

A Violência no cinema o ilimitado ao/no limite

por Miriam Chnaiderman

1

Vivemos em um mundo onde a questão da possibilidade de representação do terror se impõe. Somos, cotidianamente, assolados por imagens atroz de dor e impossibilidade. São campos de tortura no Iraque, jovens palestinos esfaqueados, explosões em restaurantes com mortes de centenas de civis. E, paradoxalmente, o cinema, hoje, parece, cada vez mais, procurar tornar imagem a vivência da catástrofe. Busca de uma catarse para a impossibilidade e a amargura de uma pós-utopia, característica de nosso entristecido mundo contemporâneo?

Uma das formas de lidar com a impossibilidade de representação do horror foi aquela encontrada por Claude Lanzmann em seu documentário, *Shoah*, lançado em 1985. Ele se recusou a oferecer qualquer imagem do que foram os campos de concentração, do que foi o sofrimento de cada vítima. Não há qualquer movimento de câmera estetizante, não há possibilidade de qualquer identificação entre o que vivemos hoje e o que se passou naquele momento. É uma história que “precisa ser narrada no seu inenarrável”.¹

Shoah significa em hebraico ‘catástrofe’ e é o termo que vem sendo usado – visando evitar a banalização pela qual passou o termo ‘holocausto’ – para designar a morte de milhões de judeus pelos nazistas. *Shoah* dura nove horas e não tem uma única cena que mostre a violência nazista nos campos de concentração. Contrariamente aos filmes ficcionais, como *O pianista* ou *A lista de Schindler* – que para Lanzmann são obscenos – em *Shoah* não há uma cena de prisioneiros famintos em campos de concentração. Lanzmann, repetindo o gesto de Resnais que fizera o mesmo depois de dez anos do final da

guerra (*Noite e Brumas*), filma os locais dos principais campos de concentração nos dias de hoje: a vegetação é exuberante, de um espantoso colorido.

Resnais mostra a vegetação que cobre os campos passados dez anos, intercalando imagens de filmes nazistas dos campos de concentração com tristes cenas de judeus tratados como insetos e amontoados de ossadas de mortos. Lanzmann prefere trabalhar com os impressionantes depoimentos de sobreviventes que choram diante da câmara. Vemos funcionários antigos da S.S. hoje, trabalhando em bares com a conivência de todos.

As entrevistas com poloneses de uma pequena aldeia nos mostram o ódio atual aos judeus. O distanciamento aumenta nas cenas em que o diretor necessita de um intérprete para o polonês e para o alemão. Os fatos são falados. A memória é filmada na fala. Algumas imagens se repetem infinitamente – o que vai acontecendo com a imagem é a mesma coisa que acontece quando repetimos uma única palavra uma infinidade de vezes: o significado se esvazia. Ela se torna puro significante ou pura materialidade imagética. Não há possibilidade de significar o catastrófico. *Shoah* denuncia e nos faz vivenciar o esvaziamento da memória e a impossibilidade de representação do terror. Mas, resta a possibilidade da fala, do depoimento.

Alguns documentários brasileiros vêm mostrando a fala como única possibilidade de trabalho com o catastrófico, numa recusa a oferecer qualquer imagem que amenize a atrocidade.

O recente documentário de Kiko Goifman e Jurandir Müller, *Morte Densa* reúne relatos de assassinatos cometidos por pessoas sem antecedentes criminais e que nunca mais voltaram a matar. São histórias, ou seja, são relatos. Como em *Shoah*. E, segundo relato dos diretores, uma das grandes

¹ Tomo aqui palavras de Peter Pál Pelbart, no seu ensaio “O salto de Mefisto, a violência invisível do filme Shoah” in *Imagens*, publicação da Editora da Unicamp, n. 2, agosto, 1994 (pp 28-33)

dificuldades do projeto foi encontrar quem estivesse disposto a falar sobre uma experiência tão traumática.

Não há como não lembrar do episódio no documentário *Shoah* em que um senhor pula por cima da mesa aos prantos, não querendo continuar a dar seu depoimento. Mas, Landzmann é contundente, acha que é preciso falar para que deixemos de ser agidos pelo que nossa cultura recalçou. Sua câmera pretende fazer uma intervenção na história. Kiko e Jurandir estão interessados na alma humana, nos limites do demasiadamente humano, naquilo em nós que faz com que a vida sempre esteja por um fio.

O objetivo do documentário *Morte Densa* é abordar o significado da morte para pessoas que apenas em certo momento de suas vidas mataram. Os ‘assassinos-de-uma-morte-só’. Para Kiko e Jurandir era inclusive irrelevante se os depoentes estavam presos ou não e optaram por colocar um fundo negro para cada fala. A fala passa para primeiro plano.

No Brasil, os documentários de Eduardo Coutinho vêm mostrando o quanto é rico filmar a fala. É interessante seu depoimento a Luiz Zanin Oricchio no “Caderno 2” do jornal *O Estado de São Paulo* de 4 de outubro de 2003. Ele afirma detestar “esse excesso de entrevistas... são expressão da preguiça dos cineastas...”.

Os cineastas seriam muito passivos e o que Coutinho quer é dialogar. E as pessoas querem ser escutadas. A busca de Eduardo Coutinho não é pelas generalizações e sim pelo que é singular em cada um. Para ir ao encontro do que é único nada melhor do que a fala. Aí, não se trata de preguiça, mas do melhor jeito de chegar ao que é único e verdadeiro em cada um. Contundência da imagem de um relato, de uma pessoa que fala da sua dor. Ou de seu dia-a-dia.

Mas, podemos ver que não é apenas no cinema ficcional que a questão da representabilidade do terrorífico se coloca. Michael Moore é um documentarista que quer mostrar através da imagem todo o horror do belicismo americano. A fala não

lhe basta. Paulo Sacramento, em *O prisioneiro da grade de ferro*, também preferiu as imagens: os detentos filmam os ratos no pátio do Carandiru, mostram a balancinha de cocaína, a paisagem através das grades. São linhas possíveis mesmo no documentário. A fala-imagem ou a imagem-representação.

Em relação ao cinema de ficção nacional – sem entrar na discussão da tênue linha que separa esses gêneros – a violência também busca expressão, assim como acontece no cenário internacional. Não há como não lembrar de *O invasor*, *Cidade de Deus*, *Amarelo Manga*, *Cama de Gato*. Parece que com a cotidianização televisiva da imagem da dor, tanto no documentário como no cinema de ficção, seja inevitável o enfrentamento com a questão da possibilidade de representação do traumático.

2

Se tomarmos a revista *Imagens*, publicada pela Unicamp em agosto de 1994, notaremos vários ensaios que falam tanto do programa *Aqui e Agora* como da cena do carro de Ayrton Senna se espatifando contra o muro. Eugênio Bucci, nesta revista², observa como a morte de Ayrton Senna repetiu-se incansavelmente nos meios de comunicação. Afirma: “a trombada de Senna contra *replay-e-replay* produziu os ecos de um clímax estupendo, forte demais para se esgotar instantaneamente – instantaneamente como uma vida humana. (...) A multidão devora as vidas dos ídolos. E depois as mortes dos ídolos.” Eugênio Bucci termina dizendo que a violência nos meios de comunicação é quase sempre “instinto violento compartilhado”. E instinto não do protagonista, mas de quem vê o espetáculo.

O ensaio de Fernão Ramos³, em artigo nessa mesma revista, refere-se a um comentário de Jô Soares, em relação à morte de Ayrton Senna: “ Fico impressionado e deprimido quando vejo todas as televisões repetirem incansavelmente as imagens irreversíveis do acidente (de Senna), e penso que o

² Bucci, Eugênio- “O fator Leo Minosa ou uma das possibilidades de violência nos meios de comunicação” in *Imagens*, publicação da Editora da Unicamp, n. 2, agosto, 1994 (pp 62-67).

³ Ramos, F; P. – “Imagem traumática e sensacionalismo – A intensidade da imagem-câmera em sua adesão ao transcorrer e sua tematização ética” in *Imagens*, publicação da Editora da Unicamp, n. 2, agosto, 1994 (pp18-27).

mais triste é ver que o mito não tem nem o direito inalienável de todos os homens: o de morrer uma só vez”. Para Fernão Ramos estaria definido aí, com precisão, o que Andre Bazin sentia quando ia todas as tardes ao cinema para ver a morte de um toureiro. Essa contradição ontológica, essa tensão entre o representado e sua forma de representação constituiria, para Bazin, a imagem obscena – a morte é única e sua repetição é obscena. Fernão Ramos está interessado em pensar a imagem traumática e trauma tem a ver com intensidade.

Artur Nastrovski e Márcio Seligman-Silva na “Apresentação” que fazem do importante livro *Catástrofe e Representação*⁴, do qual são organizadores, referem-se ao capítulo 18 das *Conferências Introdutórias* de S. Freud, preocupado em entender soldados da primeira guerra que sonhavam com experiências traumáticas. Segundo Nestróvski e Seligmann, “Freud define o trauma como uma experiência que trás à mente, num período curto de tempo, um aumento de estímulo grande demais para ser absorvido”.

Fernão Ramos pensa o trauma como o que interrompe a linguagem e bloqueia a significação: “O trauma é, na verdade, a conseqüência da certeza de que a cena realmente aconteceu...” Haveria na imagem da violência uma “dimensão referencial sobrecarregada”, ou seja, a realidade invadiria implodindo a possibilidade de representação. A imagem traumática seria aquela que não pode ser absorvida na cadeia associativa. Permanece cristalizada sem possibilidade de elaboração. Trauma e real, Real lacaniano na impossibilidade de simbolização. A obscenidade – da qual nos fala André Bazin – teria a ver com o ter estado lá e captado aquele instante tão carregado energeticamente que só pode ser vivido como pura exterioridade em relação ao mundo psíquico.

Em 1994, assistíamos ao choque do carro de Ayrton Senna e sua morte. Em 11 de setembro de 2001, veríamos repetidamente em nossas telinhas de televisão um espetáculo de morte mais grandiloqüente e aterrador: o momento da destruição das torres

do World Trade Center, os aviões em choque contra os prédios, o fog se alastrando, o desespero de três mil vítimas que se atiravam, o coração de Nova Iorque explodindo. Tudo isso televisionado ao vivo, em tempo real.⁵

3

Slavoj Zizek, em seu livro *Bem-Vindo ao Deserto do Real*⁶, faz importantes considerações sobre o 11 de setembro, refletindo sobre o que Alain Badiou definiu como sendo a paixão pelo Real e que caracterizaria o século XX. Ele assinala como, para a grande maioria, as explosões do WTC aconteceram na tela dos televisores. A imagem, exaustivamente repetida, das pessoas correndo aterrorizadas em direção às câmeras seguidas pela nuvem de poeira da torre derrubada foi enquadrada de forma a lembrar as tomadas espetaculares dos filmes de catástrofe.

Aqui Zizek inicia uma importante reflexão sobre o conceito lacaniano de Real e a realidade, afirmando o quanto no 11 de setembro ficou evidenciado como a realidade é a melhor aparência de si mesma. Quando assistimos na tela da televisão as duas torres do WTC caindo, ficou patente a falsidade dos *reality shows*: ainda que se apresentem como reais para valer, as pessoas que neles aparecem estão representando – representam a si mesmas.

Zizek lembra a provocativa declaração de Karl-Heinz Stockhausen de que o impacto dos aviões contra as torres do WTC é a obra de arte definitiva: “pode-se entender o colapso das torres do WTC como a conclusão culminante da ‘paixão pelo Real’ da arte do século XX – os próprios ‘terroristas’ não o fizeram primariamente visando provocar dano material real, mas pelo seu efeito espetacular”. Ele surpreende-se com a ausência de imagens sangrentas: há uma assepsia na transmissão televisiva: não se vêem pedaços de corpos espatifados, não há sangue, nem os rostos desesperados de pessoas agonizantes. Zizek aponta o contraste com as imagens do Terceiro Mundo, em que se faz questão de mostrar algum detalhe mórbido: somalis morrendo

⁴ Nestrevsli, e Seligmann-Silva, M (orgs) – *Catástrofe e Representação*, Escuta, SP, 2000.

⁵ É importante observar aqui, como me fez notar, em conversa pessoal, Noemi de Araújo, que Ayrton Senna foi um episódio que teve como protagonista um único indivíduo, enquanto a destruição das torres foi um episódio que teve dimensões coletivas e de política internacional. Comentamos, em conversa pessoal, o quanto os tempos mudaram em um curto espaço de tempo.

⁶ Zizek, Slavoy – *Bem-Vindo ao Deserto do Real*, Boitempo Ed., SP, 2003.

de inanição, mulheres bósnias violentadas, homens com a garganta cortada. Assim, o 11 de setembro viria apenas confirmar que o verdadeiro horror acontece lá, não nos Estados Unidos.

A forma como foram apresentadas as imagens de destruição das torres entra no mesmo processo de apresentar uma ‘realidade real’ como uma entidade virtual. A Realidade Virtual simplesmente generaliza esse processo de oferecer um produto esvaziado de sua substância: oferece a própria realidade esvaziada de sua substância, do núcleo duro e resistente do Real. Zizek lembra do café descafeinado: tem o aroma e o gosto do café de verdade sem ser o café de verdade. Afirma: “Mais uma vez, a verdade definitiva do universo desespirtualizado e utilitarista do capitalismo é a desmaterialização da “vida real” em si, que se converte num espetáculo espectral”.

Na sociedade consumista do capitalismo recente, a ‘vida social real’ adquire de certa forma as características de uma farsa representada, em que nossos vizinhos se comportam ‘na vida real’ como atores no palco... A ‘paixão pelo Real’ culmina no seu oposto aparente, o ‘espetáculo teatral’ – e Zizek refere-se aqui ao espetáculo dos julgamentos de Stalin até os atos espetaculares de terrorismo. Se a paixão pelo Real termina no puro semblante do espetacular ‘efeito do Real’, então, em exata inversão, a paixão pós-moderna pelo semblante termina numa volta violenta à paixão pelo Real.

Para Zizek, no 11 de setembro, o fantasma da TV entrou na realidade, não foi a realidade que invadiu a imagem e sim a imagem que destruiu a realidade. Ele explica: foram destruídas as coordenadas simbólicas que determinam o que sentimos como realidade. Zizek relembra os filmes americanos de catástrofe, as simulações, em monumentais efeitos especiais, da destruição do coração da América ou do espaço. E aprofunda-se na discussão psicanalítica do que seria a “travessia da fantasia”, uma vez que o 11 de setembro poderia ser assim visto: o terrorífico de uma fantasia que se torna realidade.

Em jargão psicanalítico, pensa-se muito o processo como uma ‘travessia do fantasma’. Essa travessia, contudo, não tem nada a ver com libertar-se das fantasias e um melhor enfrentamento da realidade tal como ela é. Lacan pensa de modo totalmente distinto: atravessar a fantasia significa identificar-



Prisioneiro da Grade de Ferro

se totalmente com a fantasia – a saber, com a fantasia que estrutura o excesso que resiste à nossa imersão na realidade diária, imersão que é sempre perturbada por sintomas que atestam o fato de que outro nível reprimido da psique resiste a ela.

Zizek cita Richar Boothby: “Atravessar a fantasia não significa que o sujeito de alguma forma abandona seu envolvimento com os caprichos ilusórios e se acomoda a uma ‘realidade’ pragmática, mas exatamente o contrário: o sujeito se submete ao efeito da carência simbólica, que revela o limite da realidade diária. Atravessar a fantasia no sentido lacaniano é ser mais profundamente exigido pela fantasia do que em qualquer outra época, no sentido de ter uma relação cada vez mais íntima com o núcleo real da fantasia que transcende a imaginação”.

Geralmente dizemos que não se deve tomar ficção por realidade. Aqui, a psicanálise é o contrário: não se deve tomar a realidade por ficção – é preciso ter a capacidade de discernir, naquilo que percebemos como ficção, o núcleo duro do Real que só temos condições de suportar se o transformarmos em ficção. É necessário ter capacidade de distinguir qual parte da realidade é transfuncionalizada pela fantasia de forma que, apesar de ser parte da realidade, seja percebida num modo ficcional. Muito mais difícil do que denunciar ou desmascarar como ficção (o que parece ser) a realidade é reconhecer a parte da ficção na realidade ‘real’.

Para Zizek, no dia 11 de setembro de 2001 nosso olhar foi ‘transfixado’ pelas imagens do avião atingindo uma das torres do WTC e “fomos forçados a sentir o que são a ‘compulsão à repetição’ e a *jouissance* (gozo) além do princípio do prazer, tínhamos de ver tudo aquilo vezes sem conta; as mesmas imagens eram repetidas *ad nauseam*, e a estranha satisfação que elas os davam era a *jouissance* em estado puro”.

4

Derrida, em *Estados-da-alma da psicanálise*⁷, em relação

à crueldade, indaga-se se existe um para além desses possíveis, que “ainda são os princípios do prazer e de realidade e as pulsões de morte”. Derrida quer pensar um para além da pulsão de morte, o além de uma crueldade que não teria nada a ver nem com as pulsões nem com os princípios. Um para além do além. Derrida assinala a palavra ‘crueldade’ na sua ascendência latina, que implicaria em uma necessária história de sangue, de crime de sangue, de laços de sangue. Em outras línguas e semânticas, contudo, a palavra ‘crueldade’ aparece sem ligação com derramamento de sangue. Ela designa o desejo de fazer sofrer ou de se fazer sofrer por sofrer, até mesmo de torturar ou de matar, de se matar ou de se torturar ou por matar, ou para sentir um prazer psíquico no mal pelo mal. Derrida fala em um “gozar do mal radical”.

É possível estancar a crueldade sanguinária ou colocar um fim ao assassinato por arma branca, por guilhotina, nos teatros clássicos ou modernos da guerra sangrenta. Hoje, no Brasil, defrontamo-nos com o Estatuto do Desarmamento, esforço colossal para colocar um fim à terrível violência levando a assassinatos por armas de fogo. Mas, Derrida nos lembra, segundo Nietzsche ou Freud, que uma crueldade psíquica aí restará sempre inventando novos recursos. E, Derrida quer enfrentar essa crueldade, que é um estado de alma, um estado de todo ser vivo, uma crueldade da psique, uma crueldade não-sanguinária. Há um prazer agudo tomado pelo mal na alma.

Para Derrida, a psicanálise abriria o único caminho para pensar o que poderia significar a palavra ‘crueldade’, ao mesmo tempo estranha e familiar. Psicanálise seria então o nome disso que, sem alibi teológico ou outro, voltar-se-ia para o que a crueldade psíquica tem de mais próprio. É preciso que a psicanálise se volte para os mais traumáticos acontecimentos geopolíticos, os mais cruéis, para que possa propor transformações nos axiomas da ética, do jurídico e da política.

Derrida resgata a revolução freudiana que relacionou agressividade e sexualidade, lembrando que o sadomasoquismo jamais poderá prescindir de seu caráter libidinoso, sexual, como

⁷ Derrida, J – *Estados-da-alma da psicanálise, O impossível para além da soberana crueldade*, Ed. Escuta, SP, 2001.

⁸ Bataille, G. – *O erotismo*, LPM, Porto Alegre, 1987.

ponto de partida de sua elucidação. E aqui chegamos a Bataille que, no seu livro *O erotismo*⁸, partindo do Marquês de Sade, estabeleceu uma relação entre a morte e a excitação sexual. Bataille acredita que uma verdade se revela no paradoxo de Sade – o fato de que a visão ou a imaginação de um assassinato possa trazer o desejo do prazer sexual.

Bataille parte da constatação de que entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. A morte teria o sentido da continuidade do ser e a reprodução leva à descontinuidade dos seres, mas, ao mesmo tempo, põe em jogo a sua continuidade. Por isso, a reprodução está intimamente ligada à morte. A reprodução sexual que, em sua base põe em ação a divisão das células funcionais, faz intervir uma nova espécie de passagem da descontinuidade à continuidade. O novo ser é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão mortal para cada um deles, dos dois seres distintos. Para Bataille somos seres descontínuos, que morrem isoladamente, mas temos a nostalgia da continuidade perdida.

O domínio do erotismo é, pois, o domínio da violência, da violação. O mais violento é a morte que, precisamente, nos arranca da obstinação que temos de ver durar o ser descontínuo que somos. O que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros, uma violação que é próxima à morte, ao assassinato? Sem a violação do ser constituído – que se constitui na descontinuidade – não podemos imaginar a passagem de um estado a um outro essencialmente distinto. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. O erotismo sempre dissolve (vida dissoluta) as formas constituídas.

5

Michel Foucault, em um ensaio escrito para o número da revista *Critique* em homenagem a G. Bataille⁹, caracteriza a sexualidade no mundo contemporâneo como ‘desnaturalizada’, “lançada em um espaço vazio onde ela só encontra a forma tênue do limite, e onde ela não tem para além, nem prolongamento a não ser no frenesi que a rompe”. A sexualidade

é o único conteúdo universal do absolutamente interdito, sendo também limite de nossa linguagem. Ou seja, a sexualidade não libera e sim, marca um limite em nós. Mas, ainda é a única partilha possível em nosso mundo, pois autoriza uma profanação sem objeto, uma profanação vazia e fechada em si, cujos instrumentos se dirigem apenas a eles mesmos. Ora, uma profanação em um mundo que não reconhece mais sentido positivo no sagrado, não seria o que nomeamos como transgressão?

Foucault enuncia sua tese: “A palavra que demos à sexualidade é contemporânea no tempo e na estrutura daquela pela qual anunciamos a nós mesmos que Deus está morto”.

Propõe então que a importância da sexualidade em nossa cultura consista nesse vínculo que a liga à morte de Deus. Suprimindo de nossa existência o limite do Ilimitado, surge então o ilimitado do Limite, o vazio desse extravasamento. É o excesso que descobre, ligadas em uma mesma experiência, a sexualidade e a morte de Deus. O erotismo é, para Foucault, uma experiência da sexualidade que liga por si mesma a ultrapassagem do limite à morte de Deus.

Na raiz da sexualidade, uma experiência singular se desenha: a da transgressão. Mas, constata Foucault, a linguagem onde a transgressão encontrará seu espaço está para nascer.

No ensaio, Foucault homenageia Bataille, onde encontra essa linguagem. A transgressão é movimento de pura violência que se encadeia em direção ao limite e àquilo que nele se acha encerrado. Afirma Foucault: “Essa existência tão pura e tão embaralhada, para tentar pensá-la a partir dela e no espaço que ela abarca, é necessário desafogá-la das suas afinidades suspeitas com a ética. Libertá-la do que é o escandaloso ou o subversivo, ou seja, daquilo que é animado pela potência do negativo. A transgressão não opõe nada a nada, não faz nada deslizar no jogo da ironia, não procura abalar a solidez dos fundamentos: não faz resplandecer o outro lado do espelho para além da linha invisível e intransponível. Porque ela não é violência em um mundo partilhado (em um mundo ético)...” Foucault propõe que busquemos uma linguagem para o pensamento do limite.

⁹ Foucault, M – “Prefácio à Transgressão” in *Ditos & Escritos III*, Forense Universitária, RJ, 1994.

Não seria na busca dessa linguagem que dá conta do limite e da transgressão que poderíamos situar o cinema contemporâneo? Foucault propõe que, como Bataille, possamos fazer falar a experiência da transgressão “no próprio vazio da ausência de sua linguagem, lá onde precisamente as palavras lhe faltam, onde o sujeito que fala chega ao desfalecimento, onde o espetáculo oscila no olho transtornado”. Não há como não nos lembrarmos aqui, entre outros, do cinema de Tarantino, do filme *Irreversível*, de Gaspar Noé. Além de *Natural Born Killers*, de Oliver Stone, e alguns filmes de Martin Scorsese – *Goodfellas* – além de David Lynch. E, no Brasil, filmes como *O Invasor*, *Amarelo Manga* e algumas cenas de *Cidade de Deus*.

Parece que no mundo contemporâneo, quando a linguagem chega aos “confins de si mesma”, usando os termos de Foucault, acaba irrompendo fora de si, explodindo. Foucault fala em “lágrimas, nos olhos perturbados do êxtase, no horror mudo e exorbitado do sacrifício...”. Foucault fala do olho extirpado e revirado onde acontece a linguagem filosófica de Bataille. Em *Kill Bill 2*, a heroína arranca o único olho que restara de sua rival e, depois, um plano fechado sobre o pé que o estraçalha. É o olho de Bataille estabelecendo a relação entre linguagem e morte. Prova da finitude, torção da luz que apaga, ausência central.

Fernão Ramos, no ensaio citado, marca o aparecimento da imagem traumática em dois campos: o sexo e a morte. Todos esses filmes radicalizam o trabalho com a imagem traumática, são filmes construídos na busca da imagem obscena, criando uma tensão entre o representado e a representação. Para Zizek, a transgressão acontece ao nível do Real lacaniano, ou seja, daquilo que não cabe na linguagem, do que é pura materialidade. É nesse campo que se situa o excesso batailleano. Zizek cita como ícone da ‘paixão pelo real’ o filme *O Império dos Sentidos*, de Nagisa Oshima, filme *cult* da década de 70. Hoje, assistimos a proposta de Oshima absolutamente radicalizada em filmes recentes.

Em artigo publicado no caderno Ilustrada, na *Folha de São Paulo* de 27 de agosto de 2003 – “*Irreversível e o cinema*

do explícito”, Walter Salles coloca importante questão sobre a possibilidade de representação da violência. Ao iniciar sua crítica, relata como a partir de *Pulp Fiction*, de Tarantino, já na primeira cena onde “miolos voam para todos os lados” pensou: “...o cinema mudou. E para pior. Agora vale tudo”. Walter Salles fala então de um “cinema do tudo-mostrar”. E, analisando o filme *Irreversível*, dirigido pelo franco-argentino Gaspar Noé, mostra como, de acordo com um manual bem preciso, o espectador vai sendo levado à posição de *voyeur*.

Citando Walter Salles: “Há de tudo um pouco: curra, vingança, sexo ‘transgressor’, homofobia... (...) tudo salpicado de banalizações de Nietzsche ou Schopenhauer”. A crítica é devastadora. Walter Salles faz uma escolha clara: elogia filmes que escolheram “nem tudo mostrar” e, por isso mesmo, trataram da violência de maneira muito mais contundente. Cita *Fogos de Artifício*, de Takeshi Kitano, e *About love Tokio*, de Mitsuo Yanagimashi. Mas, esse pudor não levaria a uma conformidade com uma impossibilidade de pensamento sobre o transgressivo?

O questionamento de Zizek vai em outro sentido. O que ele nos mostra é como essa implacável busca do Real, que há por trás das aparências, seria o estrategema definitivo para evitar o confronto com ele. Daí sua crítica a Alain Badiou, pois a tal ‘paixão pelo Real’, que caracterizaria o século XX, não seria uma paixão pelo real e sim uma falsa paixão. O problema com a ‘paixão pelo Real’ do século XX não é o fato de ela ser uma paixão pelo Real, mas sim o de ser uma paixão falsa em que a implacável busca do Real, que há por trás das aparências, é o estrategema definitivo para evitar o confronto com ele.

Zizek, ao refletir sobre um sintoma bastante comum em nosso mundo – a necessidade que algumas pessoas têm de se mutilar, talvez nos dê um importante caminho para pensar a violência no cinema de hoje. De fato, o Real, tal como pensado por Lacan, é o verdadeiro contrário da realidade. As pessoas que se cortam estariam tentando fugir não somente da sensação de irrealidade, da virtualidade artificial do mundo em que vivemos, mas do próprio Real, que explode sob a forma de alucinações descontroladas que nos invadem quando perdemos a âncora que nos prende à realidade.



O cinema contemporâneo, com toda sua violência, falamos dessa perda. Mostra as alucinações possíveis quando perdemos o real. Há uma busca desenfreada da dor, do transgressivo, do excesso. Viver em um mundo cada vez mais artificialmente construído gera a necessidade de 'retornar ao Real' para reencontrar algum terreno firme em alguma realidade real. Aí o paradoxo: o Real que retorna é sempre um outro semblante, pois o Real é inapreensível. O Real, por definição, é sempre excessivo e não pode ser integrado em qualquer experiência. Ele é sempre um pesadelo fantástico. E, se não fosse semblante, não seria cinema. Mas, a imagem traumática é o que de mais próximo temos do Real na medida em que é o que interrompe a possibilidade de significação.

Arnaldo Jabor, em ensaio publicado no Caderno 2 de *O Estado de São Paulo*, em 12 de outubro, a propósito do novo filme de Tarantino - *Kill Bill 2* - afirma: "A vida em Tarantino é ilógica, fragmentada, uma comédia violenta, sem princípio nem fim previsíveis". (...) "Ao ser absolutamente desumano, cínico, violento, ele expõe nossa ausência da compaixão". Aqui Jabor fala em uma nostalgia da moral e o que acontece em Tarantino, e outros, é um funcionamento no para além do para além a que se refere Derrida ao refletir sobre a crueldade. Uma ausência de qualquer afinidade com a ética, numa fidelidade a como Foucault pensa a transgressão. Quando assistimos em *Irreversível*, de Gaspar Noé, os oito minutos do estupro, sem qualquer som que amenize a dor, quando vemos

o sexo exposto em confusas imagens e estranhas junções transexuais, vivemos em nós a transpassagem de algo inominável. A transgressão em toda sua violência faz com que saíamos marcados, no corpo, pelas cenas a que assistimos.

Zizek lembra que no caminho entre sua casa e o teatro, em julho de 1953, Brecht passou por uma coluna de tanques soviéticos que se dirigia para a Stalinallee a fim de esmagar a rebelião operária. Brecht os saudou e mais tarde escreveu em seu diário que, naquele momento, ele (que nunca foi membro do partido) sentiu-se tentado, pela primeira vez na vida, a se filiar ao Partido Comunista. A violência pura teria questionado Brecht na forma de seu engajamento político. Zizek lembra também Ernes Jünger que, nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial, já celebrava o combate corpo-a-corpo como o autêntico encontro intersubjetivo: a autenticidade reside no ato de violenta transgressão do Real lacaniano até o excesso batailleano.

Não dá para esquecer que os dois filmes tomados como exemplos de violência no cinema, a série *Kill Bill* e *Irreversível* são histórias de vingança. Uma vingança que ocorre no corpo da luta ritualizada de espadas, no primeiro, e na luta de puro encontro de corpos transexuados no segundo. E não é a questão da vingança que tem movido a luta anti-terror no mundo contemporâneo? Parece que o cinema atual, na sua atroz violência, vem nomeando a política no contemporâneo: paranóia norteando o terrível 'olho por olho, dente por dente'.