo ímpeto desiderativo, de toda pulsão, é contraditória, contendo sempre princípios motivacionais a favor de sua realização e contrários a ela, dado que sua origem é ela mesma contraditória, ligada a um grau de excitação máxima, mas que se aproxima mimeticamente de forma perigosa da morte psíquica. Como exemplo, podemos dizer que a ascese religiosa mais radical, praticando a castidade vitalícia e a recusa de infindáveis fontes de prazer, ainda é uma fonte de gozo bastante expressiva, ligada ao investimento nessa unificação narcísica do ego. Diante disso, vemos que a vida psíquica consiste em deslizos, deslocamentos, vínculos associativos de um número indefinido de elementos subjetivos: derivações metafóricas e metonímicas agrupáveis sob a idéia geral de processos de simbolização, em que ações, imagens, princípios e idéias se sucedem, alternam, substituem-se um ao outro às vezes de forma total ou parcial, sempre de modo a satisfazer, em parte, a necessidade de metabolizar o conflito que está na raiz da constituição do aparelho psíquico.

Toda realização de desejo, *Wunscherfüllung*, significa para o sujeito, em sua ligação com um determinado objeto, uma retomada da dinâmica associativa contraditória do /232/ processo de recalque infantil, de modo a, mais uma vez, tentar assimilar, compreender a si mesmo como um ser desejante. Realizar um desejo significa vê-lo cristalizado como uma *res*, uma coisa, algo tangível, visualizável, atenuando, mesmo que de forma bastante precária, a percepção difusa, caótica, antinômica, do próprio desejo. Todo gozo é sempre também uma tentativa de entender porque se precisa gozar. Segundo pensamos, toda a cultura de massa deve ser entendida prioritariamente a partir dessa demanda subjetiva.

¹¹ Laplanche, “La pulsion et son objet-source”, in: *La révolution copernicienne inachevée*, p.235.

Os filmes que comentaremos a seguir foram escolhidos em função do fato de enfocarem algo ligado à percepção mais íntima que todos nós temos de nossos desejos inconscientes: *a violência*. Todo esse caos contraditório de que falamos acima possui inúmeras facetas, mas a de que se trata de algo ameaçador, perigoso, violentamente forte, é um componente de crucial importância para determinar a instabilidade própria de toda constituição psíquica. Além disso, cada filme, a seu modo, insere essa temática na dualidade entre o real e a ficção, sendo interessantes na medida em que apontam as dificuldades de equacionar esse excesso transbordante das raízes inconscientes do desejo. É também significativo o vínculo enfático com a sexualidade, trazendo para o primeiro plano conexões proveitosas de um ponto de vista psicanalítico. — Todo esse interesse, entretanto, não deve ser confundido com um outro, relativo ao valor estético das obras. Por mais que possam ser expressivos em termos de conexões imagéticas e simbólicas no sentido que apontamos, a nossa avaliação geral é de que falamos de três exemplos de cultura de massa, e não de obras de arte em sentido estrito. Particularmente os dois primeiros, *Laranja mecânica* e *Dogville*, seguramente não fazem parte do *mainstream* da indústria cultural dos estúdios de Hollywood, mas isso não nos leva a dizer que não sejam cultura de massa. Vejamos por quê.

/233/ *Laranja mecânica*, ou: a domesticação kitsch da violência

O filme de Stanley Kubrick, de 1971, é bastante marcado pela ambientação onírica, que, embora não esteja presente o tempo todo, ocorre em todos os momentos em que o diretor quis marcar excessos, características bizarras, tanto visuais, quanto narrativas, sonoras e também do caráter dos personagens e seu vocabulário. A cena inicial é bastante clara nesse aspecto, na medida em que introduz o espectador na atmosfera kitsch de um bordel com sua assepsia bizarra e futurista. A fixidez do olhar do personagem principal, o prolongamento estranho do enfoque dado pela câmera, o plano de fundo negro contrastando com a ausência de cor para as coisas que estão no recinto, tudo aliado ao tom de voz jornalístico e ao mesmo tempo amigável de Alex permite pressentir a libertinagem pueril e mordaz com que o espectador irá se regatear ao longo do filme.

Trata-se de uma estética do excesso, da saturação imagético-imaginária: o tempo todo há uma forma extrema de experimentar uma sensação, uma idéia, uma reação. Ao mesmo tempo em que tudo é vivido sempre como nitidamente hiperbólico, claramente irônico, temos as portas abertas para a realização de fantasias: o lúdico é um pretexto bastante eficaz para assumir tendências, desejos e fantasias vergonhosas. O princípio associativo é o seguinte: na medida em que se detecta a liberalidade lúdica em relação às imagens, aos sentimentos, às idéias, ao mundo, enfim, obtém-se uma espécie de alibi para a fruição da situação ou obra com o grau de realidade subjetivamente desejada. Tudo pode ser deixado como está, sem que lhe concedamos um valor significativo, ou, no outro extremo, /234/ pode ser vivamente investido, de modo que mergulhemos nesse universo sem ter de prestar contas a uma censura que seria bem mais proibitiva se o que é vivido estivesse sob o estigma de ser realidade. A transposição para o lúdico conecta-se intimamente às demandas subjetivas e inconscientes, derivadas das tensões oriundas do conflito psíquico, sobre o qual se estrutura o sujeito.

O excesso bizarro em *Laranja mecânica* mimetiza uma percepção de si que, via de regra, todos nós temos: a não acoplagem entre o objeto e seu investimento, entre a fantasia e a dimensão pulsional mais profunda. Assim interpretado, o filme se mostraria como uma espécie de “verdade” acerca do desejo, mas, como uma imagem que, positivamente realizada, presente em toda sua articulação, realiza o desejo de se aperceber nesse descompasso. Nessa medida, o que haveria de verdadeiro em termos “teóricos” sobre o desejo é vivido de forma falsificadora como sua positivação, pois sua encenação metafórica não está isenta do desejo de ver realizado aquilo que se quer compreender. Em outras palavras, podemos dizer que o filme é catártico, produzindo, através da positividade do deslocamento e

mobilidade bizarras das imagens, uma espécie de satisfação de tornar concreta, palpável, tangível, a inadequação fantasística, contraditória e violenta, dos desejos.

Toda a atmosfera como que em transe vivida pelos personagens está eivada de violência, mas sem a suavização simbólica do embate de uma guerra, da ganância empresarial ou de qualquer outra em que o exercício do poder e de sua execução forçada tivesse uma “explicação” mais claramente discernível, mesmo que não chegasse a ser uma justificativa. Nesse sentido, é interessante notar a ênfase que é dada ao caráter mesquinho, covarde, acintoso, gratuito, das agressões e assassinatos, encenados no filme /235/ e descritos no livro homônimo de Anthony Burgess com requintes de crueldade e apatia jocosa. As vítimas preferenciais da gangue de Alex são velhos, velhas e bêbados, ou seja, pessoas indefesas. O velho bêbado do capítulo 2 do livro implorou piedade de uma forma humilhante, pedindo para não ser agredido em função de não dar mais valor à vida, quer dizer, somente valeria a pena espancá-lo se ele ainda a valorizasse. A briga com a gangue de Billy Boy é descrita inicialmente como se houvesse equilíbrio de força, até de inferioridade da turma de Alex, mas a corpulência idiota de Tosco inverte a situação, e a briga decorre como um massacre.

Interessante é notar, agora, a simetria quase matemática entre a polaridade aberrante dessa violência desenfreada e a estupidez cadavérica da proposta de condicionamento de Alex. Como contrapartida de uma violência sanguinária que se desdobra como metástase em uma explosão cancerosa, tem-se a personificação da frieza glacial de se querer esvaziar a subjetividade de sua substância, ou seja, o livre arbítrio. Na obra de Burgess, mais do que no filme, os personagens assumem abertamente, em várias ocasiões, serem contrários a essa anulação do poder de escolha. Diante do fato óbvio e ululante de que é um despropósito radical o condicionamento realizado com o personagem, é muita ingenuidade, ao comentar o filme, sequer levantar a questão da legitimidade do Estado para a realizar aquela proposta estapafúrdia. Trata-se, na verdade, tanto na exposição da violência a ser curada, quanto em seu remédio, de uma explicitação irônica, porque hiperbólica, dessa polaridade indivíduo-sociedade. O filme teria chances de ter um valor estético real se aprofundasse a ironia, em vez de encaminhá-la para um discernimento cada vez mais claro de que há uma forma de o antagonismo /236/ indivíduo-coletividade ser equacionado através de seu valor de face, qual seja, a brutalidade do social, que acaba sendo empurrada ao longo da narrativa para a dimensão política em sentido estrito, contraposta ao destempero e inconformidade do indivíduo: este é a pessoa, com sua liberdade estranha, às vezes bizarra, exagerada, grotesca, e a coletividade é o Estado, são os políticos, é a mídia, é o interesse público, é a Igreja etc. O fim do filme diz: veja, o indivíduo é excessivo, com sua insensatez mesclada ao prazer de ser si mesmo, produzindo feridas indesejadas no corpo coletivo (mesmo que não tão brutais como na tela), mas, afinal de contas, não merece perder esse bem tão precioso que é sua liberdade, pois bastaria que ele assimilasse melhor seus limites, quem sabe se satisfizesse apenas no âmbito da fantasia (que poderia ser tão desregrada quanto no filme), e aí tudo poderia continuar como sempre foi, só que sem ninguém se ferir, nem se anular. Deve-se recordar que a cena final restaura a conexão da libertinagem com o senso de individualidade, mas esse retorno de final feliz é feito aliando-se o fim da alienação com o gozo da sexualidade jubilosa, e não com a violência mesquinha (Alex se imagina transando com uma ninfa do Olimpo, e não espancando velhinhos indefesos).

Apesar do movimento de falsificação produzido pela positividade do modo como a violência é apresentada, o filme possui uma característica interessante, que é a de conectá-la enfaticamente à sexualidade, tornando explícita a dificuldade de se conceber o gozo da transgressão. O grande problema é que o limite a ser transgredido é sempre visualizável como residindo no outro, seja este representado pela moral social, pelos colegas da turma, pelas instituições políticas ou religiosas etc. Para compensar este excesso da exterioridade do limite, temos a maciça insistência no /237/ delineamento de um limite interno, constantemente violado: a sensibilidade estética tocante de Alex. De modo bem mais ostensivo no livro do que no filme, o protagonista critica diversas vezes o mau gosto da

música pop, regozijando-se com seu pertencimento ao universo sublime da música erudita. O sentido mais imediatamente identificável para essa faceta do personagem pode ser dita como de inspiração cristã: mesmo no mais perverso dos canalhas reside algo de bom, humanamente louvável. Essa característica permite a identificação do espectador com o protagonista, favorecendo a percepção de quanto o condicionamento, ao afetar esse espaço íntimo, “foi longe demais”, por ser desumano ao anular a única coisa propriamente humana em um ser degenerado. Para nós, entretanto, é interessante observar que, diferente das outras transgressões, esta não está associada a nenhuma forma de prazer vivida pelo protagonista. (Poderíamos dizer que há sadismo por parte dos cientistas, e vemos tal explicitado na figura do escritor cuja mulher foi assassinada, mas esse é o mesmo registro do que havia sido praticado por Alex: a ruptura deliberada de um limite dado pelo outro. Fica totalmente fora de circuito a associação entre a transgressão do limite interno e o prazer, que aparece no próximo filme que comentaremos.)

Nessa polaridade entre o interno e o externo, o filme retirou uma problemática mais claramente presente no livro: o amor, a bondade, a sujeição e o masoquismo em Alex eram formas de aliviar o sofrimento com a idéia de praticar a violência. Como exemplo, citamos o tratamento diferenciado da cena em que Alex, ao demonstrar para a platéia o sucesso de seu tratamento, foi forçado, para evitar o enjôo característico que experimentava com a violência, a demonstrar uma forma de amor “que é considerada /238/ extinta desde a idade média”¹², como disse o Dr. Brodski, ou seja, o amor abnegado, cortês. Veja-se, a esse respeito, que no livro o padre termina por aquiescer à prática terapêutica: “funciona muito bem. Que Deus nos ajude a todos”¹³ — e isso em função precisamente da demonstração de que o tratamento envolvia a manifestação de amor. Kubrick, diferentemente, prefere manter apenas o nojo vivido por Alex em relação à sexualidade, o que demonstra o desejo do diretor de evitar a tensão causada pela interiorização (subjéctiva) do conflito entre a violência e tudo o que se liga a ela. Encontraremos no filme de Lars von Trier o espaço em que essa interioridade é trazida à baila.

A substância humana: a narrativa hiper-didática de *Dogville*

“Ah... um filme inteligente”: é a primeira coisa que pode vir à mente nas primeiras cenas de *Dogville*, “e feito”, acrescenta-se, “para pessoas também inteligentes”. O fato de ser todo construído sobre um palco próprio de um teatro — um piso em que todas as construções são apenas demarcadas em linhas brancas, com alguns objetos, como mesas, camas, poucas portas, e outros detalhes cenográficos — confere uma atmosfera *cult* à obra. Desde o início está garantido para cada um dos espectadores a certeza de estarem distantes do caráter superficial das produções de cultura de massa, que normalmente possuem o brilho adocicado dos sorrisos da dupla romântica ou da sensualidade apelativa da pornografia. O filme assume de forma escancarada sua dimensão ficcional, dando a entender que não se trata de mais uma tentativa de vender imagens idealizadas do que normalmente as pessoas gostariam de ser, ou /239/ seja, super-heróis, ricos, sensuais, femininos etc. Ocorre, entretanto, algo interessante ao longo do filme, já notado por alguns comentadores, que é o fato de que quase nos esquecemos desse caráter teatral do cenário, mergulhando na trama hiperbolicamente densa da narrativa. Tanto mais claramente o palco é fictício, tanto mais realidade ganha o envolvimento com a profundidade emocional dos personagens. Essa estrutura, a rigor, pode ser vista como uma duplicação enfática daquilo que queremos perceber na vida cotidiana: o mundo não tem importância, tudo é por demais pequeno se comparado à densidade de meu mundo interior. A recusa da naturalidade em *Dogville* acaba se mostrando como a realização de uma outra, só que metafórica (para pessoas “inteligentes”).

¹² Anthony Burgess, *Laranja mecânica*. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004, p.129.

¹³ *Op. cit.*, p.130.

Dogville é didático. A divisão em capítulos precedidos de anúncios de cada tema mostra o tom da obra como um todo: encaminhar a percepção da metamorfose sucessiva das reações, atitudes e sentimentos na tela. Temos um roteiro para assistir às vicissitudes, reviravoltas e desfechos nos diversos graus de tensão que o envolvimento íntimo dos personagens pode proporcionar. *Dogville* é, na verdade, acintosamente didático, talvez para compensar a abstinência de vínculos com o mundo externo, também representada metaforicamente no isolamento da cidade, cujos habitantes nem sequer participam das eleições. De modo análogo a como Grace mergulhou sem escapatória no universo canino da maldade infinita, também o espectador o faz na atmosfera enfaticamente humana do filme. Sinta na pele, no coração, nos ouvidos, na alma enfim, o quão tenso e profundo é o universo radicalmente contraditório dos seres humanos. Veja até onde pode chegar um ser pacato, humilde e sereno. Veja o quanto a superfície — seja ela o que for: bela, simples, infantil, abobalhada ou simplória — é /240/ desprezível perante o mar revolto das emoções virulentas, demoníacas, mesquinhas, covardes ao ponto de não se acreditar que um ser humano consiga continuar humano mesmo possuindo-as.

Dogville é irônico? Sim; é tudo muito extremo demais: da escassez de elementos no cenário à maldade sem limites de acorrentar uma garota indefesa e acusada injustamente; da subjugação vergonhosa da própria vítima até sua fúria incontida de assassinar criancinhas com mais impiedade do que praticaram com ela. Tal como vimos em *Laranja mecânica*, o caráter ficcional e a ironia são bem explícitos, fazendo com que tudo seja vivenciável como jogo, sem a necessidade de prestar contas ao senso de realidade, e então toda a narrativa constitui, mesmo em sua escassez radical de elementos cenográficos, um prato cheio para o envolvimento emocional *ad libitum*. *Dogville* foi feito para pessoas que querem sentir de modo mais concreto possível a profundidade de ser humano. Mas paga-se um preço por isso. A densidade conturbada desse substrato exige alguma consciência de distanciamento, que é fornecida pela ironia, pela teatralidade do cenário e pelo discurso do diretor em sua relação com os Estados Unidos. O tom panfletário da obra funciona como um anteparo à crueldade, tornando-a digerível em alguma medida, pois, afinal de contas, tudo não passa de uma enorme metáfora.

A violência em *Dogville* possui cinco dimensões: a do Pai de Grace e seus gângsters, a abnegação humilhante de Grace, a impotência de Tom, a maldade dos habitantes — todas hipertrofiadas e resolvidas no contexto da vingança definitiva — e o episódico masoquismo de Jason. O prazer no exercício do mal fica patente nas ações dos habitantes da cidade e de sua vítima no desfecho da narrativa; é também perceptível a dor na fraqueza de Tom Edson de evitar /241/ o infortúnio de sua amada. A pergunta que não quer calar é: e o gozo masoquista, não o escancarado e infantil — não-sério, diríamos — de Jason, mas... de Grace? — O que figura seu desejo, trazido à baila pela atitude castrada e portanto frustrante de Tom? Várias atitudes e frases da protagonista revelam claramente uma entrega deveras convidativa. Seria exagero, mas não muito, dizer que existe simetria quase perfeita entre a sujeição supostamente inocente de Grace e a intrusão medonha de Chuck. Passa pela cabeça de alguém a idéia de que Grace estaria gostando da violência sexual contra ela? Algum devasso ou devassa poderia cometer o sacrilégio de se excitar na primeira cena de estupro, meticulosamente trabalhada? Se isso acontece será por perversão e libertinagem imaginária do espectador ou pode ser tributado à oferta do prazer estético do filme? Indo direto ao ponto: *Dogville* é pornográfico? Para nós não há dúvida de que é, só que de modo menos explícito do que se pode pensar. Como nada em *Dogville* é literal, sua pornografia também não, e na verdade seu suporte é precisamente a dissimulação irônica e teatral sofrida pelo desejo feminino de Grace. A pergunta que fiz acima, de se ela estaria gostando da violência, pareceu-nos especialmente justificada em um fragmento de cena em que ela acabara de ter relação com Chuck e se recompunha ajustando o vestido. Toda a indignação e a tremura física do primeiro estupro foram completamente apagadas. É bastante nítido o clima de normalidade que inspira uma ação corriqueira. Mas como é preciso manter afastada a literalidade de tudo o

que acontece, logo em seguida ela será mais uma vez humilhada com a acusação explícita de que se insinuava ao estuprador. Em outras palavras, para manter implícita a idéia do desejo masoquista de Grace, nem recusando-a totalmente, nem dando-lhe realidade substantiva, ela é exposta de forma acintosa e vexatória.

/242/ É nesse contexto de conjuração estropiada do desejo masoquista que é pertinente analisar a vingança derradeira de Grace. Ela me parece ter duas dimensões interessantes, delineadas com clareza no assassinio coletivo dos habitantes e no praticado por ela mesma. Se a hipótese da fantasia masoquista procede, a ela se deve somar também a impossibilidade de sua aceitação como normal, demonstrável publicamente. O resultado dessa conjugação é a necessidade de realizar de forma literal, tanto nos habitantes quanto em Tom, aquilo que foi vivido no âmbito da fantasia nas atitudes de crueldade e de violência sexual, que é a anulação do ego. Cada uma dessas cenas configura metaforicamente uma espécie de morte, mesclada de forma incompreensível ao gozo da entrega, da subjugação. A morte literal no desfecho da narrativa toma o sentido de uma recusa enfática de ter, afinal de contas, gozado com a violência, ao mesmo tempo usufruindo dela adotando a posição simétrica, e eliminando de vez o substrato material de sua realização na forma radicalmente repugnante. O assassinio pessoal realizado por Grace tem um sentido a mais. Explicitamente, Tom é punido por sua impotência covarde, a que se somou seu individualismo quase esquizofrênico, mas lido a partir do desejo de Grace, é como se ela o possuísse de forma definitiva, arrancando-lhe a vida, uma vez que não obteve dele o que ela queria: ser possuída, e isso num duplo sentido, tanto em termos diretamente sexuais, quanto de não ter sido abandonada à matilha da Cidade dos Cães.

O gozo do mal: a catarse da violência em *Cidade de Deus*

O filme de Fernando Meirelles pratica o que Adorno chamou de uma regressão mimética, patente na necessidade /243/ viciada de reprodução do cotidiano, de se ver, experimentar, que o mundo é tal como se pensa que é, incluindo a existência do sofrimento, do infortúnio, da maldade, da violência. Está em jogo apropriar-se do trágico, apresentando a maldade como elemento necessário para justificar a vida, fazê-la ter sentido. Tal como em *Dogville*, mas com outros meios, temos imagens positivas do mal radical, da perversidade sem limite, acima de qualquer dúvida, que sempre existe, em alguma medida, na visão e/ou fantasia de cada um sobre si mesmo e sobre o outro.

No filme, essa vivência da negatividade se exprime na experiência com a alteridade, especialmente para a classe média, que precisa se definir em relação à classe baixa e à alta. Frente à primeira, é preciso ter caridade, mostrar “nobreza de espírito”, reconhecimento, solicitude, etc., e à última, obediência e identificação. — Nesse aspecto, há uma dialética “jornalística” de todo o filme, uma tensão entre participar, engajar-se, e apenas saber. Falaremos disso mais adiante.

Há várias estratégias na apropriação do sofrimento, do mal radical, como constituinte estético que possibilitem a catarse em relação a ele. O filme *Cidade de Deus* opta explicitamente pela conjugação da pobreza e da violência. A radicalidade do mal está associada à crueldade infinita, à violência desprovida de qualquer dúvida sobre seu componente sádico. Entretanto, da mesma forma que não existe a percepção íntima do mal que não esteja acompanhada da consciência de que não deve ser assim, alguns personagens encarnam essa contraface do mal absoluto, como uma espécie de bandido de boa consciência, cuja maldade é dirigida apenas para a atitude ilícita, isenta do sadismo gratuito, que é por assim dizer despejado com toda virulência na personagem de Zé Pequeno.

/244/ Toda a dinâmica do filme consiste em uma articulação de imagens positivas da violência. Entretanto, tal como nas duas obras anteriores, em vez de uma violência por assim dizer desviada simbolicamente, acentua-se, uma vez mais, seu caráter sexual, que envolve uma relação de proximidade entre alguns personagens. É precisamente

esta vinculação íntima entre quem pratica e quem sofre o mal que estabelece a uma espécie de ponte, de veículo, para o processo de identificação do observador com a obra.

O início do filme já nos mostra claramente que ele terá como um de seus elementos fortes a realização pouco dissimulada de fantasias sexuais sádicas e masoquistas. A justaposição de imagens, cujo foco é bastante próximo, de uma faca sendo afiada e o pescoço de um frango é um emblema bastante claro da fantasia de castração, vivida simultaneamente como ameaça para o outro, desejo e a punição para si mesmo. A fragilidade do animal, mostrado logo após em uma correria desenfreada, enfatiza tanto a disparidade de forças, quanto sua assimetria, na medida em que o mais fraco aparece como mais ágil, capaz de ludibriar aquele cuja força é infinitamente maior. Isso propicia um gancho para o espectador praticar a identificação masoquista com quem sofre, pois, afinal de contas, embora fraco, é mais esperto e ágil, habilidoso. Outra cena que revela o teor sexual da violência do filme é a que se passa em uma casa noturna, quando Zé Pequeno humilha ostensivamente o namorado de uma mulher pela qual se interessou. Essa situação pode ser comparada claramente a uma outra em que esse protagonista principal pede a uma criança para escolher qual das outras duas, que participaram de um furto na favela, deverá morrer. Em ambos os casos, o prazer sádico de Zé Pequeno consiste na humilhação e degradação infinita de uma pessoa colocada sob o olhar /245/ ou ação impotente de terceiros, cuja passividade é tão desesperadamente dolorosa quanto o sofrimento da vítima, literal. Outro momento dessa estratégia, também relacionada com o teor sexual explícito é o assassinio coletivo no motel, que mais tarde se saberá como tendo sido praticado pela criança já absolutamente sádica de Dadinho.

Apesar dessa estratégia aproximativa enfática, o filme vai se mostrar cada vez mais vinculado com outro componente em termos de fantasia sexual, que é o voyeurismo. O personagem narrador não é apenas aquele que tudo vê, mas também que tudo registra através de sua câmera fotográfica. Na medida em que o processo de identificação com ele é automático, devido à sua presença ininterrupta como narrador até o final do filme, somos levados a assumir essa postura de meros observadores de toda tensão da crueldade mostrada insistentemente ao longo da obra. Apossamo-nos dela pelo olhar — pela câmera — e nos dispensamos da exigência de dela participar, excusados pelo vínculo cognitivo. O diretor usa a insinuação de uma abordagem documental na parte inicial do filme ao relatar o que cada personagem é e um pouco de sua história, congelando a imagem como se fizesse parte de um acervo fotográfico. Trata-se de firmar progressivamente no espectador o prazer de constatar o real em sua qualidade própria, fundamentalmente da presença do sofrimento e da maldade aliados à pobreza extrema, ao mesmo tempo em que o determina como um prazer da mera contemplação, do distanciamento. Quem viu o filme deve se identificar com as cenas de maldade e de sadismo, conservando, ao mesmo tempo, a sobriedade da consciência de que tudo aquilo não acontece com ele/ela. Toda obra de indústria cultural sempre tem este duplo movimento de identificação e de manutenção da distância contemplativa, lúdica, necessária /246/ para a catarse dos sentimentos envolvidos, mas *Cidade de Deus* o estabelece a partir de elementos concretos de sua linguagem fílmica.

Além desse elemento metafórico interno, o filme em sua totalidade enfatiza seu caráter de constataador da existência do real. Trata-se de dar a quem o vê o prazer de uma espécie de consciência total, inequívoca e radicalmente forte da realidade como algo a ser possuído pelo olhar. A pobreza, a fome, o sofrimento e a maldade são como que nutrientes para esse enorme olho faminto que pretende devorar seu outro através de uma consciência hiperbólica de sua alteridade em uma imagem radicalmente positiva. Essa estratégia pode ser apreciada em toda a sua extensão na cena em que Zé Pequeno invade o esconderijo de um rival que pretende aniquilar, apossando-se de sua área de atuação. Repete-se infindáveis vezes o momento da invasão do local (“Dadinho o carai: meu nome é Zé Pequeno, porra!”) e sob diversos ângulos, cuja conseqüência é a saturação de nossa consciência da realidade do evento. Essa cena acaba mostrando algo do sentido de todo o filme: o fato, o real, não tem importância nenhuma, pois o que conta para nosso prazer é unicamente o senso de posse

fornecido pelo conhecimento (ocular, fotográfico, jornalístico, fílmico) sobre ele. O espectador, como em toda a indústria cultural, se regozija não com a própria obra, mas sim com um reflexo que ela produz do que ele gostaria de perceber claramente em si, que no caso de *Cidade de Deus*, é o poder da consciência distanciada de que o mal e o sofrimento existem de forma inequívoca no mundo que habitamos e em nós mesmos.

Como falamos anteriormente, o filme tem um componente sociológico que é a relação da classe média com os estratos inferiores da pirâmide social. Isso é mostrado /247/ através do vínculo amoroso que Busca-pé estabelece com a jornalista, representante da classe média e que possui sensibilidade para essa dimensão de alteridade em termos sociais. O próprio Busca-pé será mostrado em sua glória ao emergir da pobreza rumo a uma profissão mais digna, inserindo-se no estrato social próprio do consumidor do filme.

Ao mesmo tempo em que caminha para esse desfecho de final feliz, com a glória de Busca-pé, temos uma espécie de descarga emocional definitiva através de uma vingança especialmente simbólica. Logo após mostrar que as mazelas da classe baixa também se infiltram na classe média, através da corrupção escancarada dos policiais, a morte de Zé Pequeno ocorre através de uma saraivada de tiros cuja quantidade talvez seja a mesma das mortes que ele perpetrou. Ao mesmo tempo, os assassinos são crianças, seres mais frágeis do que ele, do mesmo modo como todos os que ele assassinou também eram inferiores, mais fracos. Mas, de modo diferente da pequena galinha no começo do filme, Zé Pequeno não pôde salvar seu pescoço.

A fantasia: entre o real e o ficcional

Os três filmes que analisamos estabelecem o diálogo entre a realidade e a ficção, o literal e o metafórico, ao redor do centro gravitacional fornecido pelo impacto subjetivo da violência. Uma vez que esta sempre envolve alguma forma de contradição, ela é assimilada, na construção estética das obras, através de determinadas formas dicotômicas de vínculo com a realidade, que tornarão mais palatável a carga emotiva decorrente das cenas de agressão, martírio, impotência, humilhação etc. *Laranja mecânica* o faz pela ligação entre a ironia de sua estética kitsch e a construção de uma determinada visão ético-filosófica de /248/ mundo; *Dogville*, a partir do contraste entre a mera narrativa teatral despojada e a concretude viçosa do sentimento; e *Cidade de Deus*, através da polaridade entre o engajamento com o real e a distância contemplativa. Este último vai do pseudo-documentário para a narrativa tradicional; o segundo vai da narrativa abertamente ficcional para o envolvimento afetivo e pseudo-panfletário; o primeiro parte do lúdico e chega ao pseudo-filosófico. Isso significa que todos os três diluem a violência em um meio que serve como um colchão protetor para quem os assiste: Meirelles usa a narrativa jornalística pseudo-documental sobre a pobreza; Lars von Trier, a retórica política proto-ativista anti-estadunidense; Kubrick, a poética kitsch ao redor de filosofemas sobre condição humana.

Todos os três colocam a questão: o que eu faço aqui? Qual meu papel? O que eu represento, em termos individuais, na trama coletiva? Falam da dureza do vínculo entre o indivíduo e coletividade: quem é vítima de quem? Em todos os três a violência é mostrada como exercida pela coletividade contra o indivíduo e por este contra aquela. Ao mesmo tempo em que se explicitam desajustes, contradições, excessos e incompatibilidades entre tais pólos, a positividade das cenas de violência não deixa dúvida em relação a quem a pratica e a quem a sofre, ou seja, tem-se clareza acerca de quem a deseja, e de quem quer evitá-la em cada momento. Não que chegue a haver uma polarização maniqueísta, contrapondo-se bons e maus, embora nos pareça que *Cidade de Deus* é o que mais se aproxime disso, mas cada ato de violência, vivenciado como imagem positiva no contexto da narrativa, recebe o sentido de ser um meio para digerir uma contradição interna que parece refratária em seu núcleo mais vertiginoso. Se a catarse é definida, por analogia ao processo corporal, digestivo, como o alívio emocional decorrente da consciência forte /249/ do contato com aquilo que se gostaria de esquecer, recalcar e expulsar, então podemos dizer, junto com Adorno, que toda a indústria

cultural é sempre catártica, e, no que concerne à violência, de nosso ponto de vista, trata-se de uma figuração positivada da violência contraditória do desejo de que falamos antes. Adorno e Horkheimer dizem, não apenas especificamente sobre a violência, mas de toda a interioridade psicológica, que ela foi sempre tolerada pelas pessoas nos produtos de indústria cultural “como um ingrediente ao mesmo tempo penoso e agradável, para que possam dominar com mais segurança na vida real seus próprios impulsos humanos. Neste sentido, a tragédia realiza a purificação das paixões que Aristóteles já atribuía à tragédia e agora Mortimer Adler ao filme. Assim como ocorreu com o estilo, a indústria cultural desvenda a verdade sobre a catarse”¹⁴. Uma vez mais, quer-se enfatizar o princípio da manipulação, da dominação reificada que tende a suprimir tendencialmente qualquer grau de espontaneidade: “A interioridade, forma subjetivamente limitada da verdade, foi sempre mais submissa aos senhores externos do que ela desconfiava. A indústria cultural transforma-a numa mentira patente”¹⁵. Em contraste com isso, dizemos que é preciso enfatizar que este processo catártico ocorre como um gozo, e como toda e qualquer de suas formas, desde a mais alienada e fundada em estereótipos, até a mais (em tese) consciente de si, é contraditória, pois significa um retorno a uma vivência subjetiva em que um *maximum* de prazer se mescla de forma incompreensível à ruptura violenta do próprio eu. Desse modo, dizemos que toda forma de gozo envolve sempre o desejo de se defender dele. As formas /250/ de equacionar o que a psicanálise não se cansa de apontar: solução de compromisso entre o desejo inconsciente e as defesas narcísicas do eu, são infinitas, e podem ser pensadas em sua diversidade a partir da variação cultural e também da igualmente infinita divergência individual na assimilação dos padrões societários. Em que pese este jogo caleidoscópico dos caminhos trilhados pelo desejo, podemos distinguir, por assim dizer, determinadas estratégias gerais, compartilhadas não só pelos indivíduos, mas também pelas culturas. De acordo com a similaridade temática dos filmes que abordamos, queremos nos referir à dualidade real-ficção.

Um dos elementos clássicos da psicanálise, presente desde os primeiros escritos de Freud sobre a histeria, é a idéia de que muito do sofrimento neurótico pode ser entendido em função do quanto o indivíduo confunde os planos da realidade e da fantasia. Ilustremos com um exemplo. Alguém que, ao falar em público, fica nervoso, com taquicardia e sudorese nas mãos, podendo até desmaiar, vivencia essa situação de se expor publicamente — de acordo com a psicanálise — como realizando uma fantasia sexual recalçada. Ao mesmo tempo em que se excita por esse vínculo associativo, treme e se angustia devido à memória inconsciente de perigo para a integridade do eu. Está em jogo propriamente o que chamamos de conflito psíquico: o sujeito é fortemente atraído por uma fantasia, à qual ele, ao mesmo tempo, quer negar sua validade. O interessante é que, como resultado, temos o inverso, pois, na verdade, o nervosismo demonstra que a esta fantasia é conferida um grau de realidade que ela não deveria ter. Um trabalho analítico em tese seria bem sucedido caso conseguisse conduzir esta pessoa ao discernimento do quanto o gozo prometido por essa fantasia recalçada é real, é /251/ efetivamente procurado, de modo a que ele deixe de ter medo desse prazer obscuro. Como conseqüência desse discernimento da legitimidade da *força* da fantasia, a sua *realidade* no momento de falar em público pode ser negada, que é o que o esforço do recalçamento tentava fazer, só que cegamente. Assim, para que a fantasia recalçada não tenha uma realidade indesejável, deve ter sua força, sua atratividade gozosa, reconhecida. A grande dificuldade reside no fato de que esta legitimidade somente é reconhecida na medida em que à fantasia se atribui algum tipo de realidade, ou seja, da vivência de uma determinada cena, da construção de uma imagem, de uma ação entre personagens, entre os quais o eu sempre está presente. Além disso, outra grande dificuldade, que precisa ser mencionada, é a de que toda fantasia contém um grau de ilusão substantivo, devido àquela contradição a que nos referimos mais de uma vez. A partir desse quadro, vemos que a encenação lúdica, ficcional, da violência

¹⁴ *Dialektik der Aufklärung*, p.166.

¹⁵ *Idem*.

— tal como procuramos ilustrar com a análise dos três filmes — é uma resposta à indecidibilidade do teor real-ilusório e legítimo-irreal do núcleo vertiginosamente violento e antinômico dos desejos recalçados.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

ADORNO, Theodor W. *Zum Verhältnis von Soziologie und Psychologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

_____. *Die Revidierte Psychoanalyse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

_____. *Postscriptum a Zum Verhältnis von Soziologie und Psychologie. Gesammelte Werke*, vol. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. /252/

ANDRÉ, Jacques. *As origens femininas da sexualidade*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

BURGESS, Anthony. *Laranja mecânica*. Tradução de Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2004.

COOK, Deborah. *The culture industry revisited: Adorno on mass culture*. Boston: Rowman & Littlefield, 1996.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

FREITAS, Verlaine. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LAPLANCHE, Jean. *Entre séduction et inspiration: l'homme*. Paris: Presses Universitarie de France, 1999.

_____. *Freud e a sexualidade. O desvio biologizante*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. *Novos fundamentos para a psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *La revolución coperniciana inachevée*. Paris: Aubier, 1992.

_____. *Vida e morte em psicanálise*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.

RIBEIRO, Paulo C. *O problema da identificação em Freud. O recalçamento da feminilidade primária*. São Paulo: Escuta, 2000.