



BOITÉMPO
EDITORIAL

Slavoj Žižek
lacrimae rerum

ENSAIOS SOBRE CINEMA MODERNO

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: xlivros.com ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.





Kim Novak como a Madeleine de *Um corpo que cai* (*Vertigo*, 1958), obra-prima de Alfred Hitchcock.



Slavoj Žižek em Liverpool, março de 2008. Foto de Andy Miah.

Slavoj Žižek

lacrimae rerum
ensaios sobre cinema moderno

Tradução
Isa Tavares
Ricardo Gozzi

BOITEMPO
EDITORIAL

SUMÁRIO

Prefácio à edição brasileira — Hollywood hoje: notícias de um *front* ideológico

1. A Teologia Materialista de Krzysztof Kieślowski
2. Alfred Hitchcock ou haverá uma maneira certa de fazer o *remake* de um filme?
3. Andrei Tarkovski ou a Coisa vinda do espaço interior
4. David Lynch ou a arte do sublime ridículo
5. *Matrix* ou os dois lados da perversão

Filmes citados

Principais obras de Slavoj Žižek

PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA

HOLLYWOOD HOJE: NOTÍCIAS DE UM *FRONT* IDEOLÓGICO

As novelas policiais de Leonardo Padura Fuentes com Mario Conde, ambientadas na Havana contemporânea, são um bom exemplo de como funciona a legitimação ideológica nos dias atuais. Em uma primeira análise, as histórias oferecem uma imagem tão crítica da situação (pobreza, corrupção, ceticismo cínico...) que o leitor ficaria chocado se soubesse que Padura não apenas vive em Havana como também é uma figura totalmente aceita, laureada com prêmios importantes pelo governo. Seus heróis, apesar de descontentes e depressivos, de se refugiarem no álcool e em sonhos de realidades históricas alternativas, de viverem lamentando as oportunidades perdidas e, é claro, de serem despolitizados, alheios à ideologia socialista oficial, apesar de tudo isso, seus personagens aceitam em essência a situação; a mensagem subliminar é que é possível aceitar heroicamente a própria situação, sem precisar fugir para um paraíso artificial chamado Miami. Essa aceitação é o pano de fundo de todas as críticas e descrições sombrias: embora totalmente desiludidos, tais personagens são daqui e aqui devem ficar, esse sofrimento é seu mundo, eles lutam para encontrar um sentido na vida dentro dessas coordenadas, e não para ir à luta recorrendo a meio radical qualquer. Retornando aos tempos da Guerra Fria, críticos de esquerda muitas vezes apontaram para a posição ambígua de John Le Carré em relação a sua própria sociedade: apesar de tudo, suas críticas ao

oportunismo crítico, às manipulações cruéis e às traições morais pressupõem uma postura basicamente positiva em relação a sua própria sociedade — a própria complexidade moral da vida no serviço secreto é uma prova de que vivemos numa sociedade "aberta", que admite a existência de tais complexidades. Assim sendo, *mutatis mutandis*, o mesmo não se aplicaria ao caso de Padura? O fato de ele poder escrever da forma como o faz dentro da sociedade cubana é a sua legitimação.

A mesma estratégia de "humanização" ideológica é facilmente perceptível nos suspenses de espionagem com pretensões artísticas: todos adoram enfatizar a "complexidade ideológica realista" dos personagens do "nosso" lado. No entanto, longe de oferecer um ponto de vista equilibrado, essa admissão "honestá" do nosso próprio "lado negro" sustenta exatamente o oposto: a afirmação oculta de nossa supremacia. Nós somos "psicologicamente complexos", cheios de dúvidas, ao passo que nossos oponentes não passam de máquinas mortíferas unidimensionais. Nisso reside a mentira de *Munique*, de Steven Spielberg: ele quer ser "objetivo", apresentando a ambiguidade e a complexidade moral, as dúvidas psicológicas e a natureza problemática da vingança do ponto de vista israelense. No entanto, essa abordagem "realista" apenas redime ainda mais os agentes do Mossad: "Veja, eles não são só assassinos frios, são também seres humanos com suas dúvidas — *eles* duvidam, mas os terroristas palestinos, não..." O público então simpatiza com a animosidade com que os últimos agentes do Mossad que cometeram assassinatos por vingança reagiram ao filme ("Não houve dilemas psicológicos, apenas fizemos o que tínhamos de fazer"). Há muito mais honestidade nessa animosidade. Sendo assim, por que haveria

algo de ideológico nesse ponto de vista "humano"? Porque essa "humanização" serve para ofuscar a questão principal: a necessidade de uma análise política impiedosa dos interesses por trás de nossas atividades político-militares. Nossas lutas político-militares não são exatamente uma história nebulosa que acaba de maneira brutal com nossas vidas pessoais — elas são algo de que participamos de forma integral.

Mais genericamente, essa "humanização" do soldado (a meio caminho do dito popular "errar é humano") é um fator-chave da (auto)apresentação ideológica das Forças de Defesa de Israel: a mídia israelense adora enfatizar as imperfeições e os traumas psíquicos dos soldados israelenses, apresentando-os não como perfeitas máquinas militares nem como heróis sobre-humanos, mas como pessoas comuns que, reféns dos traumas da história e da guerra, cometem erros e podem perder-se, como qualquer pessoa normal. Assim, quando as Forças de Defesa de Israel demoliram a casa da família de um suposto "terrorista", em janeiro de 2003, o fizeram com muito carinho, até ajudando a família a retirar os móveis, antes que uma retroescavadeira pusesse a casa abaixo. Pouco antes, um incidente similar havia sido reportado pela imprensa israelense da seguinte maneira: enquanto um soldado de Israel vasculhava uma casa em busca de suspeitos, a mãe chamou a filha pelo nome na tentativa de acalmá-la. Surpreso, um soldado israelense descobriu que a menina palestina assustada tinha o mesmo nome de sua filha; num gesto sentimental, sacou sua carteira e mostrou uma foto de sua filha à mãe palestina. É fácil perceber a falsidade desse gesto de empatia: a ideia de que, apesar de todas as diferenças políticas, somos todos seres humanos com os mesmos

amores e temores neutraliza o impacto daquilo que, na realidade, o soldado estava fazendo naquele momento. Assim, a única resposta adequada por parte da mãe seria: "Se você é realmente um ser humano como eu, por que está fazendo isso?" O soldado somente poderia refugiar-se na abstrata noção do dever: "Eu não gosto disso, mas é meu dever...", esquivando-se assim da concepção subjetiva de seu dever. A mensagem dessa humanização é a ênfase no vazio entre a realidade complexa da pessoa e a função que ela tem de desempenhar contra sua própria natureza: "Na minha família, a genética não é militar", diz um militar que se surpreende ao descobrir-se um oficial de carreira em entrevista a Claude Lanzmann em *Tsahal*, de 1994 (*Tsahal*, cuja pronúncia é "Tsal", é o acrônimo hebraico de Forças de Defesa de Israel). Ironicamente, o cineasta segue aqui a mesma linha de humanização de Spielberg, alvo de absoluto desprezo por parte de Lanzmann.

Assim como em *Shoah*, o trabalho de Lanzmann em *Tsahal* passa-se totalmente no presente, sem imagens de arquivo de batalhas ou trechos narrados que apresentariam o contexto histórico. O início já nos joga *in medias res*: diversos militares relembram os horrores da guerra de 1973, enquanto equipamentos de áudio reproduzem ao fundo gravações autênticas de momentos de pânico, quando as unidades israelenses posicionadas ao leste do Canal de Suez foram atacadas por soldados egípcios. Esse "som ambiente" é usado para transportar os (ex-)soldados entrevistados de volta à experiência traumática: suando, eles revivem a situação em que muitos de seus camaradas foram mortos e reagem admitindo plenamente o medo, o pânico e a fragilidade humana — muitos deles reconhecem de maneira franca que não temeram apenas por sua

vida, mas pela própria existência de Israel. Outro aspecto dessa humanização é a íntima relação "animista" com as armas, em especial com os tanques: "Eles têm alma. Se você der amor, carinho a um tanque, ele retribuirá".

O foco de Lanzmann na experiência de um estado permanente de emergência e de medo de morrer vivida pelos soldados israelenses é citado em geral para justificar a ausência do ponto de vista dos palestinos no filme: eles aparecem tardiamente, e reduzidos a um pano de fundo não subjetivado. O filme mostra que são tratados realmente como uma subclasse, submetidos a controles policiais e militares e detidos para procedimentos burocráticos; no entanto, a única crítica explícita à política israelense no filme é formulada pelos escritores e advogados entrevistados (Avigdor Feldman, David Grossman, Amós Oz). Numa análise complacente, pode-se dizer (como fez Janet Maslin em sua crítica a *Tsahal*, no *The New York Times*) que "Lanzmann deixa as expressões falarem por si", permitindo que a opressão aos palestinos surja como pano de fundo, e perturbe por seu silêncio. Mas isso procede? Eis a descrição que Maslin faz de uma cena importante, quase no fim do filme, quando Lanzmann discute com um construtor israelense:

"Quando os árabes perceberem que haverá judeus aqui para sempre, eles aprenderão a conviver com isso", insiste esse homem, que constrói casas novas em território ocupado. Enquanto fala, operários árabes trabalham sem parar ao fundo. Confrontado a questões espinhosas suscitadas por seu trabalho como construtor de assentamentos, o homem se contradiz abertamente. E também bate o pé. "Esta é a terra de Israel", insiste quando o senhor Lanzmann, em sua missão de explorar a relação do povo israelense com essa terra, faz mais uma das muitas perguntas que acabam sem resposta.

Por fim, o diretor desiste de discutir, sorri filosoficamente e abraça o construtor. Nesse momento, ele manifesta todas as aflições e frustrações vistas em *Tsahal*, e tudo em apenas um gesto.^[1]

Será que Lanzmann também "sorriria filosoficamente e abraçaria" o operário palestino que está ao fundo, se fosse entrevistá-lo e ouvisse do trabalhador uma raiva destrutiva contra os israelenses, que o reduzem a um instrumento remunerado de privação de sua própria terra? Nisso reside a ambiguidade ideológica de *Tsahal*: os soldados entrevistados assumem o papel de "seres humanos comuns", usam as máscaras que criaram para humanizar seus atos e essa mistificação ideológica (a apresentação da máscara ideológica como a "essência humana" de cada um) atinge o ápice da ironia quando Ariel Sharon é mostrado como um simples e pacífico fazendeiro.

É interessante notar a presença cada vez mais constante de "humanizações" similares na recente onda de histórias de super-heróis que fizeram sucesso nos cinemas (*Homem-Aranha, Batman, Hancock...*). Os críticos vão ao delírio quando afirmam que esses filmes vão além dos personagens de quadrinhos e dão ênfase às incertezas, às fraquezas, às dúvidas, aos medos e aos anseios do herói sobre-humano, à sua luta contra seus próprios demônios, ao confronto com seu lado negro etc., como se tudo isso fosse capaz de tornar mais "artística" uma superprodução de caráter simplesmente comercial. (A exceção é o excelente *Corpo fechado*, de M. Night Shyamalan.) Na vida real, sem dúvida nenhuma, essa humanização chegou ao cúmulo num recente despacho da imprensa oficial norte-coreana, segundo o qual o amado presidente Kim Jong-il destacara-

se no jogo inaugural do primeiro circuito de golfe do país, completando dezoito buracos em dezenove tacadas. Podemos imaginar o que passou pela cabeça do burocrata da propaganda: ninguém vai acreditar que Kim acertou todos os buracos logo na primeira tacada; então, para tornar as coisas um pouco mais realistas, vamos admitir que, num dos buracos, ele precisou de duas tacadas...

Mas há mais, muito mais, em *O cavaleiro das trevas*, de Christopher Nolan. No fim do filme, quando morre o novo promotor Harvey Dent, um obstinado agente de combate à máfia que se corrompe e acaba cometendo assassinatos, Batman e o comissário Gordon percebem que o moral da cidade ficaria abalado se viesse à tona a notícia dos assassinatos cometidos pelo promotor. Batman então convence o comissário Gordon a preservar a imagem de Dent, acusando o próprio super-herói pelos crimes; Gordon destrói o batsinal e dá início à caçada a Batman. Essa necessidade de uma mentira para manter o moral do público elevado é a mensagem final do filme: somente uma mentira é capaz de nos salvar. Não surpreende que, paradoxalmente, a única figura de verdade no filme seja o Coringa, o supremo vilão^[2]. O objetivo de seus atos terroristas contra Gotham City é claro: eles pararão assim que Batman tirar a máscara e revelar sua verdadeira identidade ao público; para evitar a revelação e proteger Batman, Dent vai à imprensa e diz ser o homem-morcego — outra mentira. Para encurralar o Coringa, o comissário Gordon simula sua própria morte — mais uma mentira...

Estaria convencido o Coringa — que quer revelar a verdade por trás da máscara — de que a revelação destruiria a ordem social vigente? Ele não é um homem sem máscara; ao contrário, é um

homem totalmente identificado com a sua máscara, um homem que é a própria máscara. (Isso me lembra uma história parecida a respeito de Lacan: aqueles que o conheciam pessoalmente, observando como se comportava na vida privada, quando não estava exercendo sua imagem pública, surpreendiam-se de constatar que seu comportamento na intimidade era exatamente o mesmo de quando estava em público, com todos aqueles maneirismos ridiculamente afetados.) É por isso que o Coringa não tem uma história por trás dele e carece de motivações claras: ele conta às pessoas histórias diferentes sobre suas cicatrizes, zombando da ideia de que deve ter algum trauma profundamente enraizado que o faz agir desse jeito^[3]. De que forma, então, Batman e Coringa se identificam? Seria o Coringa a própria personificação da pulsão de morte de Batman? Seria Batman a destrutividade do Coringa posta a serviço da sociedade?

Também se pode traçar um paralelo entre *O cavaleiro das trevas* e "A máscara da morte escarlate"^[4], de Edgar Allan Poe. No isolado castelo em que os poderosos se refugiaram para sobreviver à peste (a Morte Escarlate) que devastava o país, o príncipe Próspero organiza um luxuoso baile de máscaras. Por volta da meia-noite, Próspero nota a presença de uma pessoa vestida com uma túnica escura, manchada de sangue, semelhante a uma mortalha, e com uma máscara em forma de crânio, representando uma vítima da Morte Escarlate. Sentindo-se insultado, Próspero exige saber a identidade do misterioso convidado; quando a figura se vira e mostra o rosto, o príncipe cai morto no mesmo instante. Revoltados, os presentes encurralam o desconhecido e removem sua máscara, para então descobrir que a fantasia estava vazia — a figura revela-se como a

personificação da Morte Escarlate, que estava ali para destruir toda a vida existente no castelo. Como o Coringa e todos os outros revolucionários, a Morte Escarlate também quer que as máscaras caiam e a verdade seja revelada ao público — pode-se dizer também que, na Rússia de 1917, a Morte Escarlate penetrou no castelo dos Romanov e os derrubou. Existe até mesmo um filme soviético antigo (*A spectre haunts Europe* [Um espectro ronda a Europa], de Vladimir Gardin, 1922) que retrata a Revolução de Outubro nos termos da história de Allan Poe.

A extraordinária popularidade do filme não apontaria então para o fato de ele tocar o centro nervoso de nosso espectro político-ideológico? Por essa visão, definitivamente *O cavaleiro das trevas* é uma nova versão de dois faroestes clássicos de John Ford (*Sangue de herói* e *O homem que matou o facínora*), que mostram que, para civilizar o Velho Oeste, a Mentira precisa ser elevada a Verdade — em suma, que nossa civilização se baseia numa Mentira. A questão que deve ser levantada é: por que, em nossa época precisa, existe essa nova necessidade de uma Mentira para a manutenção do sistema social?

O cavaleiro das trevas é um indício de uma regressão ideológica capaz de fazer alguém sentir-se quase tentado a recorrer ao título do trabalho mais stalinista de Georg Lukács: *The destruction of reason* [A destruição da razão] (emancipadora). Essa regressão alcança seu ápice em *Eu sou a lenda*, um sucesso recente do cinema com Will Smith no papel do último homem vivo, cujo único interesse reside em seu valor comparativo: uma das melhores maneiras de detectar mudanças no espectro ideológico é comparar reconstituições consecutivas de uma mesma história. Há três (ou melhor, quatro)

versões de *Eu sou a lenda*: o livro publicado por Richard Matheson em 1954; sua primeira versão cinematográfica, com Vincent Price (*Mortos que matam*, de Ubaldo Ragona e Sidney Salkow, 1964); sua segunda versão cinematográfica, com Charlton Heston (*A última esperança da Terra*, de Boris Sagal, 1971); e sua última versão, com Will Smith (*Eu sou a lenda*, de Francis Lawrence, 2007).

A primeira versão para o cinema, até agora possivelmente a melhor, é bastante fiel ao livro. A premissa inicial é conhecida: "O último homem [...] não está sozinho", como diz o anúncio de divulgação da versão de 2007. A história é mais uma fantasia sobre a solidão: Neville, o único sobrevivente de uma catástrofe que provocou a morte de todos seres humanos, menos ele, vaga pelas ruas desoladas da cidade — e logo descobre que não está só, pois uma espécie mutante de mortos-vivos (ou melhor, de vampiros) o persegue. Não há paradoxo no anúncio: nem mesmo o último homem vivo está sozinho — quem continua com ele são os mortos-vivos. Em termos lacanianos, eles são o *a* que se soma ao *1* do último homem. A medida que a história se desenvolve, revela-se que algumas pessoas infectadas haviam descoberto um meio de manter a doença inerte; no entanto, os "ainda vivos" não têm aparência diferente daquela dos verdadeiros vampiros durante o dia, quando também ficam paralisados pelo sono. Eles então enviam uma mulher chamada Ruth para espionar Neville, e muito de sua interação se desenrola em torno da luta interna do protagonista para equilibrar sua profunda paranoia com sua esperança. Neville acaba realizando um exame de sangue em Ruth e descobre sua verdadeira natureza, mas ela o derruba e foge. Meses depois, os "ainda vivos" atacam Neville e capturam-no vivo para executá-lo diante dos olhos de todos

os integrantes da nova sociedade. Antes da execução, Ruth oferece a ele um envelope com pílulas para que não sinta dor. Então Neville percebe porque essa nova sociedade de pessoas infectadas o considera um monstro: assim como os vampiros são considerados monstros lendários que atacam pessoas vulneráveis em suas camas, Neville transformou-se numa figura mítica que mata tanto os vampiros quanto os vivos contaminados enquanto dormem. Ele é uma lenda, assim como foram os vampiros um dia. A principal diferença entre o livro e a sua primeira versão para o cinema é uma mudança no fim: o herói (que, no filme, chama-se Morgan) desenvolve em seu laboratório uma cura para Ruth; algumas horas depois, ao cair da noite, os "ainda vivos" o atacam. Neville foge, mas acaba sendo morto na igreja onde sua mulher foi sepultada.

A segunda versão cinematográfica, *A última esperança da Terra*, passa-se em Los Angeles, onde um grupo de albinos resistentes que se identifica como "A família" sobrevive à praga, mas esta os transforma em violentos mutantes albinos sensíveis à luz e afeta suas mentes com surtos psicóticos de grandeza. Apesar de resistentes, os membros da "família" começam a definhar pouco a pouco, aparentemente por causa de uma mutação da praga. "A família" é liderada por Matthias, um antigo apresentador de televisão de Los Angeles; ele e seus seguidores acreditam que a ciência moderna, e não as falhas da humanidade, são a causa de seu infortúnio. Adotam um estilo de vida ludista, passando a usar símbolos e tecnologias medievais, assim como longas túnicas negras, tochas, arcos e flechas. Na visão deles, Neville, o último símbolo da ciência e "usuário da roda", deve morrer. A cena final mostra os últimos sobreviventes num Land Rover, depois que Neville, em seus últimos suspiros, dá a

eles um frasco de vacina, provavelmente para restaurar sua humanidade.

Na versão mais recente do filme, ambientada em Manhattan, a mulher que aparece para Neville (aqui chamada de Anna, acompanhada de um filho, Ethan, que chega do Sul — Maryland e São Paulo são mencionadas) diz a ele que Deus a enviou para levá-lo a uma colônia de sobreviventes em Vermont. Neville recusa-se a acreditar nela. Argumenta que não pode existir Deus num mundo com tanto sofrimento e mortes em massa. Então os infectados atacam naquela noite e acabam com as defesas da casa. Neville, Anna e Ethan se refugiam num laboratório no porão, trancando-se ali com uma mulher infectada em quem Neville realizava testes. Ao constatar que o tratamento mais recente havia curado a mulher, Neville percebe que precisa encontrar uma maneira de passar a vacina para os outros sobreviventes, antes que eles sejam mortos. Depois de colher uma amostra de sangue da paciente e entregá-la a Anna, Neville a empurra com Ethan para dentro de uma velha câmara e sacrifica-se, detonando uma granada de mão. Suicidando-se, ele provoca a morte dos infectados que os atacavam. Em seguida, Anna e Ethan fogem para Vermont e chegam à colônia fortificada onde vivem os sobreviventes. Na conclusão, ela declara que a cura encontrada por Neville permitiu que a humanidade sobrevivesse e se reconstituísse, elevando-o ao *status* de lenda, uma espécie de Cristo que se sacrifica para salvar a humanidade.

A gradual regressão ideológica pode ser observada aqui no mais puro estado clínico. A principal diferença (em relação à primeira e à segunda versão para o cinema) ocorre na mudança radical do sentido do título: perde-se o paradoxo original (o herói passa a ser uma lenda

para os vampiros, assim como eram os vampiros para a humanidade). Desse modo, na última versão, o herói torna-se uma lenda apenas para os seres humanos sobreviventes que vivem isolados em Vermont. O que se perde com essa alteração é a experiência autenticamente "multicultural" oferecida pelo sentido do título original: a experiência de que a tradição de alguém não é melhor do que nos parece ser a tradição "excêntrica" dos outros. Tal é a experiência belamente formulada por René Descartes que, em seu *Discurso do método*^[5], descreve como, durante suas viagens, percebeu que "todos aqueles cujos sentimentos são contrários aos nossos não são necessariamente bárbaros nem selvagens, mas podem ter tanto quanto ou mais razão do que nós". A ironia é que essa dimensão desaparece precisamente em nossa época, quando a tolerância multicultural é elevada à condição de ideologia oficial.

Acompanhemos passo a passo o caminho dessa regressão ideológica. A primeira versão cinematográfica é prejudicada por sua conclusão: ao invés de ser morto na condição de lenda, a morte do herói reafirma suas raízes na comunidade perdida (Igreja, família). A poderosa percepção "multicultural" do nosso pano de fundo é, portanto, enfraquecida: a mensagem final não trata mais de uma troca de lugares (nós sermos uma lenda para os vampiros da mesma maneira como os vampiros foram uma lenda para nós) que torna palpável o abismo de nossa falta de raízes, mas de nosso irredutível apego às origens. A segunda versão produz a obliteração da questão da lenda e desvia o foco para a possibilidade de sobrevivência da humanidade por meio da invenção, por parte do herói, de um remédio contra a peste. Essa mudança reinscreve o filme no tema padrão de uma ameaça à existência da humanidade e de sua

sobrevivência na última hora. No entanto, como bônus, ao menos temos uma dose de antifundamentalismo liberal e de cientificismo iluminado que rejeita a hermenêutica obscurantista da busca por um "significado mais profundo" da catástrofe. A versão mais recente fecha o caixão, revirando tudo e optando abertamente pelo fundamentalismo religioso. O primeiro indício é dado logo pelas coordenadas geopolíticas da história: a oposição entre uma Nova York degradada e o ecoparaíso intocado de Vermont, uma comunidade fechada protegida por muros e guardas. E, para colocar ainda mais o dedo na ferida, uma comunidade reconstituída por duas pessoas fundamentalistas vindas do sul que sobreviveram ao episódio que devastou Nova York... Mudança similar ocorre no que diz respeito à religião: o primeiro clímax ideológico do filme é o momento de dúvida de Neville (não existe Deus se uma catástrofe como essa é possível), em oposição à crença fundamentalista de Anna de que ela é um instrumento de Deus, enviada a Vermont para uma missão cujo significado ainda não está claro para ela. Nos momentos finais do filme, pouco antes de morrer, Neville troca de lado e retoma a perspectiva fundamentalista de Anna, assumindo uma espécie de identificação cristológica: o motivo de Anna ter sido levada a Neville foi ele ter de entregar a ela a vacina que seria levada para Vermont. Suas dúvidas pecaminosas são então abolidas e ficamos exatamente diante do oposto da premissa do livro original: Neville é novamente uma lenda, mas uma lenda para a nova humanidade, cujo renascimento só foi possível por causa da sua invenção e do seu sacrifício...

Quando até mesmo um produto da supostamente "liberal" Hollywood exhibe uma regressão ideológica tão grosseira, é necessária

mais alguma prova de que a ideologia está bem viva em nosso mundo pós-ideológico? Consequentemente, não deveríamos ficar surpresos ao constatar a ideologia em sua forma mais pura no que Hollywood parece ter de mais inocente: as animações infantis campeãs de bilheteria. "A verdade tem a estrutura de uma ficção" — existe exemplo melhor dessa tese do que animações em que a verdade a respeito da ordem social existente é exposta de maneira tão direta como em nenhuma outra narrativa de cinema, com atores "de verdade"? Peguemos a imagem de sociedade que se tem em desenhos violentos, em que há luta entre animais: luta implacável pela sobrevivência, armadilhas e ataques brutais, exploração dos outros como se fossem otários... Se a mesma história fosse contada num filme com atores "de verdade", sem dúvida nenhuma acabaria censurada ou criticada como ridícula e excessivamente pessimista. *Kung fu panda* (de John Stevenson e Mark Osborne, 2008), o mais recente sucesso de animação da Dreamworks, faz o mesmo com o modo de funcionamento das crenças em nossa sociedade cínica — o filme é ideologia em sua forma mais pura e constrangedora. *Kung fu panda* vai continuamente de um extremo a outro da sabedoria serena — que é sabotada pelo cínico senso comum por meio de referências a necessidades e medos banais. Mas esses dois níveis (a sabedoria e o senso comum) seriam realmente opostos? Não seriam os dois lados de um todo e a mesma atitude de sabedoria? O que os une é a rejeição do objeto *a*, do objeto sublime de ligação entusiasmada — no universo de *Kung fu panda* existem apenas necessidades e objetos cotidianos banais e o vazio, todo o resto é ilusão. É por isso, a propósito, que todo o universo do filme é assexuado: não há sexo nem atração sexual no filme; seu sistema é

pré-edipiano oral/anal (a propósito, o nome do próprio herói, Po, é um termo comum para se referir a "bunda" em alemão). Po é gordo, desajeitado, comum e um herói de kung fu, o novo mestre; o terceiro elemento excluído dessa coincidência de opostos é a sexualidade.

Onde reside a ideologia desse filme, então? Retornemos à fórmula principal: "Não há ingrediente especial. É apenas você. Para acreditar que algo é especial, você precisa apenas acreditar nisso". Essa fórmula proporciona a contradição (divisão) fetichista em sua forma mais pura. A mensagem é: "*Sei* muito bem que não existe ingrediente especial, mas ainda assim *acredito* nisso (e me comporto de acordo)..." A denúncia cínica (no nível do conhecimento racional) é contra-atacada por um chamado à crença "irracional" — e essa é a fórmula mais elementar de funcionamento da ideologia nos dias de hoje.

Slavoj Žižek

Liubliana, junho de 2009

1

A TEOLOGIA MATERIALISTA DE KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI

Mandamentos deslocados

De que modo exatamente o *Decálogo* de Kieślowski está relacionado com os Dez Mandamentos? A maioria dos analistas refugia-se na presumida ambiguidade dessa relação: não deveríamos relacionar cada episódio com um único mandamento; as correspondências são mais vagas e, por vezes, uma história refere-se a uma multiplicidade de mandamentos... Contra essa escapatória fácil, devemos sublinhar a relação *estreita* entre os episódios e os mandamentos: cada história diz respeito a apenas um mandamento, mas com uma "mudança de velocidade". O *Decálogo 1* refere-se ao segundo mandamento e assim por diante, até finalmente o *Decálogo 10*, que nos traz de volta ao primeiro mandamento^[6]. Essa defasagem é indicativa do deslocamento a que os mandamentos são submetidos por Kieślowski. O que este faz está muito próximo do que Hegel realiza em sua *Fenomenologia do espírito*^[7]: seleciona um mandamento e "encena-o", consubstancia-o numa situação de vida exemplar, tornando visível assim sua "verdade" e suas consequências inesperadas, que minam suas premissas. Quase se é tentado a afirmar que, no modo hegeliano estrito, esse deslocamento de cada

mandamento gera o mandamento seguinte.

Primeiro: "Não terás outros deuses diante de mim"^[8]. O *Decálogo 10* formula esse mandamento com a configuração de seu oposto, do "apego passional" incondicional à atividade trivial de colecionar selos. Estamos aqui perante a lógica da sublimação em sua forma mais elementar: uma atividade vulgar (coleccionar selos) é elevada à dignidade da Coisa pela qual sacrificamos tudo — emprego, felicidade familiar e mesmo integridade física. Assim, a premissa subjacente ao *Decálogo 10* é o juízo infinito hegeliano em que o mais alto e o mais baixo coincidem: venerar Deus = colecionar selos^[9]. Não surpreende, pois, que a canção introdutória (interpretada pelo mais novo dos dois filhos) seja o único ponto em toda a série do *Decálogo* em que é mencionada a lista dos mandamentos — de modo significativo, na forma invertida das injunções para *violar* os mandamentos: "Mata, viola, rouba, insulta pai e mãe..." Essa subversão da proibição na injunção obscena para transgredir a Lei é determinada pela técnica muito formal da "dramatização de uma lei"^[10] de Kieślowski: uma vez que a Lei proibitiva é em si uma Ideia suprassensível, sua encenação dramática elimina de forma automática a negação (puramente intelectual), desviando o foco para a imagem faustosa do ato de, digamos, assassinato, independentemente de seu preâmbulo ético (que autoriza ou proíbe) — tal como o inconsciente freudiano, a encenação dramática desconhece a negação. Em suas famosas reflexões acerca da negatividade e do *Decálogo*, Kenneth Burke lê os mandamentos através da oposição entre os níveis nocional e da imagética: "[...] embora a injunção 'Não matarás' seja em sua essência uma ideia, em seu papel como imagética só pode repercutir outro eco: 'Mata!'"^[11]

Essa é a oposição lacaniana entre a Lei simbólica e o apelo obsceno do superego em sua forma mais pura: todas as negações são impotentes e se transformam em meras denegações, de modo que o que fica é a reverberação intrusiva obscena do "Mata! Mata!"...

Essa inversão das proibições em imperativos é um gesto estritamente *tautológico*: São Paulo já afirmava que a Lei em si própria gera o desejo de violá-la^[12]. O Deus que aparece aqui é, portanto, o "cruel" Deus da Divisão, o Deus de Mateus 10,37, 10,34-5 ou 23,9, o Deus que veio para "pôr o filho contra o pai", o Deus que suspende toda ordem positiva, o Deus da negatividade absoluta. Assim, quando Cristo diz: "Não chames a ninguém teu pai na Terra, pois tens um Pai, que está no Céu", a cadeia metafórica de autoridade paterna (Pai no Céu, a seguir os governantes, os pais da nossa comunidade social e por fim o pai da família) é suspensa; a função do Pai Divino é em última análise puramente negativa, ou seja, a de revogar a autoridade de todas as figuras paternas terrenas^[13]. A "verdade" do primeiro mandamento está na proibição de imagens, pois só o Deus judeu não tem imagem — todos os outros deuses estão presentes na forma de imagens, de ídolos.

Segundo: "Não farás para ti imagem esculpida [...] porque eu, Iahweh teu Deus, sou um Deus ciumento, que puno a iniquidade dos pais sobre os filhos". No *Decálogo 1*, a "imagem esculpida" é materializada no computador como o deus *ex-machina* falso que gera ícones e assim representa a maior violação da proibição de fazer imagens. Por consequência, Deus pune o pai, fazendo "castigar o erro do pai no filho", que se afoga quando patina no gelo^[14]. A "verdade" desse mandamento é a subversão dialética da própria oposição entre

palavra e imagem: a proscrição das *imagens* leva à proibição de pronunciar o próprio *nome* de Deus, razão pela qual temos o terceiro mandamento.

Terceiro: "Não pronunciarás em vão o nome de Iahweh teu Deus". No *Decálogo 2*, quando lhe é perguntado se o marido iria sobreviver, o velho médico amargurado mente de forma consciente e jura por Deus para evitar o aborto, o pecado mortal. (A explicação fica fora do filme — só a encontramos no roteiro: "Ele não tem chance", "Jure por Deus" [o médico fica calado], "Jure por Deus", "Que Deus seja testemunha!"^[15].) A luta pela vida ou morte da criança prestes a nascer constitui um fio comum entre o *Decálogo 1* e o *Decálogo 2*: no primeiro, a criança morre de maneira inesperada, enquanto no segundo, ela, de maneira igualmente inesperada, sobrevive (ou seja, nasce). Em ambos os casos, a causa é uma ruptura miraculosa na ordem da causalidade — o gelo derrete-se de maneira inesperada, o marido sobrevive ao câncer de maneira inesperada. (O elo adicional é que, no *Decálogo 2*, os habitantes de um bloco de apartamentos têm problemas com a água quente, por causa de um defeito no sistema de aquecimento: numa conversa, o médico pergunta a Dorota como ela está se virando para conseguir água quente — o excesso de água quente no *Decálogo 1* é equiparado de modo simétrico à ausência dela no *Decálogo 2*.) A "verdade" desse mandamento é que, já que nem sequer podemos pronunciar completamente o nome divino, a única coisa que resta é *abstermo-nos* de fazer qualquer coisa no dia do sábado e assim honrar Deus pela própria ausência de qualquer ato.

Quarto: "Lembra-te do dia do sábado para santificá-lo". No *Decálogo 3*, o herói viola a proibição (deixa a família sozinha na

noite de Natal, quando o ritmo e as preocupações do dia a dia deveriam ser suspensos) para salvar a vida de sua ex-amante. Tanto no tom como na disposição de espírito, o *Decálogo 3* anuncia *A liberdade é azul*: não só é azul a cor predominante, como seu universo é frio e distanciado. Contudo, em contraste com *A liberdade é azul*, a frieza e a distância são aqui "objetivadas"; não são a distância dos heróis em si, mas pertencem ao modo muito cinematográfico de apresentá-los. Nem sempre podemos nos identificar completamente com eles (como fazemos com Julie em *A liberdade é azul*, em que sentimos o modo distanciado e frio do filme como expressão de sua própria indiferença): o *Decálogo 3* fornece pistas, mas também impede "a identificação com as pessoas para as quais elas fazem sentido, e o conhecimento do que podem significar exatamente para elas"^[16]. Mesmo quando, no final, ficamos conhecendo o dilema de Ewa, de certo modo não conseguimos sentir totalmente pena dela. Portanto, o *Decálogo 4* é único em seu bloqueio intencional do empenho completo, emocional ou ético, do espectador: ficamos reduzidos à posição do detetive observador que, com base em indícios esparsos, tem de adivinhar o que realmente se passa com Ewa. A "verdade" desse mandamento é que, uma vez que Deus só está presente enquanto ausente, o único modo de o celebrarmos convenientemente não é dirigindo-nos a Ele diretamente, mas tratando o nosso próximo como deve ser, em especial os nossos pais.

Quinto: "Honra o teu pai e a tua mãe". O *Decálogo 4* dá uma volta irônica a esse mandamento: a filha "honra o pai" na forma de um incestuoso desejo ardente por ele. A questão é, de novo, a seguinte: é melhor *não saber* certas coisas (queimando a carta que

responde à pergunta de ele ser ou não de fato o pai dela)? A "verdade" desse mandamento é que, uma vez que a família representa a última garantia da ordem social, não honrar pai e mãe conduz à desintegração de todas as limitações: quando a autoridade paterna é suspensa, tudo é permitido, até o derradeiro crime, o assassinato (como mostra o contraponto de David Lynch ao *Decálogo 4*, *Twin Peaks: os últimos dias de Laura Palmer*, o incesto — não honrar o pai — conduz a uma violência assassina).

Sexto: "Não matarás". O *Decálogo 5* dá de novo uma volta irônica a esse mandamento: a *repetição* do assassinato pelo aparelho de Estado também constitui um assassinato e, por conseguinte, a violação desse mandamento? Kieślowski não se limita a opor o choque de um encontro traumático único ao ritmo diário soporífico das repetições: a derradeira força de seus filmes reside no modo como submete o próprio trauma único, em toda a sua violência emocional, a uma repetição. O resultado *não é* a "renormalização" do "trauma": embora, por meio de sua repetição, o acontecimento traumático seja visto, de uma distância fria e impessoal, como parte de uma maquinaria sem significado que funciona automaticamente, essa mudança de perspectiva torna o impacto ainda mais insuportável — o que é realmente insuportável no *Decálogo 5* é o *segundo* assassinato (castigo)^[17]. A "verdade" desse mandamento está contida na própria oposição entre matar e amar: o amor constituirá, de fato, um antídoto para o homicídio, ou haverá uma dimensão assassina oculta no amor (pelo menos num certo tipo de amor) possessivo/impotente?

O amor por uma mulher só é possível quando não leva em conta as qualidades

reais desta, sendo capaz, portanto, de substituir a realidade física efetiva por uma realidade diferente e absolutamente imaginária. A tentativa de realizar nosso ideal numa mulher, em vez de enxergá-la tal como ela é, implica necessariamente destruir a personalidade empírica da mesma. Desse modo, essa tentativa é cruel para a mulher; é o egoísmo do amor que a ignora, e menospreza sua verdadeira vida interior. [...] O amor é assassinato.^[18]

Ou, na formulação de Lacan no último capítulo do livro dois de sua obra *O Seminário*: "Amo-te, mas porque inexplicavelmente amo em ti algo mais do que tu — o objeto *petit a* — mutilo-te"^[19]. A passagem do *Decálogo 5* para o *Decálogo 6* também pode ser formulada de modo oposto: desgraçado e insensível como é Jacek, o que o redime é a busca do amor; ele mata o motorista de táxi por falta de amor, como um meio (pervertido) de conseguir o amor. Portanto, é lógico que o próximo episódio trate diretamente do amor, revelando seu potencial assassino.

Sétimo: "Não cometerás adultério". Devemos estar atentos à semelhança inquietante entre os dois jovens, Jacek, do *Decálogo 5* (e sua versão longa, *Não matarás*) e Tomek, do *Decálogo 6* (e sua versão longa, *Não amarás*), que também podia ser intitulado *Não matarás a si mesmo*: o amor de Tomek por Magda é fundamentalmente falso, uma atitude narcisista de idealização, cujo reverso necessário é uma dimensão letal quase não consciente. Assim, o *Decálogo 6* deve ser lido contra o pano de fundo dos filmes *slasher*, em que um *voyeur* espreita e persegue uma mulher que o traumatiza, acabando por atacá-la com uma faca: trata-se de uma espécie de *slasher* introvertido, em que o homem, em vez de agredir a mulher, volta sua raiva assassina contra si próprio. Portanto, a

fórmula concisa da lição final do *Decálogo 6* é a seguinte: não há amor (total, recíproco), existe apenas uma imensa *necessidade* de amor — todo encontro amoroso real falha e nos faz regressar à nossa solidão^[20]. Talvez apenas quando estamos apaixonados é que podemos nos confrontar completamente com a nossa solidão fundamental. A "verdade" desse mandamento já está contida no clichê psicanalítico segundo o qual, quando não obtemos amor, roubamos (para conseguirmos outra coisa que *podemos* obter). Devemos ter presente que a primeira cena de *Não amarás* mostra Tomek assaltando um depósito, onde rouba um telescópio para observar Magda.

Oitavo: "Não roubarás". A volta específica que o *Decálogo 7* dá a esse mandamento vem num diálogo episódico entre Majka e sua ex-companheira: "Você nunca roubou nada, nunca matou ninguém. [...] Mas pode roubar uma coisa que lhe pertence?" Uma mãe biológica (chamada Majka, que em eslavo *significa* mãe!) rouba a pequena Ana da mulher que funciona socialmente como mãe de Ana (e essa mãe simbólica não é mais do que a própria mãe biológica de Majka). Salta à vista a simetria com a noção lacaniana de amor: apaixonados, damos o que não temos, ao passo que no *Decálogo 7* roubamos o que já é nosso. Isso também será amor? A "verdade" desse mandamento é que, uma vez que roubar só pode ocorrer na ordem da propriedade, isto é, das obrigações *simbólicas*, o ladrão, em suas interações sociais, *tem* de "prestar falsos testemunhos contra seu próximo". O problema com o roubar não é a apropriação dos bens de outrem, mas a violação implícita da *veracidade simbólica* do ladrão.

Nono: "Não apresentarás um falso testemunho contra o teu próximo". No *Decálogo 8*, toda a vida da velha professora de ética é

marcada pelo fato de, em sua juventude, durante a Segunda Guerra Mundial, ter "prestado falso testemunho contra o seu próximo", o companheiro da Resistência que ela suspeitava injustamente de colaborar com os nazistas. Há uma intrigante volta autorreferencial nesse episódio, de resto o mais fraco do *Decálogo*: durante um seminário universitário, um aluno dela apresenta o caso de um dilema moral que coincide exatamente com o dilema do *Decálogo 2*; o comentário da professora é o seguinte: "O principal aqui é que a criança está viva". A ironia está, é claro, no fato de ela própria ter agido de maneira diferente na situação tensa durante a Segunda Guerra Mundial, como se houvesse coisas mais importantes do que a sobrevivência da criança. Pode-se especular que ela se tornou professora de ética, dedicando a vida à filosofia, para esclarecer seu erro, ou seja, para explicar por que e como, num momento crucial, fez a escolha errada. (E não é mais do que plausível afirmar que o mesmo se aplica a Paul de Man: sua intensa atividade teórica depois da Segunda Guerra Mundial teria sido uma tentativa de explicar e assim desfazer o erro de seu engajamento pró-nazista na época da guerra?) A "verdade" desse mandamento diz respeito à tensão propriamente dialética entre dizer a verdade e mentir. Podemos mentir com a falsa aparência da verdade (é o que fazem de maneira obsessiva aqueles que, em afirmações de uma exatidão absoluta em termos factuais, ocultam ou renegam seu desejo) e podemos dizer a verdade com a falsa aparência de uma mentira (um comportamento histérico, ou um simples *lapsus linguae* que trai nosso verdadeiro desejo). Portanto, "prestar falso testemunho contra o nosso próximo" não é, sobretudo, uma questão de exatidão factual, mas sim do desejo que está na base da minha postura enunciativa quando digo a

verdade (ou minto). Por exemplo, quando denuncio a mulher do meu vizinho ao marido, acusando-a de adultério, arruinando assim (talvez) suas vidas, essa acusação, ainda que factualmente "verdadeira", é falsa se, e na medida em que for, sustentada pelo meu desejo por ela, pela minha "cobiça da mulher do próximo". Fiz por ciúme, porque ela não escolheu *a mim* para amante.

Décimo: "Não cobiçarás a mulher do próximo". No *Decálogo 9*, o mais hitchcockiano de todos os filmes de Kieślowski, a volta dada ao mandamento é semelhante à dada no *Decálogo 7*: o marido impotente cobiça *sua própria* mulher (num paralelismo com *Majka*, que rouba o que é dela). Poderíamos esperar que o mandamento se referisse ao jovem estudante de física, o amante da mulher que "cobiça a mulher do seu próximo"; porém, num verdadeiro golpe de gênio, Kieślowski transpõe-no para o próprio marido enganado. A solução do filme — a reconciliação por meio de uma dor dupla — seria a única exequível? Não seria possível chegar ao mesmo resultado por um gesto vazio, um gesto feito para ser rejeitado? E se o marido impotente oferecesse à mulher a liberdade de dormir com outros sem lhe dizer, *esperando que ela rejeitasse a oferta*? Ou — o gesto vazio oposto — se ela lhe propusesse renunciar ao sexo, *esperando que ele lhe permitisse dormir com outros*? A "verdade" desse mandamento é que, enquanto nos mantivermos dentro dos limites da relação interpessoal, não há possibilidade de sair do impasse — mesmo *cobiçar a própria mulher é pecado*. A única saída é aquilo que Brecht, em sua peça *Mãe coragem e seus filhos*, chamou de "elogio da terceira coisa [*Lob der dritten Sache*]": conseguimos sair do impasse *concentrando-nos num terceiro agente*, que em última análise é o próprio Deus; o círculo se fecha, voltamos ao

primeiro mandamento^[21].

Rede

O *Decálogo 1* e o *Decálogo 10* sobressaem da série: o primeiro é a história de grau zero de uma intrusão traumática do Real contingente e absurdo, sem a tensão intersubjetiva dos outros episódios, enquanto o último é uma peça satírica que introduz o cômico numa série em todo o resto sombria. Uma vez que a leitura circunstanciada dos dez episódios está além do âmbito deste livro^[22], vamos nos limitar a alguns dos motivos que fornecem um fio condutor entre os episódios, começando com o tema do próprio fio, da rede invisível que liga as pessoas. Na sequência de abertura de *A fraternidade é vermelha*, o último filme de Kieślowski, após uma mão discar um número de telefone, a câmara segue o percurso da chamada até seu destino distante, através do fio ligado ao fone, dos cabos instalados no subsolo e debaixo do mar, até a luz vermelha cintilante na central telefônica local, que nos mostra que a linha está ocupada. O tema do filme está assim claramente indicado: a exploração das forças ocultas que afetam a comunicação entre indivíduos.

Contudo, embora sem dúvida magnífica, a tentativa da sequência de abertura de tornar visível o fluxo irrepresentável dos sinais aproxima-se perigosamente do ridículo: está a apenas um passo talvez da antropomorfização ingênua dos circuitos digitais de *Tron*, da Disney, em que os sinais elétricos são apresentados como

pequenos humanoides que correm ao longo dos trajetos nos *microchips*.

O problema básico aqui é a relação entre essa rede eletrônica "externa", que suporta a comunicação, e a noção New Age "mais profunda" da mão invisível de uma rede imaterial que liga as pessoas de um modo misterioso e incompreensível, puxando as cordinhas de seus destinos (por exemplo, no próprio *A fraternidade é vermelha*, o destino que seleciona de maneira misteriosa os heróis da trilogia das *Cores* como únicos sobreviventes da catástrofe do *ferry*, ou o modo extrassensorial com que as duas Verônicas são capazes de se comunicar^[23]).

Não surpreende que muitas vezes Kieślowski seja visto (e menosprezado) como o pregador do obscurantismo da New Age: em nome da irrepresentabilidade do que acontece por trás da interface da tela, o próprio ciberespaço foi colonizado desde os primórdios pela imaginação gnóstica, sendo visto como um espaço habitado e assombrado por poderes espirituais secretos. A perspectiva de uma Rede Global digital não só produziu uma renovação da espiritualidade gnóstica da New Age (precisamente a espiritualidade associada aos últimos filmes de Kieślowski), como essa mesma espiritualidade apoiou ativamente a expansão tecnológica digital — a noção de "TechGnosis" é plenamente justificada como designação daquilo que Louis Althusser teria chamado de "ideologia espontânea dos cibercientistas". Como já vimos, o próprio tema das realidades alternativas de Kieślowski aponta para a tecnologia digital.

É crucial, portanto, *não* ler o *Decálogo 1* como se este afirmasse simplesmente a natureza duvidosa e enganadora do "falso Deus" da

razão e da ciência: sua mensagem *não é* que, quando falha nossa confiança no falso ídolo da ciência (consubstanciado no computador pessoal do pai), somos confrontados com a dimensão religiosa "mais profunda"; ao contrário, quando a ciência nos abandona, nosso fundamento religioso também é destruído. *Isso é o que acontece com o pai desesperado no final do Decálogo 1.* A mesma estrutura não estaria expressa na mudança da obra de Kieślowski no que diz respeito à representação? Como já vimos, a primeira ideia de Kieślowski foi combater com documentários a falsa representação no cinema polonês (a ausência da imagem adequada da realidade social); depois ele percebeu que, *quando abandonamos a falsa representação e abordamos diretamente a realidade, perdemos a própria realidade*, razão pela qual abandonou os documentários e entrou na ficção. Além disso, sua morte oportuna/inoportuna não envolveria a mesma estrutura? Quando deixou de fazer filmes, perdeu também seu oposto, a própria "vida real" tranquila. Porventura teria confirmado à sua maneira que, fora da realização de filmes, não havia uma "vida simples" para ele?

Para deslindar o significado dos filmes de Kieślowski, muitas vezes é útil comparar o filme com o argumento^[24]. No argumento do *Decálogo 7*, a razão pela qual o computador calculou mal a espessura do gelo é especificada (a central elétrica vizinha despejou água quente no lago durante a noite), enquanto no filme não há explicação, deixando assim um campo aberto para uma especulação mais metafísica — por exemplo, a hipótese de um "anjo" misterioso (um jovem sem-teto com uma barba à semelhança de Cristo, que aparece na maioria das histórias do *Decálogo* como observador mudo dos momentos-chave) que é visto aquecendo-se numa fogueira

na margem do lago. O calor desse fogo teria contribuído para o derretimento do gelo? No filme, a água quente que causou a catástrofe é, pois, mais uma espécie de milagre jansenista, interpretável como tal apenas para os que creem. Entre outras aparições dessa figura, bastará mencionar o *Decálogo 3*, em que o jovem é o condutor de um bonde — estranhamente iluminado por um sorriso tranquilizador — e que no último minuto impede que Janusz e Ewa se suicidem, fazendo o carro se chocar contra o bonde; o *Decálogo 4*, em que ele caminha ao lado de Anka em dois momentos de decisão cruciais: quando ela pretende queimar a carta da mãe e quando, no final, decide dizer a verdade ao pai; e o *Decálogo 5*, em que ele é visto logo antes de Jacek assassinar brutalmente o motorista de táxi, como um último aviso, uma última oportunidade de salvação. Essa figura angelical não constituiria, muito mais do que uma figura com aparência de Cristo, o bom Deus do gnosticismo? (Uma vez que nosso universo material foi criado e é governado pelo Demônio, esse Deus é reduzido ao papel de observador impotente: incapaz de intervir na nossa situação difícil e evitar a catástrofe, a única coisa que consegue fazer é apiedar-se do nosso infortúnio.) O fato de essa figura aparecer logo na primeira cena do *Decálogo 1* não a teria transformado no espectador ideal impotente/apiedado de toda a série que, como nós — sentados confortavelmente em nossas poltronas — não pode interferir de fato para impedir o desfecho trágico, mas apenas imitar o proverbial espectador "primitivo" que, quando vê que o herói não tem consciência do perigo iminente, grita para a tela: "Vira para trás e olha! Você vai ser atingido!"?

Desse modo, o *Decálogo 1* estabelece a matriz básica de toda a

série: a intrusão do Real absurdo que estilhaça a imersão complacente na realidade sociossimbólica e assim dá origem à pergunta desesperada: "*Che vuoi?*" — o que pretende de mim? Por que isso aconteceu? A diferença crucial entre o argumento e o filme no *Decálogo 1* diz respeito ao fim: no argumento, o perturbado pai, antes de ir à igreja manifestar seu desespero numa fúria destrutiva dirigida contra o altar, procura respostas num diálogo com o computador que, misteriosamente, parece ter sido ligado por si próprio (o computador está aqui mistificado num estado quase stephenkinguiano de Objeto Maléfico Verde, ao mesmo tempo um indivíduo malvado e uma máquina cega e indiferente, o outro lado — mau — de Deus). Enquanto a tela brilha com uma luz verde sinistra, o pai bombardeia-o com perguntas: "Você está aí? Por quê? Por que levar um rapazinho? Me escuta: por que levar um rapazinho? Quero compreender. Se você está aí, me manda um sinal". No filme, essas palavras são dirigidas *diretamente* ao próprio Deus na igreja vazia para onde vai o pai furioso depois de não ter obtido resposta do computador. Aí, numa explosão impotente de raiva destrutiva, derruba o altar, provocando a queda das velas acesas; a cera das velas caídas goteja numa pintura da Virgem Maria, produzindo uma imagem de lágrimas — um sinal ambíguo de que Deus, apesar de tudo, *respondeu*. O paradoxo é que essa "resposta do Real", o sinal da compaixão divina pelo infortúnio do herói, só ocorre quando este atinge a profundidade do desespero mais extremo, rejeitando a própria divindade. Seguindo os passos de Cristo, só nos unimos a Deus na experiência do abandono total por Ele. É significativo que a cera derretida seja o último elo na cadeia dos deslocamentos metonímicos do tema do derretimento: em primeiro lugar, o leite

congelado derrete-se; depois, o gelo que cobre o lago vizinho derrete-se, provocando a catástrofe; por fim, a cera derrete-se — será *esta* a resposta final do Real, a prova de que não estamos sós, de que há "alguém aí", ou não passará de mais uma estúpida coincidência?

Viver uma mentira

No *Decálogo 4* encontra-se outra importante diferença entre argumento e filme: no final do argumento, Michal conta a Anka a história (que o filme deixa de fora) de um homem que era capaz de correr pelo meio do trânsito montado em sua bicicleta porque não via bem. Quando pôs os óculos, deixou de conseguir se deslocar — uma maneira simpática de sublinhar como o conhecimento excessivo pode bloquear a participação ativa na vida, e daí a justificação para queimar a carta, ou seja, para rejeitar o conhecimento suscetível de tornar insustentável a coexistência pacífica entre pai e filha. Desse modo, o *Decálogo 4* tem de ser lido como o termo médio na tríade do *Decálogo 2*, do *4* e do *9*, que giram todos em torno do mesmo problema: é aceitável mentir (ou mesmo *viver uma mentira*) para manter a paz ou salvar uma pessoa do pecado? Podemos construir nossa vida sobre uma *mentira* fundamental e constitutiva? Em vez de impor uma escolha clara e definitiva, Kieślowski propõe três versões.

No *Decálogo 2*, o médico mente à mulher grávida para evitar o aborto e, além disso, o casal "feliz", constituído por marido e mulher — com um filho vive uma mentira, pois o marido acredita que é o pai

da criança. Aqui, a mentira é celebrada como um instrumento salvador, que impede um pecado mortal e une o casal.

No *Decálogo 4*, o pai e a filha queimam juntos a carta da mãe, sancionando assim a ignorância como base de sua relação; não uma mentira, mas o alheamento consensual da verdade, a atitude de "é melhor não saber" — o quê? A verdade acerca da paternidade contida na "carta de uma mãe desconhecida" (ela era desconhecida para a filha, uma vez que morrera dias depois do parto). Nesse caso, para manter o frágil e delicado equilíbrio libidinal da vida cotidiana, a carta *não* podia chegar a seu destino.

No *Decálogo 9*, o casal descobre que não se pode tornejar problemas "não falando de certas coisas", mas apenas fazendo-as em silêncio. Essa solução falha lastimosamente, provocando o ciúme patológico do marido e levando-o a tentar o suicídio.

O que está em jogo nesse debate é muito mais do que parece. Até há pouco tempo, a oposição clássica entre a direita moralista e conservadora e o Iluminismo esquerdista era que a direita insistia na necessidade de manter as aparências (convenientes): mesmo sabendo que todos temos nossos segredos íntimos e indecorosos, é crucial manter a dignidade sagrada do Poder, não escavando demais nesses segredos... Essa posição já fora assumida por Pascal, para não falar nos conservadores românticos à *Chateaubriand*, que reconheciam que, na origem da ordem jurídica existente, esconde-se sempre o horror de algum crime indizível — por essa razão, não devemos escavar muito fundo nela, pois tal exame pode minar o carisma do Poder e assim, em última análise, provocar a desintegração de todo o edifício social.

Contra essa postura conservadora de "as aparências são importantes", o radicalismo esquerdista clássico defendia o exame pormenorizado dos "segredos que é melhor deixar na sombra"; não é verdade que a tese básica de Freud é que — longe de minar a estabilidade do edifício social —, a análise intransigente dos fundamentos libidinais da moral teria um efeito libertador? O debate na rádio pública entre Theodor Adorno e Helmut Schelsky, nos finais dos anos 1950, é exemplar a esse respeito: Adorno defendeu o potencial emancipador da desmistificação radical, enquanto Schelsky afirmou que a grande maioria das pessoas comuns não consegue aguentar a desmistificação radical de sua existência e precisa de uma mentira reconfortante, uma aparência de estabilidade e autoridade. (Hoje, porém, os papéis habituais estão invertidos: no escândalo Clinton-Lewinsky, a direita moralista fundamentalista sancionou a investigação intransigente da intimidade que minou o carisma da autoridade, enquanto a esquerda liberal evocou desesperadamente a dignidade do Poder e os limites da privacidade. Pela *forma* mesma de seu procedimento, os defensores conservadores da dignidade do Poder debilitam seu *objetivo* proclamado.)

Qualquer fã nostálgico de *westerns* se lembra da citação provocatória de John Ford: "Quando a verdade se torna lenda, publique-se a lenda". Os dois casos excepcionais dessa atitude na obra de Ford são *Forte apache* (em que Henry Fonda desempenha o papel de um comandante cruel, cujo disparate militar é postumamente elevado ao *status* de sacrifício heroico) e *O homem que matou o facínora* (em que o político pacífico, desempenhado por James Stewart, fez uma carreira política com base na lenda de que matara Valance, o assassino psicopata, quando na verdade Valance

foi morto pelo amigo anônimo que acaba seus dias na pobreza). O que torna esses dois filmes subversivos é que Ford, embora sancione o mito, *torna simultaneamente visível o mecanismo de sua fabricação*. Essa linha chega até a *O mensageiro*, de Kevin Costner, um filme centrado na necessidade estrutural da *mentira* ideológica (da ficção narrativa) como condição para reconstituir o elo social — o único modo de reconstruir os Estados Unidos depois da catástrofe global é fingir que o governo federal *ainda existe*, agir *como se existisse*, de modo que as pessoas comecem a acreditar nele e se comportem de acordo, e a mentira se torne verdade (o herói põe em movimento a reconstituição do país, começando a enviar correspondências como se agisse em nome dos correios dos Estados Unidos). O filme (e o livro de David Brin, no qual se baseia) contrapõe esse reconhecimento ideológico no Apelo fictício a duas posições alternativas: à ordem neofeudal sobrevivente e à crença neo-hippie na vida cotidiana autossuficiente aliviada da carga da Crença ideológica^[25].

Encontramos aqui os limites inerentes ao esforço, de resto sublime, da estratégia da verdade e reconciliação na África do Sul pós-*apartheid*: qualquer pessoa que aceitasse dizer publicamente a verdade sobre seus atos, muitas vezes perante aqueles que foram suas vítimas, tinha promessa de clemência, por mais atroz que tivesse sido seu comportamento. Contudo, o que aconteceu no caso — entre outros — dos agentes da polícia secreta que assassinaram brutalmente Steven Biko? Apresentaram-se para contar com todos os pormenores macabros, com um sorriso cínico e sem o mínimo remorso, a história da tortura e da morte do ativista negro. Todos sentimos que havia naquilo algo que não estava certo, que a

estratégia de algum modo falhara o alvo. O plano baseava-se na premissa de que a confissão pública do crime teria um efeito catártico e redentor sobre seu autor, reconciliando-o com as vítimas e reintegrando-o no espaço da dignidade humana — premissa que se torna inoperante a partir do momento em que estamos perante um indivíduo cínico e imune ao ato da confissão.

Seguindo uma orientação semelhante, a obra *Heidegger's Silence*, de Berel Lang, um estudo sobre Heidegger e o Holocausto^[26], sustenta que a posição de Heidegger é de certo modo mais perversa do que a dos próprios criminosos nazistas, e até do que a de seus defensores revisionistas. Os criminosos que tentaram apagar os vestígios de seus crimes, como os revisionistas de hoje que negam que o Holocausto tenha ocorrido, admitiram implicitamente que o Holocausto foi e/ou teria sido um crime horrível — daí a tentativa de ocultá-lo e provar sua não existência. Heidegger, ao contrário, não nega nada: afirma simplesmente sua *indiferença* fundamental, uma espécie de "E daí?" filosoficamente fundamentado. Suas raras referências ao Holocausto, ou o consideram apenas mais um exemplo da redução da morte a um processo industrial alicerçado na essência da tecnologia, ou o relativizam perante outros atos semelhantes, dando a entender que esses outros atos podem ter sido ainda piores. Veja-se sua observação numa carta de 20 de janeiro de 1948 a Herbert Marcuse:

Quanto às graves e legítimas acusações que você expressa "sobre um regime que assassinou milhões de judeus [...]", só posso acrescentar que, se em vez de "judeus" tivesse escrito "alemães do Leste", o mesmo continuaria a ser verdade para um dos aliados, com a diferença de que tudo que se passou

desde 1945 se tornou do conhecimento público, enquanto o nefando terror dos nazistas foi de fato mantido em segredo do povo alemão.^[27]

O modo como Heidegger menospreza acontecimentos traumáticos como o Holocausto ou a derrota do fascismo, considerando-os irrelevantes em termos epocais e ontológicos, é mais ambíguo do que pode parecer: nem *todos* esses acontecimentos "ônticos" são menosprezados como ontologicamente irrelevantes — o destino da Alemanha, do povo alemão, *não* era em absoluto ontologicamente irrelevante para Heidegger. Este procurou durante toda a sua vida um acontecimento "ôntico" com relevância "ontológica" — aí reside o fundamento filosófico de seu engajamento nazista (quando se retirou da política em meados dos anos 1930, sublinhou muitas vezes que continuava a apoiar Hitler; seu argumento era que agora considerava o regime nazista a melhor opção política pragmática nas circunstâncias do momento, já não o investindo da missão epocal de ditar a resposta ao ameaçado niilismo inerente à tecnologia moderna). Heidegger gostava de sublinhar que, hoje, a coisa mais angustiante era a própria ausência de angústia, isto é, o fato angustiante de não estarmos suficientemente angustiados com a crise de todo o nosso ser. Não é possível aplicar essa lição a ele próprio, a sua atitude perante o nazismo?

O pai silencioso

Haverá outro modo, mais autêntico, de silêncio? Embora o alfaiate

apareça apenas na derradeira cena do *Decálogo 8*, ele é a pessoa-chave, aquele contra quem Sofia, a professora de ética, "prestou um falso testemunho" durante a Segunda Guerra Mundial. Esse alfaiate, que se recusa a falar de seu trauma de guerra, representa a figura kieslowskiana por excelência do pai silencioso e reservado — a figura resignada e reconciliada para quem a heroína pode voltar no fim, como faz Véronique em *A dupla vida de Véronique*^[28]. Essa figura paterna deve ser posta em confronto com o luto consumado pelas duas mulheres no *Decálogo 8*: elas se reconciliam com o passado e perdoam-se mutuamente, verbalizando seu traumático encontro anterior, enquanto o alfaiate permanece em *silêncio*: não está pronto para falar, não consegue verbalizar a situação difícil em que se encontra — desse modo, ele e só ele é quem "sabe tudo". O *Decálogo 4* mostra que Kiesłowski tem consciência do perigo incestuoso explosivo que está sempre à espreita por trás da superfície dessa relação sólida e dessexualizada: em qualquer momento, esse apego pode explodir na exigência aberta de uma ligação incestuosa. O verdadeiro contraponto do *Decálogo 4* é o filme *Twin Peaks: os últimos dias de Laura Palmer*, de David Lynch, que termina com o que constitui talvez a cena definitiva de morte e transubstanciação redentora em Lynch: o incesto em sua dimensão mais brutal e letal, em contraste com Kiesłowski, para o qual o par pai e filha é capaz de parar antes do precipício.

Esse pai não é o portador da autoridade paterna, da lei simbólica, mas uma figura incomparavelmente mais ambígua e misteriosa — um pai não paternal, se é que alguma vez existiu algum. Em *Lassie e a força do coração*, o velho ferreiro barbudo observa Lassie, que todos os dias exatamente à mesma hora passa pela rua

principal da aldeia a caminho da escola, onde vai esperar o menino. Quando, após meses de ausência, a cadela ferida, cansada e sangrando passa de novo pela rua à mesma hora, o ferreiro limita-se a acenar afirmativamente com a cabeça, em silêncio, compreendendo o *impulso* incondicional que mantinha de pé a fiel cadela. Pode-se ver um olhar fixo semelhante no filme de Randa Haines, *Filhos do silêncio*: o professor carismático (William Hurt) tenta seduzir os alunos surdos para um jogo social estimulante e divertido; todos se deixam convencer, com a notável exceção de um rapaz gordo que fica sentado, em silêncio, ignorando as propostas do professor. Mais tarde, porém, quando este se encontra profundamente deprimido porque sua amada (Marlee Matlin) o deixou, e já não é capaz de fazer os mesmos truques divertidos com igual entusiasmo, há uma troca de olhares momentânea com o rapaz silencioso — uma troca de olhares mágica, em que o rapaz dá a perceber ao professor que *agora* está completamente solidário com seu desespero... Esse silêncio é o silêncio da pulsão, o que significa que o retorno final à figura paterna em silêncio que ocorre em diversos filmes de Kieślowski corresponde ao refúgio da mulher histérica, apanhada na dialética vertiginosa do desejo, na estabilidade do eterno retorno da pulsão.

Deveríamos assim relacionar os dois pares no universo de Kieślowski: a filha apegada à figura enigmática do pai silencioso e o rapaz inocente/violento confrontado com uma mulher madura, sexualizada e "fanada". O par formado por Tomek e Magda de *Não amarás* tem uma longa pré-história que remonta à emergência *fin de siècle* da *femme fatale* (auto)destrutiva. Assume aqui um interesse especial o texto de Heidegger "A linguagem na poesia", um ensaio determinante sobre a poesia de Georg Trakl, o *único* em que ele

aborda o t3pico da diferen7a sexual:

Nossa l3ngua apelida a humanidade que recebeu a impress3o de um cunho e que, nesse cunho, foi cunhada de significado, *das Geschlecht* — a esp3cie. A palavra refere-se 3 esp3cie humana, no sentido de humanidade, mas tamb3m 3s esp3cies no sentido de ra7as, tribos e fam3lias — todas por sua vez cunhadas da dualidade dos sexos. A esp3cie da "forma decomposta" do homem 3 aquilo que o poeta chama de esp3cie "votada 3 decomposi73o". Essa 3 a esp3cie arrancada de seu modo de ser essencial, raz3o pela qual 3 a esp3cie "deslocada".

Que maldi73o se abateu sobre essa esp3cie? A maldi73o da esp3cie votada 3 decomposi73o consiste no fato de essa antiga esp3cie ter sido atingida pela dissens3o das *Geschlechter*. A partir dessa dissens3o, cada uma das *Geschlechter* entrega-se ao tumulto desenfreado da selvajaria sempre isolada do selvagem. N3o 3 a dualidade em si, mas a diverg3ncia que 3 a maldi73o. Pelo tumulto da selvajaria cega, ela arrasta a esp3cie para a divis3o, fazendo-a cair numa singulariza73o desenfreada. A "*Geschlecht* ca3da", assim cindida, j3 n3o consegue encontrar por si mesma o bom cunho. Este est3 apenas com a esp3cie cuja dualidade deixa a dissens3o para tr3s e avança para o 3nimo suave de uma dualidade simples, ou seja, a esp3cie que 3 "coisa estranha", a segue as pegadas do estranho.^[29]

Essa, portanto, 3 a vers3o de Heidegger para o "n3o existe rela73o sexual" — a refer3ncia e a d3vida para com o mito de Plat3o do banquete^[30] s3o 3bvias, e essa refer3ncia direta 3 metaf3sica deveria dar o que pensar: Elis, o rapaz morto-vivo et3reo e p3lido ("Elis no pa3s das maravilhas", ser3amos tentados a acrescentar), representa o sexo doce, a dualidade harmoniosa dos sexos, e n3o sua diverg3ncia. O que isso significa 3 que, na s3rie amb3gua de

divergências, a diferença sexual ("a dualidade dos sexos") ocupa um papel privilegiado — constitui de certo modo o centro gerador da "decomposição"; todos os outros níveis estão "decompostos" na medida em que estão infectados pela divergência fundamental da diferença sexual, por aquilo que Heidegger chama, mais à frente no mesmo ensaio, de "espécie degenerada" [*entartete Geschlecht*]^[31].

A primeira coisa a fazer (e que não é feita por Heidegger) é situar essa figura de um rapaz pré-sexual em seu contexto, cuja primeira referência são os quadros de Edvard Munch: não é esse rapaz frágil "ainda não nascido" a figura assexuada, aterrorizada, de *O grito*, ou a figura espremida *entre as duas molduras* em *Madonna*, a mesma figura assexuada semelhante a um feto que flutua por entre gotas de esperma? Uma das definições minimais de uma pintura modernista diz respeito à função de sua moldura. A moldura da pintura diante de nós não é sua verdadeira moldura; há outra moldura, invisível, a moldura implicada pela estrutura da pintura, a moldura que enquadra nossa percepção da pintura, e essas duas molduras, por definição, nunca se sobrepõem — há um hiato invisível que as separa. O conteúdo axial da pintura não é fornecido em sua parte visível, mas está localizado nesse deslocamento das duas molduras, no hiato que as separa. Essa dimensão entre as duas molduras é óbvia em Malevitch (o que é o seu *Quadrado negro sobre fundo branco* senão a marcação minimal da distância entre as duas molduras?), em Edward Hopper (recordem-se suas figuras solitárias em edifícios de escritórios ou jantares à noite, em que a moldura da pintura parece que tem de ser duplicada com outra moldura da janela, ou nos retratos de sua mulher junto da janela aberta, exposta aos raios solares, o excesso oposto do próprio conteúdo pintado com

relação ao que vemos de fato, como se víssemos apenas o fragmento do quadro total, um campo sem contracampo) e, mais uma vez, na *Madonna* de Munch — as gotículas de esperma e a pequena figura que parece um feto de *O grito* espremida entre as duas molduras. O horror dessa figura *não* é a angústia [*Angst*] heideggeriana, mas o horror sufocante, puro e simples.

E somos tentados a inserir na mesma série o famoso plano da cena na florista do início de *Um corpo que cai* de Hitchcock, em que Scottie observa Madeleine através da fenda da porta semiaberta junto do grande espelho. A maior parte da tela é ocupada pela imagem no espelho de Madeleine; no lado direito da tela, entre duas linhas verticais (que funcionam como as linhas duplas da moldura), está Scottie olhando para ela, como o anão na borda do espelho que responde às perguntas da rainha má em *A Branca de Neve* dos irmãos Grimm. Embora vejamos apenas a imagem de Madeleine, enquanto é Scottie quem está aqui na realidade, o efeito do plano é que quem está presente é Madeleine — é ela quem faz parte da nossa realidade comum —, enquanto Scottie a observa através de uma fenda aberta na nossa realidade, a partir do reino obscuro e pré-ontológico do submundo infernal. Além disso, somos tentados a recordar aqui a cena mais perturbadora de *Coração selvagem*, de Lynch, em que Willem Dafoe molesta Laura Dern: embora se trate de um homem molestando uma mulher mais nova, uma série de indícios (o rosto arrapazado e a tez clara de Laura Dern, a cara de imbecil obscenamente distorcida de Dafoe) mostra que a fantasia subjacente é a de uma mulher experiente e ordinária que molesta um rapaz inocente. E a cena de *A estrada perdida*, de Lynch, em que Pete, o jovem de ar infantil, confronta-se com o rosto da mulher,

contorcido pelo êxtase sexual, projetado numa tela gigante de vídeo? Talvez o exemplo mais notável da confrontação do rapaz assexuado com a mulher sejam os famosos planos, no início de *Persona* de Ingmar Bergman, de um rapaz pré-adolescente de óculos grandes que examina com um olhar perplexo a imagem desfocada, projetada numa tela gigante, de um rosto feminino. A imagem muda aos poucos para o grande plano do que parece ser outra mulher muito semelhante à primeira — ainda outro caso exemplar do indivíduo confrontado com a leta-interface fantasmática. E não poderíamos arriscar mais um passo e incluir na mesma série a imagem paradigmática da vítima da guerra ou do Holocausto, o *rapaz assexuado e faminto*, de olhar aterrorizado?

Há, contudo, um exemplo soberbo da versão *feminina* dessa entidade angelical/monstruosa assexuada. A obra-prima de Ruth Rendell (sob o pseudônimo de Barbara Vine), *Visão adaptada ao escuro*^[32], que incide sobre a relação dual — imaginária entre duas irmãs — a mais velha, a maternal Vera, e a mais nova, a bela e promíscua Eden. Quando prestava serviço no quartel-general do Exército durante a Segunda Guerra Mundial, Eden engravida e deixa a criança ao cuidado de Vera; depois da guerra, Eden obriga Vera a devolver-lhe a criança por ordem do Tribunal. O conflito entre as duas irmãs aumenta e Vera assassina Eden. Estamos aqui perante a tensão entre "mulher" e "mãe" como entidades simbólicas e como entidades biológicas: Vera, a mãe não biológica, é a mãe simbólica, enquanto Eden, uma "puta", é a mãe biológica. Quando Lacan afirma que "a mulher não existe", não devemos nos esquecer de que a mulher *existe enquanto* mãe, *quod matrem*^[33]. Desde Medeia que a relação mãe-mulher é o lugar em que a violência ameaça explodir; a

violência que se desencadeia em *Visão adaptada ao escuro* é o oposto da violência de Medeia: não é a da mulher que, traída enquanto mulher, vinga-se como mãe, mas a da mãe traída. Em *Visão adaptada ao escuro*, porém, o rapazinho é apenas o *enjeu* da relação de *l'hainamoration*, amor-ódio, entre as duas irmãs. A violência explode por sua absoluta proximidade: Vera e Eden são excessivamente íntimas, formam um par fechado em si próprio, falam em silêncio uma com a outra durante horas, excluindo o mundo inteiro à sua volta; após tê-la esfaqueado várias vezes, Vera ampara suavemente com a mão a cabeça de Eden e sussurra-lhe ao ouvido. Eden é, para Vera, o *objeto absolutamente idealizado* a quem "tudo é permitido" — é revelador que o nome dela signifique "paraíso" e seja de gênero relativamente neutro. Deveríamos invocar aqui a figura enigmática do anjo corrompido, uma figura hermafrodita, de cabelos loiros, etérea, que encarna a degeneração extrema da *jouissance* absoluta. Vera é o contraponto "prático" para essa figura idealizada da "inutilidade": ela se realiza ao cuidar dos outros. Vem abaixo e passa ao ato (assassino) quando se vê privada dessa realização. As duas irmãs formam, portanto, um par perfeito de Ideal e Real, de frieza distante e emoção calorosa e dedicada; nos maternas de Lacan, de *a'* e *a*, de eu *ideal* e eu — uma receita para a explosão da violência assassina.

Aqui, deveríamos invocar de novo a cena-chave do *Parsifal* de Syberberg, a transformação de Parsifal em moça depois de rejeitar os avanços de Kundry, tudo isso representado contra o pano de fundo da gigantesca Coisa-interface, os contornos espectrais da cabeça de Wagner. Quando repudia a Mulher — seu fascínio por ela o rapaz perde ao mesmo tempo seu ar de rapaz para se transformar numa

jovem de rosto azul monstruosamente fria. A mensagem não é de qualquer hermafroditismo obscurantista, mas, ao contrário, a reinscrição violenta da diferença sexual na figura arrapazada de um espectro, de um morto-vivo.

Em resumo, o que a leitura de Heidegger não leva em conta é o modo como a própria oposição entre o rapaz assexual e a *Geschlecht* divergente é sexualizada enquanto oposição entre um *rapaz* e uma *mulher*. A *Geschlecht* divergente não é neutra, mas feminina, e a própria androginia aparente de Elis torna-o um rapaz. Assim, quando Heidegger afirma que "na figura do jovem Elis, ser rapaz não se opõe a ser moça. Ser rapaz é deixar aparecer a infância mais serena. Esta acolhe e guarda em seu seio a dualidade suave dos sexos, o jovem e a 'figura áurea da jovem'"^[34], ele ignora o fato crucial de que a diferença sexual não designa os dois sexos da estirpe/espécie humana, mas, nesse caso, a própria diferença entre o assexual e o sexual. Para pôr isso em termos da lógica da hegemonia de Laclau, a diferença sexual é o Real de um antagonismo, pois nela a diferença externa (entre o sexual e o assexual) está cartografada na diferença interna entre os dois sexos. Além disso, o que Heidegger (e Trakl) já apontou, e o que Kieślowski torna claro, é que, precisamente enquanto pré-sexual, essa criança "morta-viva" inocente, confrontada com o corpo feminino decadente e hipertrofiado, é absolutamente *monstruosa*, uma das figuras do próprio Mal:

O espírito assim entendido tem sua existência na possibilidade *simultânea* da suavidade e da destrutividade. A suavidade não amortece o êxtase que caracteriza o inflamar, mas conserva-o acumulado na placidez da afabilidade.

O destrutivo provém do licencioso, que se consome em seu próprio tumulto e, assim, realiza o mal. O mal é sempre o mal de um espírito.^[35]

Talvez devêssemos inserir a figura de Elis na série de figuras semelhantes de histórias de terror à Stephen King: a criança assexual, "morta-viva", branca, pálida, monstro etéreo, regressando para assombrar os adultos. Num nível diferente, esse indivíduo poderá ser também Tom Ripley, de Patricia Highsmith, que conjuga um impulso destrutivo implacável com uma inocência angelical, dado que de certo modo sua postura subjetiva ainda não é marcada pela diferença sexual. Para terminar essa série, no *Decálogo* de Kieślowski, o misterioso jovem sem-teto com aspecto de Cristo, que aparece para o herói em momentos decisivos, não seria também uma presença assexual com aspecto de fantasma? E é talvez a ironia das ironias o fato de essa visão de Trakl-Heidegger da entidade angelical assexuada encontrar sua última expressão em *As partículas elementares*, de Michel Houellebecq^[36]. No final desse *best seller* de 1998, que desencadeou um grande debate em toda a Europa, a Humanidade decide coletivamente substituir-se por humanoides assexuais geneticamente modificados para evitar o impasse da sexualidade.

Na música, essa cumplicidade entre inocência dócil e erupção brutal do Mal é o tema de *Lamento*, de Giya Kancheli (música fúnebre em memória de Luigi Nono, para violino, soprano e orquestra), de 1994^[37]. O expressionismo puro de Kancheli, em que o indivíduo expressa sua dor, seu abandono e sua vulnerabilidade, está imbuído de uma tensão antagonista quase insuportável. Há as repetidas tentativas de exprimir subjetividade numa modesta

melodia proto-ontológica, mais aparentada com um ensaio, esboço ou fragmento — em violino, e também piano ou voz, que são os três modos principais de expressar subjetividade. Contudo, esses fragmentos fantasmáticos desaparecem mesmo antes de seu aparecimento pleno — não só não conseguem atingir uma forma de sonata completa ou qualquer forma musical, mas passam de imediato para uma explosão de *fortíssimo*, um violento e cataclísmico *tutti*, a erupção do Real em toda a sua brutalidade. É como se não existisse uma medida apropriada de expressão simbólica: esta oscila entre a intuição etérea, imaginária, fugidia e inacabada da subjetividade e a violência avassaladora que a esmaga e destrói. A partir do momento em que o indivíduo — com hesitação, medo e vergonha — assume o risco de se afirmar, o Outro responde com toda ferocidade, como o pai brutal que, numa disparidade grotesca entre ação e reação, surra a criança por qualquer pequeno gesto imperceptível de hipotético desafio ou autoafirmação. E aqui reside a ambiguidade do *Lamento*: serão esses dois polos efetivamente opostos? A frágil subjetividade íntima, seu *Âmago*, será mesmo esmagada pela reação violenta do real exterior? Ou devemos considerar que existe uma *identidade* última dos dois polos, ou seja, hoje, quando queremos exprimir a inocente e frágil subjetividade, sua verdadeira natureza explode com toda a violência nela contida? Kancheli parece não perceber esta coincidência de opostos: se a tivesse afirmado, seria obrigado a abandonar o domínio da "expressão musical" e passar para o universo pós-psicológico de boneca da *Sprechgesang*.

Escolhas recuperadas

Há um caso bem conhecido de um oficial alemão que ajudou os judeus com o risco da própria vida (e que acabou sendo preso e fuzilado pela Gestapo): como pessoa, era um antissemita conservador das classes altas, que desprezava os judeus e evitava qualquer contato com eles, apoiando totalmente as medidas legislativas e econômicas dos nazistas destinadas a inflectir a "excessiva" influência judaica. De súbito, porém, quando se deu conta do que estava acontecendo (a aniquilação total dos judeus), começou a ajudá-los por todos os meios possíveis, pela simples convicção inabalável de que uma coisa daquelas não podia ser tolerada. Seria absolutamente errado e enganador interpretar essa mudança brusca com o sentido da "ambiguidade" da atitude dos gentios para com Jesus, que oscilava entre o ódio e a atração. Na intrigante decisão do oficial de ajudar os judeus, intervém uma ordem totalmente diferente, a ordem que não tem nada a ver com emoções e respectivas flutuações — a própria dimensão ética no estrito sentido kantiano.

Essa dimensão deve ser contraposta à moral. Recordo, dos meus tempos de estudante secundarista, o estranho gesto de um amigo que me chocou muito nessa altura. O professor pediu-nos que escrevêssemos uma composição sobre "a satisfação proporcionada por fazer uma boa ação para com o próximo" — a ideia era que cada um de nós descrevesse a profunda satisfação resultante da consciência de ter feito algo bom. Meu amigo pôs a folha e a caneta

em cima da mesa e, ao contrário dos outros, que começaram a escrever rapidamente, ficou sentado sem se mexer. Quando o professor lhe perguntou o que estava acontecendo, respondeu que não era capaz de escrever fosse o que fosse, pela simples razão de que nunca sentira a necessidade (ou a satisfação) de tais atos — nunca fizera uma boa ação. O professor ficou tão chocado que lhe deu outra oportunidade: podia escrever o trabalho em casa — certamente iria lembrar-se de uma boa ação qualquer... No dia seguinte, meu amigo chegou à escola com a mesma folha em branco, afirmando que havia refletido muito sobre o assunto na noite anterior, mas simplesmente não havia nenhuma boa ação de que conseguisse se recordar. O desesperado professor exclamou: "Mas você não podia ter inventado uma história nesse sentido?", ao que o meu amigo retorquiu que não tinha imaginação que fosse nessa direção — não estava ao seu alcance imaginar coisas como essas. Quando o professor lhe disse claramente que sua teimosia podia lhe custar caro — o zero que teria prejudicaria seriamente seus resultados escolares —, ele insistiu que não podia fazer nada, que se sentia absolutamente impotente, pois, uma vez que estava além das suas capacidades pensar nos termos pretendidos, tinha a mente em branco. Essa recusa de fazer compromissos com relação a uma atitude pessoal é ética em seu estado mais puro, ética em oposição a moral, a compaixão moral. Isto para dizer — e não é necessário acrescentar que meu amigo, em suas ações, era uma pessoa extremamente decente e "boa", que para ele era absolutamente insuportável encontrar satisfação narcísica em observar a si próprio no ato de efetuar boas ações: em seu espírito, essa atitude reflexiva era equivalente à mais profunda traição ética.

E, nesse sentido preciso, o tema de Kieślowski não é a moral,

mas sim a ética: o que realmente acontece em cada um dos episódios de seu *Decálogo* é a *passagem da moral para a ética*. O ponto de partida é sempre um mandamento moral, e é através de sua própria violação que o herói ou a heroína descobrem a verdadeira dimensão ética. O *Decálogo 10* é um bom exemplo dessa escolha entre ética e moral que atravessa toda a obra de Kieślowski: os dois irmãos optam pela vocação do falecido pai (a filatelia) à custa de suas obrigações morais (o irmão mais velho não só abandona a família, mas vende um de seus próprios rins, pagando sua vocação simbólica com a própria carne). Essa escolha, encenada em seu estado mais puro em *A dupla vida de Véronique*, é escolha entre vocação (que conduz à morte) e a vida tranquila e sem ambições (quando/se se compromete a própria vocação) —, tem uma longa tradição (veja-se o conto de E. T. A. Hoffmann, *Antonia*, que também escolhe cantar e paga sua escolha com a morte). A encenação dessa escolha na narrativa dos filmes de Kieślowski é claramente *alegórica*: contém uma referência ao próprio Kieślowski. Sua escolha não foi idêntica à da polonesa Weronika? De fato, sabedor de sua doença cardíaca, escolheu a arte/vocação (não de cantar, mas de filmar) e efetivamente morreu de um ataque cardíaco. O destino de Kieślowski já está prefigurado em seu filme *Amador* (1979), o retrato de um homem que abandona uma vida familiar feliz em troca da atitude de observar e registrar a realidade através da distância do visor de uma câmara. Na cena final do filme, quando a mulher o deixa para sempre, o herói volta a câmara para si próprio e para a mulher, registrando no filme a partida desta: mesmo nesse momento íntimo traumático, ele não se envolve completamente, persistindo na atitude de observador — a derradeira prova de que elevou verdadeiramente o ato de filmar ao *status* de sua

causa ética. *Amador* tem seu contraponto em *A calma* (1976), que conta o destino de Antek depois de sair da prisão. Tudo que ele quer são as coisas simples da vida: um trabalho, um local limpo para dormir, uma mulher, televisão e sossego. Envolvido contra sua vontade em manigâncias criminosas no novo emprego, acaba sendo espancado pelos colegas, limitando-se a murmurar "Calma... calma." O herói de *A calma* não está só: mesmo Valentine, a heroína de *A fraternidade é vermelha*, afirma que tudo que pretende é viver em paz, sem ambições profissionais excessivas.

Essa escolha entre ética e moral torna palpável de novo a ambiguidade última da matriz de Kieślowski da salvação por meio da repetição. De uma certa perspectiva, a mensagem de seus filmes é uma mensagem otimista: *é nos dada uma segunda oportunidade, podemos aprender com o passado.*

Contudo, impõe-se também uma interpretação oposta desse tema das escolhas repetidas, segundo a qual a repetição "sensata" implica a traição ética, ou seja, a escolha da vida em detrimento da Causa (tal como faz Véronique ao comprometer seu desejo^[38]). Portanto, isso explica a diferença entre as duas Verônicas: "a aventura de uma abordagem direta e brutal do essencial, coroada por uma morte musical numa nota perfeita, mas inexplicita", em contraposição a "uma viagem consciente, mediada pela alegoria literária", refletida através da experiência do Outro (o projetado romance do *titereiro*^[39]). Portanto, Véronique é melancólica e reflexiva, em contraste com o entusiasmo direto de Weronika pela Causa; nos termos de Schiller, ela é *sentimental*, em contraste com a *ingenuidade* de Weronika. Não se trata apenas de Véronique aproveitar sua consciência do caráter suicida da escolha de

Weronika, mas também de ela cometer o ato de traição ética. A presença dessa escolha trágica é o que nos impede de reduzir *A dupla vida de Véronique* a um novo conto New Age de autodescoberta espiritual — já existe uma nova versão obscurantista New Age do filme de Kieślowski: *Veronika decide morrer*^[40], o *best seller* New Age de Paulo Coelho, de 1998^[41]. É a história de uma bibliotecária de 24 anos que curiosamente vive em Liubliana, na Eslovênia. É uma saudável, atraente e inteligente mulher que de repente decide morrer porque o apogeu de sua juventude já passou, de modo que, a partir de agora, só a espera uma lenta, mas inexorável, decadência cujos sinais já lhe chegam na porção diária de notícias deprimentes veiculadas pela mídia. Felizmente, ela é descoberta antes de os comprimidos fazerem plenamente efeito e hospitalizada numa clínica psiquiátrica, onde é submetida a uma lavagem estomacal. Aí fica sabendo, porém, que o coma lhe debilitou fatalmente o coração: sentindo fortes palpitações cardíacas em intervalos regulares, é informada de que tem apenas alguns dias de vida. Só então é capaz de apreciar e saborear plenamente cada um dos momentos que lhe restam. O que ela não sabe é que está envolvida numa experiência terapêutica do sensato e benevolente médico que a trata: este lhe provocou fortes palpitações cardíacas por meio de medicamentos inofensivos, dado que sua aposta é que só a experiência da proximidade da morte ressuscitará nela a vontade de viver. Um velho piano que encontra no hospital desperta nela uma antiga paixão pela música; passado pouco tempo, deixa o hospital, completamente restabelecida e decidida a seguir sua vocação musical. A diferença com relação a Kieślowski não pode deixar de saltar aos olhos: qualquer noção da *tensão* inerente e irreconciliável

entre levar uma vida sem ambições e abraçar uma vocação (musical ou outra) está ausente, pois o universo de Paulo Coelho é um universo em que reina a harmonia preestabelecida das duas dimensões.

Essa escolha ética entre *missão* e *vida*, em torno da qual giram os filmes de Kieślowski, repete-se de diferentes formas numa série de filmes recentes, embora nunca chegue a atingir a pungência de Kieślowski. O filme de Anand Tucker, *Hilary e Jackie* (1998), que conta a história de Hilary e Jacqueline du Pré, os dois prodígios musicais da Inglaterra dos anos 1950, pode ser visto como outra variação do mesmo tema. Enquanto Hilary escolhe formar uma família, Jackie ascende à fama internacional, deslumbrando plateias com uma paixão desenfreada por sua música, e casando-se pouco depois com o pianista e maestro de renome Daniel Barenboim. Contudo, as digressões constantes tornam-se para Jackie uma fonte de tensão nervosa: ela suspira pelo tipo de vida em família, uma vida aparentemente mais simples, que Hilary construiu. Numa visita de surpresa, uma solitária e deprimida Jackie revela que ela também suspira pelo marido da irmã — e, num supremo ato de misericórdia, Hilary lhe faz a vontade. (Esse episódio absolutamente "escandaloso" da relação entre Jackie e Hilary, o fato de Jacqueline ter tido um caso amoroso com o marido da irmã, com a aprovação desta, é tão insuportável porque envolve a inversão da lógica levistraussiana clássica das mulheres enquanto objetos de troca entre homens: nesse caso, foi o *homem* que serviu como objeto de troca entre mulheres.) Jackie, como que punida por sua dedicação implacável, morre depois de uma longa doença debilitante ter lhe cerceado a carreira musical, confinando-a a uma cadeira de rodas... *Hilary e Jackie* é, portanto,

uma variação do tema de *A dupla vida de Véronique*: em vez das duas Verônicas, temos mais "realisticamente" as duas irmãs, cada uma das quais representando uma escolha ética diferente^[42]. Há uma dupla histeria na relação entre Hilary e Jackie: cada uma delas vê a outra como a mulher que sabe como desejar (a "pessoa que se supõe que deseja") e, pelo menos até certo ponto, sai de cena, esperando que sua ausência crie a imagem ideal de um casal ou de uma família. Para Jackie, Hilary e a família formam a unidade ideal que ela observa com inveja, enquanto para Hilary, Jackie brincando com seu próprio marido e seus filhos é esse mesmo ideal em que, em última análise, não há lugar para ela.

O filme é dividido em duas partes: a história começa a ser contada da perspectiva de Hilary e, depois, daquela de Jackie. Essa divisão é totalmente justificada pelo fato de o par Hilary-Jackie ser a última versão do par Ismênia-Antígona, isto é, a mulher emocional "normal" em contraposição à mulher extremamente dedicada à sua Causa: primeiro, vemos o extraordinário, e mesmo monstruoso, Objeto-Coisa (Jackie) pelos olhos de sua irmã compadecida "normal"; por fim, somos transportados para o ponto de vista da própria Coisa impossível, ou seja, a própria Coisa é subjetivada, começa a falar. Uma vez que estamos tratando com a Coisa impossível, sua subjetivização só pode consistir na história de seu declínio e queda. O colapso nervoso de Jackie enquanto se apresenta num concerto é expresso pela inversão extrema do procedimento-padrão de transubstanciação "sublime", em que passamos da canção interpretada de modo lastimoso na realidade para a perfeita magia de cantar ou tocar no espaço da fantasia: seu concerto real prossegue normalmente, enquanto ela *imagina* estar tocando as notas erradas

e produzindo sons terrivelmente dissonantes.

A relação de Jackie com seu violoncelo estaria mais bem expressa talvez no tema de "a morte e a donzela". O violoncelo é o objeto *petit a*, o objeto parcial que ameaça engolir o sujeito, arrastando-o para sua *jouissance* letal não fálica. E a Exceção relativa à série de parceiros/amantes intersubjetivos (não uma exceção fálica, mas o excesso não fálico), de modo que temos $1+1+1+1...+a$. Para dizer isso em termos psicológicos um tanto ingênuos, o mistério da vida de Jackie é o seguinte: por que ela escolheu — quando ainda uma moça alegre e libertina, de vinte e poucos anos — como peça privilegiada o melancólico concerto para violoncelo de Elgar, a obra-prima da idade madura do compositor, interpretando-a de modo tão profundamente sentido? Não estaremos perante um caso semelhante ao de Oscar Wilde que, enquanto desfrutava de um grande sucesso de público, tinha já uma premonição de seu fracasso final (claramente discernível em *O retrato de Dorian Gray*^[43])? Essa premonição pseudoteleológica não deve ser reduzida a uma expressão de censura ideológica que exige que as mulheres paguem o preço de se empenhar totalmente em sua arte e de tratar os homens como amantes em série, pois é sobretudo o laço íntimo que parece juntar feminilidade e pulsão de morte^[44].

Neil LaBute, em seu filme *Na companhia de homens*, dá a essa escolha um tom muito mais sinistro: temos de reconhecer que o filme reencena o projeto sádico de um modo que se adequa hoje à ideologia da vitimização. Como o próprio diretor frisou numa entrevista, a ideia do filme nasceu a partir de uma frase que ouvira por acaso: "Vamos magoar alguém de verdade!" De modo

significativo, essa noção de "realmente ferir alguém" já não está situada no nível da tortura física nem mesmo da ruína econômica, mas no nível do que em geral designamos por "tortura psicológica". Dois executivos, obrigados a permanecer numa pequena cidade do Meio-Oeste norte-americano durante seis semanas, queixam-se um com o outro por terem sido implacavelmente abandonados pelas respectivas mulheres; assim, decidem vingar-se do sexo feminino: procurariam uma mulher solitária e vulnerável que já tivesse perdido qualquer esperança de uma vida amorosa gratificante e tentariam seduzi-la de todos os modos. Agradavelmente surpreendida por essa dupla atenção e pelo inesperado problema de decidir quem escolher, ela encontraria assim uma nova esperança na vida. Depois, quando ela estivesse no auge de sua nova felicidade, os dois homens iriam juntos comunicar-lhe que tudo se tratara de uma brincadeira com o objetivo de magoá-la, que não queriam saber dela; e a infeliz nunca conseguiria recompor-se do choque, ficando condenada a longas noites de insônia, a uma vida arruinada para sempre, privada de qualquer esperança. Assim, sempre que qualquer dos dois homens fosse de novo enganado por uma mulher ou humilhado pelo patrão, se sentiria reconfortado com o fato de seu problema não ter comparação com o triste destino daquela mulher — pelo menos uma vez, teria feito algo muito mais contundente a outro ser humano... A história segue então o caminho previsível: eles escolhem uma funcionária de escritório surda, um dos amigos apaixona-se de fato por ela e, uma vez que é o mais feio dos dois, e a pobre moça prefere o outro, ele — para conquistá-la — quebra as regras do jogo e conta diretamente a ela a experiência de que é vítima etc. Ele é uma pessoa fraca: sua maldade é, de certo modo, "ainda humana", enquanto a

maldade do outro está mais próxima de uma postura ética perversa — para este, o mal é uma missão, enquanto para o fracote faz parte da vida.

Significativamente, no final do filme, ficamos sabendo que o homem de fato mau não havia sido abandonado pela namorada — eles mantiveram a relação durante todo o tempo: a história tinha sido inventada. Sua intenção de magoar alguém não era um ato de vingança; num sentido perverso, porém, era puramente ética. Mas e se o verdadeiro alvo desse ato não fosse a pobre moça, mas o amigo, aparentemente mais "honesto" e "humano"? E se a intenção do homem mau fosse magoar seu parceiro no crime, humilhando-o e destruindo os últimos vestígios do respeito que tinha por si próprio? Com efeito, no final do filme, não sabemos dizer qual dos dois homens é pior: a questão não tem solução. Aquele que viola as regras do jogo ao "abrir-se" e contar tudo à moça é de certo modo ainda mais brutal (por exemplo, quando diz a ela que, por causa de sua surdez, não está em posição de escolher um companheiro); embora seja incapaz de suportar fazer mal a alguém, acaba de fato magoando ainda mais a moça.

Dois filmes recentes, que, embora realizados por diretores diferentes, têm de ser interpretados em conjunto, fornecem outras versões da mesma escolha: *História real*, de David Lynch, e *O talentoso Ripley*, de Anthony Minghella. Logo no início de *História real*, as palavras que abrem o genérico, "Walt Disney Apresenta — Um Filme de David Lynch", fornecem o que constitui talvez o melhor resumo do paradoxo ético que marcou o final do século XX: a sobreposição da transgressão e da norma. Walt Disney, o símbolo dos valores da família conservadora, abriga sob seu guarda-chuva

David Lynch, o epítome da transgressão, que desvenda o submundo obscuro do sexo perverso e da violência que se esconde por trás da superfície respeitável das nossas vidas.

Hoje, o próprio aparelho econômico-cultural, para se reproduzir nas condições de concorrência do mercado, não tem apenas de tolerar, mas de promover diretamente efeitos e produtos cada vez mais chocantes. Basta recordarmos as recentes tendências nas artes visuais: já pertence ao passado a época em que tínhamos simples estátuas ou quadros emoldurados — o que vemos agora são exposições das próprias molduras sem os quadros, exposições de vacas mortas e respectivos excrementos, vídeos do interior do corpo humano (gastroscoopia e colonoscopia), a inclusão do odor na exposição etc., etc. Também aqui, tal como no campo da sexualidade, a perversão já não é subversiva: os excessos chocantes são parte do próprio sistema, o sistema alimenta-se deles para se reproduzir. Assim, se os filmes anteriores de Lynch também foram pegos na armadilha, que dizer de *História real*, baseado no caso verdadeiro de Alvin Straight, um agricultor idoso e inválido que atravessou as planícies norte-americanas montado num cortador de grama John Deere para visitar o irmão doente? Essa história de ritmo lento de perseverança implicaria a renúncia à transgressão, a virada para a imediaticidade cândida da fidelidade como postura ética direta? O próprio título do filme refere-se indubitavelmente à obra anterior de Lynch: essa é uma história normal [*straight*], por contraposição aos "desvios" em direção ao submundo inquietante em filmes que vão desde *Eraserhead* até *A estrada perdida*. Mas e se o herói "normal" do último filme de Lynch fosse de fato muito mais subversivo do que os personagens estranhos que povoam seus filmes anteriores? E se,

no nosso mundo pós-moderno, em que o compromisso ético radical é visto como ridiculamente ultrapassado, ele for o verdadeiro pária? Devemos recordar aqui a velha e perspicaz observação de G. K. Chesterton, em seu artigo "A Defense of Detective Stories":

[Uma história policial] mantém presente, de certo modo, o fato de a própria civilização ser o mais sensacional dos desvios e a mais romântica das rebeliões. Num romance policial, quando o detetive, de uma forma um tanto estupidamente temerária, se vê sozinho perante facas e punhos no covil dos bandidos, isso serve certamente para nos fazer lembrar que é o agente da justiça social que constitui a figura original e poética, enquanto os ladrões e assaltantes são apenas velhos e plácidos conservadores cósmicos, felizes na respeitabilidade imemorial de macacos e lobos. [O romance policial] baseia-se no fato de a moral ser a mais negra e ousada das conspirações.^[45]

E se *essa*, então, for a mensagem derradeira do filme de Lynch — que a ética é "a mais negra e ousada de todas as conspirações", que o sujeito ético é aquele que ameaça de fato a ordem existente, em contraste com a longa série de personagens lynchianos perversos e bizarros (o barão Harkonnen em *Duna*, Frank em *Veludo azul*, Bobby Peru em *Coração selvagem...*) que, em última análise, a sustenta? Nesse sentido preciso, o contraponto de *História real* é *O talentoso Ripley*, de Anthony Minghella, baseado no romance homônimo de Patricia Highsmith. O filme conta a história de Tom Ripley, um jovem nova-iorquino ambicioso e falido, contactado pelo rico magnata Herbert Greenleaf, que pensa erradamente que Tom esteve em Princeton com seu filho, Dickie. Este está na Itália sem fazer nada e Greenleaf paga a Tom para ir lá e trazer o filho de volta para casa e ao bom senso, a fim de ocupar o lugar que lhe compete

nos negócios da família. Chegando à Europa, porém, Tom fica cada vez mais fascinado não só pelo próprio Dickie, mas também pela vida requintada, fácil e socialmente aceitável das classes altas em que tal personagem se move. Qualquer sugestão de homossexualidade da parte de Tom é deslocada aqui: para Tom, Dickie não é objeto de desejo, mas o sujeito ideal que deseja, o sujeito transferencial "que se supõe saber [como desejar]". Em resumo, Dickie torna-se para Tom seu *eu ideal*, a figura de sua identificação imaginária: quando lança repetidos olhares cobiçosos a Dickie, não está traindo um desejo erótico de ter relações sexuais com ele, de *possuir* Dickie, mas seu desejo de *ser* como Dickie. Assim, para resolver esse dilema, Tom imagina um elaborado plano: numa viagem de barco, mata Dickie e depois, durante algum tempo, assume sua identidade. Agindo como Dickie, organiza as coisas de tal modo que, após a morte "oficial" deste, herda sua fortuna; uma vez isso consumado, o falso "Dickie" desaparece, deixando um bilhete de suicídio em que elogia Tom, enquanto este reaparece, conseguindo escapar dos investigadores que suspeitavam dele, ganhando até mesmo a gratidão dos pais de Dickie; em seguida, deixa a Itália e parte para a Grécia.

Embora o romance tenha sido escrito em meados dos anos 1950, podemos afirmar que Patricia Highsmith prefigura a rescrita terapêutica atual da ética, substituindo-a por "recomendações" que não devem ser seguidas de maneira demasiado cega. Ripley representa simplesmente o último passo desta rescrita: *Não matarás — exceto quando não houver realmente outro modo de garantir a felicidade*. Ora, como a própria Patricia Highsmith afirma numa entrevista: "Poderíamos chamá-lo de psicopata, mas eu não o designaria como louco, pois suas ações são racionais. [...] Considero-

o uma pessoa bastante civilizada, que mata quando tem absolutamente de matar". Assim, Ripley não é uma espécie qualquer de *American psycho*: seus atos criminosos não são frenéticas *passages à l'acte*, irrupções de violência em que liberta a energia reprimida pelas frustrações da vida cotidiana do *yuppie*. Seus crimes são calculados com um raciocínio pragmático simples: faz o que é necessário para atingir o objetivo, uma vida tranquila e desafogada nos subúrbios ricos de Paris. O que é verdadeiramente perturbador é o fato de ele, de algum modo, parecer desprovido de um sentido ético elementar. Na vida de todos os dias, é em geral afável e delicado (embora com um toque de frieza) e, quando comete um assassinato, fá-lo em geral com pena, às pressas, da forma mais indolor possível, do mesmo modo que realizamos uma tarefa desagradável, mas necessária. Ele é o psicopata por excelência, o melhor exemplo do que Lacan tinha em mente quando afirmou que a normalidade é uma forma especial de psicose, ou seja, uma forma de não ser apanhado traumáticamente na teia simbólica, de conservar a "liberdade" com relação à ordem simbólica.

No entanto, o mistério de Ripley de Patricia Highsmith transcende o tema ideológico norte-americano clássico da capacidade de o indivíduo se "reinventar" radicalmente, de apagar os vestígios do passado e assumir completamente uma nova identidade; transcende o "eu proteiforme" pós-moderno. Aí reside o fracasso definitivo do filme em relação ao romance: o filme "Gatsby" Ripley numa nova versão do herói americano que recria sua identidade de um modo lúgubre. O que se perde é bem exemplificado numa diferença crucial entre o romance e o filme: neste último, Ripley tem laivos de consciência, enquanto no romance os escrúpulos estão

simplesmente ausentes. Isso faz com que a explicitação, por parte do filme, dos desejos homossexuais de Ripley seja completamente desajustada. Minghella sugere que, nos anos 1950, Patricia Highsmith tinha de ser mais circunspecta para tornar o herói aceitável para o grande público, enquanto hoje podemos dizer as coisas de uma forma mais aberta. Contudo, a frieza de Ripley não é o efeito superficial dessa postura homossexual, mas exatamente o contrário. Num dos últimos romances com Ripley como personagem central, ficamos sabendo que ele faz amor uma vez por semana com a mulher, Heloise, como um ritual regular do qual a paixão está ausente. Tom comporta-se como Adão no Paraíso antes da Queda, quando, segundo Santo Agostinho, ele e Eva *fizeram* sexo, mas apenas enquanto simples tarefa instrumental, como espalhar sementes num campo lavrado. Assim, uma das maneiras de ler Ripley é afirmar que ele é angelical, que vive num universo anterior à lei e à sua transgressão (pecado), isto é, ao ciclo vicioso da culpa gerada por nossa obediência à lei, descrita por São Paulo. Essa é a razão pela qual Ripley não sente culpa, nem sequer remorso, depois de seus assassinatos: ele ainda não está completamente integrado na Lei simbólica.

O paradoxo dessa não integração é que o preço que Ripley paga por ela é sua incapacidade de sentir paixão sexual intensa — uma prova clara de que não existe paixão sexual fora dos limites da Lei simbólica. Em outro dos últimos romances em que Ripley é personagem central, o herói vê duas moscas na mesa da cozinha e, ao olhar para elas mais de perto e verificar que estão copulando, ele as esmaga, enojado. Esse pequeno pormenor é crucial: o Ripley de Minghella *jamais* teria feito uma coisa dessas; o Ripley de Patricia

Highsmith está de certo modo desligado da realidade da carne, enojado com o Real da vida, de seu ciclo de geração e corrupção. Marge, a namorada de Dickie, dá uma caracterização adequada de Ripley: "Está bem, ele pode não ser gay. Apenas não é nada, o que é pior. Não é suficientemente normal para ter *qualquer* tipo de vida sexual". Na medida em que essa frieza caracteriza certa postura lésbica radical, podemos ser tentados a afirmar que Ripley, mais do que um homossexual enrustido, é paradoxalmente um *lésbico masculino*. (Aqui, somos levados a evocar o fato biográfico de que a própria Patricia Highsmith era lésbica: não surpreende que se sinta tão próxima da figura de Ripley.) O verdadeiro enigma de Ripley é a razão pela qual ele persiste nessa frieza horripilante, mantendo um afastamento psicótico com relação a qualquer apego humano apaixonado, mesmo depois de atingir seu objetivo e transformar-se num respeitável comerciante de obras de arte, com uma vida agradável nos subúrbios abastados de Paris. Essa frieza despreendida que se mantém para além de todas as identidades possíveis que vão se sucedendo, e que constitui talvez a verdade última do indivíduo "pós-moderno", é de algum modo perdida no filme.

Além disso, a versão cinematográfica de *O talentoso Ripley* permite-nos compreender claramente o que está errado no gesto pós-moderno fundamental de "preencher as lacunas" (através de sequelas ou de prequelas^[46], contando a história de uma perspectiva diferente ou simplesmente preenchendo os espaços em branco do texto original), a técnica que transcende a divisão entre a cultura popular e a arte erudita (vejam-se, por exemplo, as duas novas versões de *Hamlet*, *Rosenkrantz and Guildenstern are Dead*, de Tom Stoppard, que conta a mesma história a partir de duas

personagens menores, e a prequela *Gertrudes e Cláudio*, de John Updike^[47]). O que então está errado, em princípio, nessa técnica? Segundo a análise perspicaz de Richard Maltby^[48], *Casablanca* mobiliza dois registos de leitura diferentes, a leitura "ingênua", que segue à risca as regras do infame Código de Produção, e um registo mais sofisticado, em que o espectador identifica na textura do filme múltiplas indicações de comportamento transgressor. Temos assim o argumento "oficial", em que o olhar do grande Outro, qual "observador inocente", não consegue encontrar nada moral ou ideologicamente problemático, e toda a série de possíveis argumentos alternativos imaginados pelo espectador, que violam claramente as proibições sexuais, políticas etc. dominantes. Essas duas leituras não são simplesmente opostas: é *peelo fato* de o texto cinematográfico ter o cuidado de permanecer inocente aos olhos do grande Outro (todos os acontecimentos e ações podem ser explicados nos termos do argumento "oficial") que ele tem a possibilidade de deixar o espectador entregar-se aos prazeres proibidos^[49].

E o leitor e/ou escritor de nossos dias estaria exposto talvez à mesma tentação perante o conto mais famoso de Kleist, "A marquesa de O", em que logo o primeiro parágrafo já é chocante:

Em M..., importante cidade da Alta-Itália, a marquesa de O..., senhora de excelente reputação, viúva, mãe de duas crianças de uma perfeita educação, fez saber pelos jornais que ficara grávida sem seu conhecimento, que o pai da criança que ia dar à luz se devia apresentar e que, por razões de natureza familiar, se encontraria na disposição de casar com ele.^[50]

O choque obsceno dessas linhas reside na sobreidentificação da heroína com o código moral: ela leva a um extremo ridículo sua

obediência à propriedade sexual. A heroína não tem nenhuma lembrança da relação sexual: não existem sintomas neuróticos que apontem para o recalçamento dessa memória (uma vez que, como sabemos de Lacan, o recalçamento e o regresso do recalçado são uma única e mesma coisa); mais do que simplesmente recalçado, o fato da relação sexual está excluído. Em *MIB – Homens de preto*, os agentes secretos que lutam contra os alienígenas têm uma pequena máquina de disparar *flashes*, no formato de caneta, que usam quando pessoas não autorizadas encontram alienígenas: disparam um *flash* diante delas, apagando-lhes assim a memória do que lhes acontecera nos últimos minutos (para poupá-los de réplicas traumáticas). Algo do mesmo tipo não interviria no mecanismo da *Verwerfung* [rejeição]? A *Verwerfung* não seria um mecanismo psíquico parecido? E tudo não se passa como se a marquesa de O tivesse sido submetida a *um flash* obliterante da mesma natureza? Esse apagamento radical da relação sexual é indicado pelas famosas reticências no meio da frase que descreve sua provação: durante o assalto das forças russas a uma cidadela comandada pelo pai, caiu nas mãos de soldados inimigos brutais que tentaram violá-la; foi então resgatada por um jovem oficial russo, o conde F, que, depois de tê-la salvo,

[...] ofereceu o braço à senhora e conduziu-a, emudecida por todos estes acontecimentos, para a outra ala do palácio que as chamas ainda não tinham alcançado, onde a marquesa, mal chegou, caiu sem sentidos. Aí..., como as mulheres ainda assustadas não tardassem em regressar, o oficial mandou chamar um médico; assegurou-lhes que ela não demoraria a recompor-se, voltou a colocar o chapéu na cabeça e regressou ao combate.^[51]

As reticências depois de "aí" desempenham exatamente a mesma

função que o plano de 3,5 segundos da torre do aeroporto, à noite, que se segue ao abraço apaixonado de Ilsa e Rick, e que depois se dissolve num plano exterior da janela do quarto de Rick. O que aconteceu (como já foi assinalado nessa descrição pelo pormenor curioso do conde, que "voltou a colocar o chapéu") é que o conde cedeu à súbita tentação que lhe proporcionou o episódio do desmaio. O que se segue à busca efetuada por meio de anúncios nos jornais é que o conde aparece e se oferece para se casar, embora ela não reconheça nele seu violador, mas apenas seu salvador. Mais adiante na história, quando o papel do conde na gravidez torna-se claro, ela continua a querer se casar com ele, contra a vontade dos pais, disposta a reconhecer seu salvador na figura do violador; do mesmo modo que Hegel, no final do prefácio da *Filosofia do direito*^[52], aconselha-nos, na esteira de Lutero, a reconhecer a Rosa (da esperança e da salvação) na pesada Cruz do presente. A mensagem da história é a "verdade" da sociedade patriarcal, expressa no juízo especulativo hegeliano que postula a identificação do violador com o salvador cuja função é proteger a mulher da violação; ou, mais uma vez, dito em termos hegelianos, que afirma como o Sujeito, parecendo lutar contra uma força exterior, luta contra si próprio, contra sua própria substância não reconhecida.

Kleist já é "pós-moderno" em sua ação de subversão ultraortodoxa da lei através de uma sobreidentificação com ela. O melhor exemplo disto é dado, evidentemente, pelo romance *Michael Kohlhaas, o rebelde*^[53], baseado em acontecimentos reais passados no século XVI: após sofrer uma injustiça menor (dois de seus cavalos são maltratados por um nobre local, o corrupto barão Von Tronka), Kohlhaas, um respeitável negociante de cavalos saxão, lança-se

numa cruzada obstinada para que seja feita justiça. Quando, por causa da corrupção, vê sua pretensão fracassar nos tribunais, toma ele próprio a lei em mãos, organiza um bando armado, e ataca e incendeia uma série de castelos e cidades onde suspeita que Tronka estaria refugiado. Entretanto, continua a afirmar que a única coisa que pretende é que a pequena injustiça de que foi vítima seja corrigida. Numa inversão dialética paradigmática, o próprio apego incondicional de Kohlhaas às regras, sua violência *para preservar a lei*, transforma-se numa violência *para fazer a lei* (para usar a oposição clássica de Walter Benjamin): a sequência clássica encontra-se invertida aqui, isto é, não é a violência fundadora da lei que, uma vez estabelecido seu domínio, torna-se preservadora da lei; ao contrário, é a própria violência preservadora da lei que, quando levada ao extremo, transforma-se na fundação violenta de uma nova lei. Quando se convenceu de que a estrutura legal existente estava corrompida, e era incapaz de seguir suas normas, muda o registro simbólico numa direção quase paranoica, proclamando a intenção de criar um novo "governo mundial" como representante do arcanjo Miguel, e apelando a todos os cristãos que apoiassem sua causa. (Embora essa história tenha sido escrita em 1810, poucos anos depois da *Fenomenologia* de Hegel, parece de fato que Kohlhaas, muito mais do que os heróis de Schiller, é o caso paradigmático da contraposição hegeliana entre a "lei do coração e o delírio da presunção".) No final da história, dá-se uma estranha reconciliação: Kohlhaas é condenado à morte e aceita a sentença com tranquilidade, pois conseguiu seu objetivo aparentemente frívolo: recebeu de volta os dois cavalos saudáveis e esplendorosos, e o barão Von Tronka foi sentenciado a dois anos de prisão... Esse relato de

uma busca excessiva de justiça por alguém com "apego total às normas", e que não compreende as normas não escritas que condicionam a aplicação da lei, termina no crime: numa espécie de equivalente legal do chamado efeito borboleta, uma transgressão trivial desencadeia uma série de acontecimentos que provocam danos desproporcionais em todo o país. Não surpreende, pois, que Ernst Bloch classificasse Kohlhaas como o "Immanuel Kant da Jurisprudência"^[54].

Os filmes de James Bond propiciam uma inversão simétrica dos dois textos de Kleist. Por um lado, a maioria dos filmes termina com a mesma cena estranhamente utópica do ato sexual que é, ao mesmo tempo, íntimo e uma experiência coletiva partilhada: enquanto Bond, finalmente sozinho e acompanhado de uma mulher, faz amor com ela, a atividade do par é observada (ouvida ou registrada de outra maneira qualquer, por exemplo, por meio digital) pelo grande Outro, aqui encarnado pela comunidade profissional de Bond (M, Miss Money Penny, Q etc.). No último Bond, *O mundo não é o bastante* (1999), de Michael Apted, esse ato é simpaticamente apresentado como uma mancha de calor na imagem de satélite — o substituto de Q (John Cleese) desliga discretamente o monitor, impedindo outros de satisfazer sua curiosidade. Bond, que de resto funciona como o grande Outro (a testemunha supostamente ideal) para o Grande Criminoso, carece aqui do grande Outro: só esses testemunhos "fazem existir" sua atividade sexual. (Essa utopia do ato sexual reconhecido pelo grande Outro da comunidade é evocada por Adorno em *Mínima moralia*^[55]: Adorno apresenta a cena proverbial do rico que exhibe a jovem amante em público, embora não faça sexo com ela, como uma fantasia de sexo plenamente emancipado.) Por

outro lado, esse final abre um espaço em branco que exige uma recriação pós-moderna. Ou seja, o enigma dos filmes de James Bond é o seguinte: o que acontece no intervalo entre o êxtase final e o início do filme *seguinte*, em que Bond é de novo chamado por M para executar uma missão? Talvez esse fosse o filme de Bond pós-moderno, uma espécie de drama sentimental aborrecido de uma relação em decadência — Bond começa a se cansar pouco a pouco da moça, surgem pequenos conflitos, a moça quer se casar, contra a vontade dele etc., quando a convocação de M vem salvá-lo daquela relação cada vez mais sufocante.

Por consequência, os filmes "pós-modernos" já não oferecem a história "oficial", que podemos completar assim com múltiplas alternativas imaginadas — o texto público que vemos *diretamente apresenta-se como uma das variações possíveis*. Essa mudança é claramente perceptível na passagem de um romance para sua versão cinematográfica. Na Hollywood tradicional, a versão cinematográfica recalca (censura) sua origem literária, que passa a funcionar como o texto alternativo, obscuro e publicamente repudiado do filme (por exemplo, uma prostituta no romance é transformada numa cantora de bar); ao contrário, as versões cinematográficas pós-Código de Produção *revelam* de forma direta o que foi supostamente "recalcado" no original (veja-se precisamente o caso de *O talentoso Ripley*, que apresenta o herói como explicitamente homossexual). A nova versão de Van Sant de *Psicose* seguiu o mesmo caminho de "mostrar tudo": vê-se Norman se masturbando, enquanto espreita Marion antes de matá-la. E, mais uma vez, o que deve ser frisado é que uma tal "radicalização" se salda em seu oposto, ou seja, num *reco* para a expressão da real monstruosidade da figura de

Norman^[56].

O exemplo de Ripley torna claro o que está errado nessa técnica de parecer "mais radical do que o original", revelando seus conteúdos implícitos recalçados. O que interessava no original não era apenas o "recalcamento" do conteúdo supostamente proibido (sexual ou outro), mas o *vazio criado por esse "recalcamento" enquanto tal*. O que se perde no gesto de preencher as lacunas de Ripley é sua monstruosidade fria não psicológica, sinistramente próxima de uma "normalidade" estranha. Em outras palavras, e se, ao "preenchermos as lacunas" e "dizemos tudo", estivermos eliminando o vazio em si, que é, em última análise, o evidente vazio da subjetividade (o "sujeito barrado" lacaniano)? O que Minghella realiza é a passagem do vazio da *subjetividade* para a riqueza interior da *personalidade*: em vez de uma pessoa bem-educada, que é ao mesmo tempo um autômato monstruoso sem tormentos interiores, temos uma pessoa cheia de traumas psíquicos. Em resumo, temos alguém a quem podemos, na verdadeira acepção da palavra, *compreender*. O ato de "preencher as lacunas" obedece assim à compulsão de compreender, de "normalizar" e, desse modo, evitar o vazio da subjetividade.

Talvez a oposição entre o herói *straight* de Lynch e o Ripley "normal" de Patricia Highsmith determine as coordenadas extremas da experiência ética do capitalismo atual, com a inversão estranha de Ripley ser o personagem sinistramente "normal", e o homem *straight* de Lynch, o sinistramente bizarro, e até perverso. Temos assim a inesperada oposição entre a *estranheza da postura absolutamente ética* e a *"normalidade" monstruosa da postura absolutamente não ética*. Como vamos então conseguir sair desse impasse? Ambos os heróis têm em comum a dedicação inflexível à

prossecução de seu objetivo, razão pela qual a saída pode ser o abandono desse aspecto comum e o apelo a uma humanidade mais "calorosa" e compreensiva, disposta a aceitar compromissos. Contudo, essa "humanidade branda" (ou seja, sem princípios) não constituiria o modo predominante da subjetividade em nossos dias, de que os dois filmes fornecem os dois exemplos extremos? Nos fins dos anos 1920, Stalin definiu a figura de um bolchevique como a conjugação da obstinação apaixonada russa com o engenho norte-americano. No mesmo sentido, talvez devêssemos afirmar que a saída deve antes ser procurada na impossível *síntese* dos dois heróis, na figura do homem *straight* lynchiano que persegue seu objetivo com o engenho astuto de Tom Ripley.

Estamos, portanto, diante da mesma escolha básica repetida em três níveis diferentes: primeiro, em Kieślowski, como escolha direta entre missão-causa e vida; depois, em LaBute, como dois modos do Mal, ético-radical e patológico; por fim, em Lynch e Minghella, como os dois modos de desprendimento da vida vulgar. E o tema do nosso primeiro capítulo, a escolha entre Teoria e Pós-Teoria, poderia ser outro caso de escolha ética entre Acontecimento e Ser, Ética e Moral, missão e vida. Em termos freudianos, essa escolha é evidentemente a escolha entre o princípio de prazer e a pulsão (de morte) para além do princípio de prazer: entre uma "vida boa" orientada para a felicidade, o "cuidado de si", a sabedoria da moderação etc., e a vida comandada por uma compulsão que somos obrigados a seguir, independentemente do nosso Bem. Por vezes, essas duas opções coexistem no mesmo modo de atividade. Embora *O talentoso Ripley*, de Minghella, deforme totalmente a figura do Ripley original do romance de Patricia Highsmith, nem por isso deixa de ser um filme

interessante em seus próprios termos. Transmite muito bem o paradoxo da situação de Ripley no final: ele consegue o que queria, está "dentro", assumindo a identidade de Dickie, rico, livre para fazer o que lhe aprouver, construir sua felicidade, levar o que considera ser uma boa vida. Por outro lado, depois do primeiro assassinato, fica enredado numa lógica compulsiva: vê-se forçado a cometer mais assassinatos, uma vez que o único caminho que se abre perante ele é persistir até o fim na vida que escolheu. E talvez essa tensão, e não sua "culpa", que justifica seus pesadelos.

Kieślowski não defende a abdicação moralista da vida em nome da missão nem a sabedoria barata de advogar a vida simples contra a missão; é perfeitamente consciente da limitação da missão. A esse respeito, o filme *A cicatriz* (1976) é exemplar. Conta a história de um funcionário comunista honesto que chega a uma pequena cidade de província para dirigir a construção de uma nova fábrica química. Ele quer tornar mais felizes as pessoas que vivem ali, trazer o progresso; porém, a fábrica não só causa problemas ecológicos e ameaça o modo de vida tradicional, como entra em choque com os interesses a curto prazo dos habitantes da cidade. Desiludido, demite-se de seu posto... O problema aqui é o do Bem.

Quem sabe o que é o Bem para os outros, quem pode impor seu Bem aos outros? Essa inconsistência de Bens é o tema do filme: embora tenha sucesso no plano social (a fábrica é construída), o diretor tem consciência de que falhou no plano ético. Vemos aqui por que razão Freud era cético com relação ao lema ético: "Faça com os outros como quer que façam com você!" O problema aí não é ser demasiado idealista, superestimar a capacidade ética do homem; a tese de Freud é que, se levarmos em consideração a *perversão* básica

do *desejo* humano, então a aplicação desse lema conduz a resultados estranhos — ninguém gostaria que um *masoquista* seguisse esse preceito.

A mesma complexidade marcou a escolha pessoal de Kieślowski: após ter terminado *A fraternidade é vermelha*, retirou-se para o campo para passar os dias que lhe restavam pescando e lendo, ou seja, para realizar a fantasia de uma vida tranquila de aposentado, livre da carga da vocação. No entanto, ele perdeu tragicamente nos dois campos. De fato, a opção "vocação ou vida tranquila" revelou-se falsa, já era tarde demais, de modo que, depois de ter escolhido a paz e a aposentadoria, morreu. Ou esse desfecho brusco indicaria que a retirada para uma vida sossegada no campo era uma falsa solução, uma tela fantástica que funcionou de fato como uma metáfora da morte; ou seja, para Kieślowski, o único modo de sobreviver era continuar filmando, mesmo que isso significasse cortejar constantemente a morte? Ele não teria — pelo menos vendo as coisas retrospectivamente, *morrido no momento adequado*, pois, embora prematura, a morte — como a de Alexandre, o Grande, ou de Mozart — pareceu chegar no momento preciso em que sua obra estava acabada? Não teria sido esse o exemplo por excelência de coincidências miraculosas em torno das quais giram seus filmes? É como se seu ataque cardíaco fatal tivesse sido um ato livre, uma morte encenada, que ocorreu no momento certo, logo após ter anunciado que não faria mais filmes.

Deveríamos então interpretar a segunda escolha (não ética) de Weronika como uma nova versão da inversão sublime tradicional que encontramos em especial em *As grandes esperanças*^[57], de Charles Dickens? Quando Pip, ao nascer, é considerado um "homem

de grandes esperanças", todos entendem isso como uma previsão de seu sucesso mundano; porém, no final do romance, quando abandona o falso encanto de Londres e regressa a sua modesta terra natal, percebemos que realizou a previsão que marcou sua vida, e é só ao encontrar forças para deixar a vibração inútil da alta sociedade londrina que ele confirma a ideia de ser um "homem de grandes esperanças". Estamos aqui perante uma espécie de reflexividade hegeliana: o que muda no decurso das provações do herói não é apenas seu caráter, mas também o próprio padrão ético com o qual medimos seu caráter. E não teria acontecido algo semelhante na cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de Atlanta, em 1996, quando Muhammad Ali acendeu a chama olímpica empunhando uma tocha que tremia fortemente por causa da grave doença que o afetava? Quando os jornalistas afirmaram que, ao fazê-lo, ele foi verdadeiramente "O Maior" (uma referência ao modo como se enaltecia a si próprio décadas atrás, e que foi título do filme sobre a sua vida, que protagonizou, e da sua autobiografia), queriam evidentemente sublinhar que Muhammad Ali atingira agora a verdadeira grandeza, ao resistir dignamente à enfermidade debilitante, e não quando se encontrava no apogeu da popularidade, surrando seus adversários no ringue^[58]. Talvez aconteça o mesmo com a segunda escolha kieslowskiana: há coisas mais importantes do que cantar, como a simples bondade humana irradiada por Véronique.

Quando e por que exatamente Véronique volta para o pai para encontrar nele um porto seguro e tranquilo? Após o titereiro; de seu amante ter encenado para ela, com duas marionetes, a escolha (inconsciente) que estruturava sua vida. Então, de que fugia

Véronique quando abandonou o amante? Ela considera essa encenação uma intrusão autoritária, mas é precisamente o contrário: a encenação de sua insuportável *liberdade* absoluta. Em outras palavras, o que a traumatiza tanto na representação do titereiro não é ver-se reduzida a uma marionete cujos fios são puxados pela mão escondida do destino, mas estar confrontada com aquilo que F.W.J. von Schelling chamou de decisão-diferenciação [*Ent-Scheidung*] primordial, o ato atemporal inconsciente pelo qual o sujeito "escolhe" seu caráter eterno, que em seguida, no decurso de sua vida consciente-temporal, sente como uma necessidade inexorável, como "aquilo que sempre foi"^[59]. Esse paradoxo da escolha atemporal explica a tensão ambígua entre acaso e necessidade no universo kieslowskiano de realidades alternativas: enquanto a escolha é radicalmente contingente, o determinismo é completo *dentro* de cada uma das três realidades do *Acaso* — Witek perde *necessariamente* o trem, choca-se *necessariamente* com o guarda da estrada de ferro, apanha *necessariamente* o trem.

O que representa um boneco (mais precisamente, uma marionete) enquanto posição subjetiva? Devemos nos voltar aqui para o ensaio *Sobre o teatro de marionetes*, de Heinrich von Kleist^[60], datado de 1810, que constitui uma obra crucial no que diz respeito a sua relação com a filosofia de Kant (sabemos que a leitura de Kant lançou Kleist numa crise espiritual dilacerante, tendo constituído o encontro traumático de sua vida). Onde, em Kant, encontramos o termo "marionete"? Num misterioso subcapítulo de sua obra *Crítica da razão prática* intitulado "Da proporção sabiamente ajustada entre a destinação prática do homem e sua faculdade de conhecer", em que procura responder à questão de

saber o que nos aconteceria se tivéssemos acesso ao domínio numênico, à *Ding an sich* [coisa em si]:

em vez da luta, que agora a disposição [*Gesinnung*] moral tem de travar com as inclinações, [luta] em que, após algumas derrotas, a alma, no entanto, adquire gradualmente força moral, Deus e a eternidade, com a sua tremenda majestade, estariam incessantemente diante dos nossos olhos. [...] assim, a maior parte das ações conformes à lei deveriam ter lugar por temor, apenas umas poucas pela esperança e nenhuma por dever, e não existiria um valor moral das ações, de que, no entanto, depende exclusivamente o valor da pessoa e mesmo do mundo, aos olhos da suprema sabedoria. A conduta dos homens, enquanto a sua natureza permanecer como agora é, transformar-se-ia então num simples mecanismo onde, como num jogo de marionetes, tudo gesticularia bem, mas nenhuma vida, porém, se encontraria nas figuras.^[61]

Assim, para Kant, o acesso direto ao domínio numênico nos privaria da espontaneidade que constitui o cerne da liberdade transcendental: nós nos tornaríamos autômatos inertes ou, em termos atuais, em "máquinas pensantes". O que Kleist faz é apresentar o *inverso* de seu horror: o êxtase e a graça das marionetes, as criaturas que têm acesso direto à dimensão numênica divina e são *diretamente* guiadas por ela. Para Kleist, as marionetes exibem a perfeição dos movimentos espontâneos e inconscientes. Têm apenas um centro de gravidade; seus movimentos são controlados a partir de um só ponto. O titereiro controla apenas esse ponto, e quando o desloca numa simples linha reta, os membros das marionetes acompanham esse movimento de modo inevitável e natural, pois o boneco é todo coordenado. Assim, as marionetes simbolizam seres de natureza inocente e imaculada: respondem de

modo natural e gracioso ao comando divino, ao contrário das pessoas vulgares, que têm de lutar constantemente contra sua tendência inextirpável para o Mal, que é o preço que têm de pagar pela liberdade. Essa graça das marionetes é sublinhada por sua aparente leveza: quase não tocam o chão, nada as liga à Terra, pois são suspensas do alto. Representam um estado de graça, um paraíso perdido para o homem, que, ao afirmar-se de forma "livre" e voluntária, torna-se consciente de si. O bailarino é um exemplo desse estado de decadência do homem: não é puxado do alto, mas sente-se ligado à Terra e, no entanto, para efetuar seus passos com graciosidade, tem de se mostrar leve. Tem de procurar conscientemente atingir a graça, motivo pelo qual o efeito de sua dança é mais afetação do que graça. Nisso reside o paradoxo do homem: não é um animal totalmente imerso no meio terrestre, nem a marionete angelical que flutua com graciosidade no ar, mas um ser livre que, em virtude de sua própria liberdade, sente a pressão insuportável que o atrai e liga à Terra, à qual, em última análise, *não* pertence. É a partir dessa cisão trágica que devemos interpretar personagens como Kätchen von Heilbronn da peça homônima de Kleist, verdadeira heroína de contos de fadas que atravessa a vida com angelical equanimidade: como uma marionete, é conduzida do alto e cumpre seu destino glorioso deixando-se simplesmente guiar pela vontade espontânea do coração. Mas Kleist é incapaz de enfrentar não só o fato de esse *status* angelical ser impossível em razão da finitude humana, mas também o fato mais perturbador — se ele se tornasse realidade — de o resultado ser o oposto, uma máquina horrível e inanimada. A própria metáfora que Kleist utiliza (a marionete) é reveladora: para que funcione, Kleist tem de excluir seu

aspecto mecânico.

"A felicidade também tem suas lágrimas"

Como se relaciona o *Decálogo* (os mandamentos divinos impostos de modo traumático) com seu inverso moderno, os tão celebrados "direitos humanos"? A trilogia das *Cores* de Kieślowski refere-se de maneira implícita aos direitos humanos. As três cores representam as palavras de ordem da Revolução Francesa: azul, liberdade; branco, igualdade; vermelho, fraternidade. Na nossa sociedade liberal-permissiva pós-política, os direitos humanos estão, em última análise, reduzidos aos *direitos de violar os dez mandamentos*. "O direito à privacidade" — direito ao *adultério*, praticado em segredo, pois ninguém me vê nem tem o direito de se imiscuir na minha vida. "O direito à busca da felicidade e à propriedade privada" — direito de *roubar* (explorar outros). "Liberdade de imprensa e de expressão de opinião" — direito de *mentir*. "O direito de os cidadãos livres possuírem armas" — direito de *matar*. E, por fim, "o direito à crença religiosa" — direito de adorar falsos deuses. Essa degradação dos direitos humanos está inscrita em seu próprio conceito: os direitos humanos são geradores de seus próprios excessos sob a forma de *libertinagem*^[62]. Então, como podemos refrear esses excessos? A lição da libertinagem parece ser a de que os direitos sem mandamentos se transformam inevitavelmente em escravidão e exploração de uns pelos outros: um libertino, ao violar os mandamentos, escraviza e explora outras pessoas como meio de

satisfazer seus prazeres desenfreados. Contudo, a trilogia das *Cores* propõe outra saída, para além da ideia de que o exercício dos direitos deve ser controlado pelos mandamentos. Na medida em que o *Decálogo* se refere aos mandamentos do *Antigo Testamento*, somos tentados a considerar que a trilogia das *Cores* diz respeito implicitamente às três virtudes do *Novo Testamento*: fé, esperança e caridade (amor). A tríade liberdade-igualdade-fraternidade só pode funcionar de modo autêntico se for sustentada por *outra* tríade: fé-esperança-caridade. A liberdade só é verdadeira liberdade se estiver apoiada na caridade, na aceitação afetuosa dos outros (em *A liberdade é azul*, Julie percorre o caminho que vai da liberdade abstrata e fria à liberdade concreta de abraçar afetosamente os outros); a igualdade baseia-se na reciprocidade, que nunca é realizada por completo, mas permanece uma esperança utópica (*A igualdade é branca*, o filme sobre a igualdade, termina com o herói olhando para sua amada na prisão — há *esperança* de que eles voltem a se reunir); a Fraternidade baseia-se na fé — sem fé, ela não passa de uma codependência abstrata e fria (em *A fraternidade é vermelha*, o juiz só redescobre a "fraternidade" dos homens por meio de uma atitude fundamental de fé, de confiança, nos outros). É interessante recordar aqui que, na ideia inicial do *Decálogo*, o prédio em que vivem os protagonistas devia explodir na sequência de um vazamento de gás, matando todos — uma alusão ao Juízo Final e uma confirmação de que o Deus do *Decálogo* é o Deus cruel, ciumento e castigador do *Antigo Testamento*, aos olhos de quem todos nós temos de pagar por nossos pecados (em claro contraste com a trilogia das *Cores*, em cujo final há também um grande desastre, o naufrágio do *ferry*. Contudo, o Eleito — ou seja, os

protagonistas dos três filmes, os pares formados por Julie e Olivier, Karol e a mulher, Valentine e Auguste —, sobrevive milagrosamente à catástrofe^[63]).

Assim, somos tentados não só a opor o *Decálogo* à trilogia das *Cores* no sentido do *Antigo Testamento* em contraposição ao *Novo* (o Deus cruel e impiedoso contra o poder conciliador do Amor), mas também na perspectiva da diferença sexual^[64]. O *Decálogo* está centrado no homem: quase todas as suas histórias são contadas do ponto de vista do herói do sexo masculino, e as mulheres são reduzidas ao papel clássico dos agentes das irrupções históricas que perturbam sua calma. As mulheres são excessivas, um perigo para elas próprias e para os outros. Como esposas, são infiéis, atacando os maridos quando eles estão mais vulneráveis (estão com câncer, como no *Decálogo 2*, ou são impotentes, como no *Decálogo 9*); como *mulheres fatais*, humilham o rapaz inocente que tem um fraco por elas (no *Decálogo 6*); como filhas, são possuídas de uma raiva incestuosa (no *Decálogo 4*). No *Decálogo 3* e no *4*, a heroína encena um espetáculo histórico em que faz uma exigência incondicional e excessiva ao homem: o ex-amante tem de abandonar a família no dia de Natal para ajudá-la a encontrar o marido; o pai tem de enfrentar a provocação incestuosa da filha. No *Decálogo 6*, Magda, quando sabe que está sendo observada, em vez de fechar a cortina, entra num jogo perverso com Tomek; no *Decálogo 7*, Majka destrói o frágil equilíbrio familiar fugindo com a filha (biológica). Não se trataria aqui, mais uma vez, do dispositivo básico da mulher histórica que ameaça a estabilidade do homem, e até sua própria identidade, o dispositivo descrito nos fins do século XIX por Richard Wagner e Otto Weininger, por August Strindberg e Edvard Munch?

Em *A dupla vida de Véronique* e na trilogia das *Cores*, a mudança já é perceptível no nível do aspecto físico e da roupa: no *Decálogo*, Kieślowski escolheu atrizes sexualmente pouco atraentes, ou então (no *Decálogo 2*, no *4* e no *6*) mostrou atrizes bonitas de modo a desvalorizá-las — mal-vestidas, desleixadas e filmadas sob uma luz crua, que revelava de forma implacável todas as suas imperfeições... Compare-se isso com Irène Jacob, Julie Delpy e Juliette Binoche, que não só são intrinsecamente belas, como *são tratadas enquanto tais pela câmara*, que percorre seus corpos de forma amorosa^[65]. Nesses filmes, a história é contada da perspectiva feminina (com a exceção importante de *A igualdade é branca*, que termina numa encenação de amor cortês pela Dama cruel admirada em sua inacessibilidade): a mulher (Irène Jacob, Juliette Binoche) constitui o centro da história, que é relatada de seu ponto de vista; mas, além disso, tem uma percepção intuitiva mais profunda da situação:

Ela "sabe", porque é dotada de um talento feminino que está totalmente ausente no homem, uma percepção extrarracional sob a superfície das coisas, um dom de iluminação que permite a penetração instantânea no cerne de um problema que os homens só conseguiriam atingir ao fim de uma longa e complexa investigação.^[66]

Essa passagem é citada, não por estarmos de acordo com ela, mas porque transmite com exatidão a ideologia em que assentam esses filmes: ao querer elevar o "feminino", ela o reduz a uma intuição pré-racional:

A frase saída com maior frequência da boca de Véronique, Julie e Valentine é "não sei", uma espécie de declaração de impotência em relação a um certo

modo de saber ou de adquirir conhecimento. Se tomassem consciência da natureza de seu contato com o mundo, talvez usassem frases como "estou vendo" ou "estou prevendo".^[67]

"Se tomassem consciência..." — mas tudo reside no fato de serem incapazes de o fazer. E parece evidente que essa aparente reafirmação do "feminino", longe de constituir uma ameaça real para o universo patriarcal, é tão só precisamente o inverso e o complemento da figura acima referida das mulheres históricas com tendência para explosões teatrais excessivas. Uma mulher é boa na medida em que conserva sua atitude passiva e intuitiva pré-racional, renunciando a todo impulso agressivo para se afirmar. No momento em que sucumbir a essa tentação, transforma-se num monstro histórico patético que é uma ameaça para todos, inclusive para si própria...

Devemos sublinhar aqui a proximidade temática entre o mistério existencial das figuras femininas nos filmes de Kieślowski e nas narrativas de Christa Wolf, o farol da literatura da ex-RDA. A obra-prima desta, *Em busca de Christa T.*^[68], dá-nos — pelo prisma da narradora, que recolhe recordações, cartas e outros escritos de Christa T., associando-as com suas próprias recordações e reflexões — a história da vida de uma jovem, nascida em 1927, como filha única do professor da escola da aldeia onde cresceu. Após estudos secundários, vê-se obrigada a fugir por causa da invasão do Exército Vermelho. Nos primeiros anos do pós-guerra, ensina numa escola primária e apaixona-se uma ou duas vezes. Por volta de 1951, decide voltar à Universidade de Leipzig para estudar literatura alemã. Em busca de uma vida com mais significado, começa a ter dúvidas sobre

a profissão que escolheu e chega a pensar em suicidar-se. No entanto, consegue obter o diploma em 1954 e torna-se professora do ensino médio, onde entra em conflito com funcionários rígidos e tem dificuldade para promover cursos humanísticos aos seus alunos. Conhece um jovem veterinário, Justus, e fica grávida. Casam-se e ela decide abandonar o trabalho sem sentido e refugiar-se com o marido numa pequena vila do Norte. Espera poder aí escrever e dedicar-se à família. O idílio campestre, porém, também não é uma saída para ela. Quando, juntamente com o marido, começa a construir uma casa nova, é invadida pela sensação de que essa "nova vida" não tem sentido; tem uma curta aventura com um guarda-florestal, e, quando se prepara para se mudar com o marido para a nova casa, sabe que está com leucemia; acaba morrendo em 1963.

Embora essa história pareça vulgar, é preciso evitar toda uma série de armadilhas, desde a tese anticomunista de que Christa T. não morreu de fato de leucemia, mas do sistema opressivo da RDA, com seu cotidiano cinzento que impedia uma autêntica realização pessoal, até a leitura proto-heideggeriana do fracasso último da heroína como resultado necessário de seu niilismo metafísico, da afirmação excessiva de sua subjetividade. Essa interpretação considera Christa T. a última representante de uma série de grandes heróis e heroínas do romance europeu moderno, que vai de Dom Quixote a Julien Sorel, de Madame Bovary a Josef K., todos eles vítimas não de circunstâncias sociais constrangedoras, mas de seu próprio *hubris* subjetivista, de sua incapacidade de aceitar a vida tal como ela é, independentemente dos grandes projetos metafísicos que lhe querem impor.

Há de fato algo de estranho a respeito de Christa T., algo

notavelmente diferente, que a faz parecer desajustada a seu tempo (essa mesma afirmação de vitalidade do sujeito feminino constitui também o tema daquilo que se poderão considerar talvez os dois arquétipos da cinematografia da RDA, *A lenda de Paulo e Paula* de 1973, filme de Heiner Carow^[69], e *Solo Sunny* de 1980, de Konrad Wolf). Em termos althusserianos, sua história é a de uma interpelação ideológica falha, do fracasso, ou pelo menos do vacilo, em reconhecer plenamente sua identidade socioideológica:

Quando chamavam seu nome — Christa T.! —, ela se levantava e ia, e fazia tudo que devia fazer; mas estaria lá alguém a quem pudesse dizer que ouvir chamar seu nome lhe dava muito que pensar: É realmente de mim que se trata? Ou estão apenas usando meu nome? Acrescentado a outros nomes, diligentemente adicionado antes do sinal de igual? E se eu estivesse ausente, alguém teria notado?^[70]

Esse gesto de perguntar: "Eu sou esse nome?", essa interrogação da nossa própria identificação simbólica, transmitida pela citação de Johannes R. Becher que Christa Wolf pôs logo no início do romance — "Esse caminho em direção a nós próprios, o que é?" —, não constituiria a manifestação mais acabada da provocação histórica? Numa perspectiva aparentemente oposta, deveríamos ao mesmo tempo considerar Christa T. uma aversão falhada do *Ankunftsroman*, o romance da "entrada na nova realidade [socialista]", a nova versão leste-alemã da antiga tradição do *Bildungsroman*, em que um grupo de jovens alemães do Leste aprende a abandonar suas expectativas excessivamente românticas e a aceitar a realidade da RDA como o espaço de sua realização pessoal. (Talvez seja mais do que uma mera coincidência que a

figura-chave dessa tradição, Brigitte Reimann, autora de *Ankunft im Alltag*^[71] [Chegada ao cotidiano], também tenha morrido de leucemia mais ou menos com a mesma idade de Christa T.) O primeiro grande romance de Christa Wolf, *Der geteilte Himmel*^[72] [O céu dividido], ainda se insere nos padrões do *Ankunftsroman*; Rita, a heroína, vence no final sua crise suicida e aceita a realidade da RDA e, especificamente, seu coletivo de trabalho como o lugar da solidariedade necessária para a superação das crises pessoais. Em *Christa T.*, a "entrada na realidade" não se verifica, razão pela qual o romance termina com uma morte sem sentido^[73].

Como devemos considerar então esse exuberante potencial vital de Christa T.? Ele destrói a oposição entre a identificação com a ideologia oficial e o recuo cínico e resignado para a vida privada. Representa a fidelidade ingênua ao potencial utópico da ideologia socialista "oficial" e, em última análise, o próprio desejo (feminino). O sonho de Freud sobre a injeção de Irma é o sonho, o sonho inaugural, em virtude de seu caráter reflexivo: a mensagem é que ele destrói o desejo de Freud (o sonhador) de dominar o sujeito histórico (Irma). Em outras palavras, qual é, em última análise, o desejo que se realiza aqui, no próprio fracasso do desejo de Freud de dominar Irma? O *desejo enquanto tal*, o desejo histórico de Irma. O que esse sonho representa é a cena inaugural da emergência do desejo (feminino) em sua dimensão subversiva, como aquilo que permanece impenetrável, que não pode ser controlado pelo Amo e Senhor masculino. O desejo é assim literalmente *realizado* — não "satisfeito", mas materializado, tornado visível, enquanto desejo. E não se passa algo semelhante nos filmes "femininos" de Kieślowski? Eles não contam, em última análise, a história do nascimento do

desejo feminino a partir de um estado de luto e melancolia?

No entanto, há um outro nível ainda mais radical em que a trilogia das *Cores* marca um corte e assinala a emergência de uma nova dimensão na obra de Kieślowski. Entre os primeiros documentários de Kieślowski e *A dupla vida de Véronique*, há um fio condutor de uma reflexão sobre a escolha ética fundamental entre missão e vida: o fluxo espontâneo da vida em direção à serenidade é interrompido pela intrusão violenta da *interpelação*. Se, na interpelação (ideológica), o sujeito "ouve uma voz" que o acalma, e o mesmo acontece na paranoia, onde reside então a diferença? A resposta ingênua e direta que se impõe é a seguinte: na interpelação, o chamamento é "real", enquanto na paranoia é imaginário, ou seja, o sujeito ouve uma voz inexistente. Mas isso não pecaria por ser demasiado simples? A ideia do grande Outro que "realmente" se dirige a nós do exterior não seria *a própria definição de paranoia!* Essa distinção não pode deixar de nos fazer recordar o modo (evocado por Lévi-Strauss^[74]) como os mágicos acreditados das tribos indígenas menosprezam seus imitadores menos qualificados: embora tenham perfeita consciência de que também trapaceiam, eles, pelo menos, fazem-na como deve ser... Os termos então devem ser invertidos: o sujeito "normalmente" interpelado sabe que a voz que se dirige a ele "não existe realmente", que vem de dentro dele, que é uma ficção, enquanto o paranoico acredita que a voz vem de fato do exterior. Em outras palavras, se a interpelação (o fato de se reconhecer no chamamento), como Althusser bem esclarece, é performativa no sentido em que estabelece a realidade do grande Outro em cujo chamamento o sujeito se "reconhece", seria ela em si mesma paranoica? Não, é precisamente na paranoia que a voz ouvida

pelo sujeito é *completamente real* (uma alucinação). Desse modo, a diferença diz respeito ao *status* da voz: faz parte do grande Outro (barrado), da ordem *simbólica*, ou emana do (está localizada no) *Real*?

A trilogia das *Cores* introduz um novo elemento nessa escolha entre vida e interpelação, um terceiro termo, o "nível zero" da contração/retração sobre si próprio, da morte simbólica, que não é nem missão nem vida, mas seu fundamento obscuro, seu "mediador evanescente". Cada parte da trilogia centra-se na viagem que vai desde um certo modo de retraimento radical até a aceitação dos outros, a reintegração no universo social. Julie, de *A liberdade é azul*, viaja da "noite do mundo" para o *ágape*; Karol, de *A igualdade é branca*, da exclusão social (de um fracasso econômico e sexual) para a reconquista da riqueza e da mulher; o juiz, de *A fraternidade é vermelha*, da observação cínica e fria para a solidariedade com os outros. Temos aqui três modos de penetrar no (de atravessar o) espaço entre as duas mortes: Julie retira-se do mundo para a solidão e morre para a comunidade simbólica; Karol é reduzido a nada, desapossado da mulher e de seus bens e mais tarde, como primeiro passo para sua reintegração, encena literalmente seu funeral, enterrando um cadáver de um russo que havia comprado; o juiz, esse observador amargurado e solitário, exclui-se da vida social. *A fraternidade é vermelha* dá aqui um passo além, talvez, com relação a *A liberdade é azul* e a *A igualdade é branca*:

- em *A liberdade é azul*, o ato sexual durante o qual ocorre a epifania pauliniana de Julie é encenado como *sua própria* e única fantasia, um acontecimento do domínio do sonho que não envolve realmente o contato com outra pessoa (esse é o

paradigma de muitos atos sexuais em Kieślowski, em especial em *A dupla vida de Véronique*; é como se a mulher passasse por ele como num sonho solitário);

- em *A igualdade é branca*, a reconciliação é exteriorizada, encenada como um "ajuste de contas" bem sucedido que faz renascer o amor da mulher. Contudo, o casal permanece separado e, embora a linguagem por sinais indique que ela ainda o ama e está disposta a casar-se de novo com ele depois de cumprida a pena de prisão (uma premonição confirmada pela cena final de *A fraternidade é vermelha*), as lágrimas de Karol também podem ser interpretadas como parte de uma estratégia perversa: primeiro, mandamos nossa amada para a prisão sob uma acusação falsa; depois, expressamos uma "sincera" pena por ela. Talvez então *A igualdade é branca* seja a versão de Kieślowski do gênero hollywoodiano batizado por Stanley Cavell de "comédias do recasamento", só que o segundo casamento é o ato simbólico autêntico;

- uma real reconciliação só ocorre em *A fraternidade é vermelha*. E, de modo significativo, na forma de uma comunicação *silenciosa* entre a heroína e sua figura paterna, o juiz, a encarnação última da imagem pacificadora do pai, o mesmo pai para quem Véronique volta no final de *A dupla vida de Véronique*, o mesmo pai para quem a filha volta após a explosão da paixão incestuosa no *Decálogo 4*. Essa figura singular do amargurado juiz é, por um lado, a última representação alegórica do próprio Kieślowski, o mestre titereiro que controla os destinos de suas criaturas e, por outro (e talvez,

sobretudo), a representação do Deus Gnóstico impotente que só consegue observar os comportamentos corruptos do mundo, mas não é capaz de alterar radicalmente o curso dos acontecimentos. (Também não nos deve escapar a ironia do fato de ele ser advogado: a própria personificação da Lei tem de passar pela dura aprendizagem da arte de amar para além dela.)

Assim, a trilogia das *Cores* também pode ser lida com referência à tríade hegeliana formada por família, sociedade civil e Estado: *A liberdade é azul* consuma a reconciliação no nível familiar íntimo, na forma de um amor imediato; *A igualdade é branca* realiza a única reconciliação que pode ocorrer na sociedade civil, a da igualdade formal, do "ajuste de contas"; em *A fraternidade é vermelha*, atingimos o nível mais alto da reconciliação, o da "fraternidade" da própria comunidade.

Segundo a psicologia das cores clássica, o azul representa a separação autista, por causa da frieza da introversão, do retraimento sobre si próprio. E, de fato, *A liberdade é azul* é a história de uma mulher lançada nessa situação^[75]. Seu encontro traumático com o Real dissolve os laços simbólicos e expõe-na à *liberdade* radical. Num estado assim, tornamo-nos muito mais sensíveis aos pequenos "encontros contingentes" que nos escapam quando estamos mergulhados em rituais simbólicos. Desse modo, paradoxalmente, longe de nos isolar da realidade, esse retraimento para com a rede sociossimbólica abre-nos para ela e para seus impactos. Só os verdadeiros solitários são completamente sensíveis aos menores sinais do ambiente que os rodeia; aqueles que se fecham em si mesmos não são solitários, vivem em seu próprio mundo, sem sentir

falta de nada, sem contato com a realidade a sua volta, como a mãe de Julie em *A liberdade é azul*. Ela não é livre, mas precisamente, como se costuma dizer, é prisioneira de suas memórias^[76]. A mãe é a personagem menos livre, ao contrário da "liberdade abstrata" de Julie, com sua vida no presente absoluto, exposta às contingências sem sentido do cotidiano.

Na obra de Kieślowski, o precursor de *A liberdade é azul* é *Sem fim*. Embora sejam filmes completamente diferentes, ambos contam a história de uma mulher que, depois da morte do marido, quer desesperadamente romper com o passado e apagá-lo da memória. E, em ambos os casos, o passado (do marido) atormenta-a na forma de uma missão inacabada (o jovem dissidente pede a Urszula para se encarregar de seu caso em *Sem fim* e Olivier pede a Julie que termine a composição do marido). Do mesmo modo que *Sem fim* nos leva a acreditar que Urszula era a verdadeira força impulsionadora do êxito profissional do marido, *A liberdade é azul* indica que Julie era o verdadeiro espírito criativo, ou até a autora real da música do marido. Em *Sem fim*, a tentativa de apagar o passado assume proporções quase cômicas, quando, em seu esforço para limpar a recordação de Antek de sua consciência, isto é, para eliminar sua presença espectral, Urszula procura um hipnotizador. A tentativa falha; ela percebe que a presença de Antek a assombrará pelo resto de sua vida e suicida-se para se juntar ao marido na eternidade. Portanto, o desfecho é o oposto de *A liberdade é azul*: o suicídio, em vez de uma reintegração bem sucedida ao espaço social. Isso significa que *Sem fim* e *A liberdade é azul* devem ser interpretados em conjunto, como mais um exemplo de finais alternativos.

Não estaria Julie numa situação de perda dupla? Ela não só

perde o marido (e o filho), mas também a imagem idealizada dele, quando descobre que ele estava apaixonado pela amante, grávida — como no conto de Roald Dahl adaptado para o cinema por Hitchcock, em que a jovem esposa cujo marido morre de uma queda nos Alpes suíços dedica a vida a preservar sua memória idealizada; vinte anos depois, quando o degelo fez reaparecer o corpo do marido, ela encontra na carteira dele a fotografia de outra mulher, seu verdadeiro amor. Há uma intuição correta nessa dupla reviravolta da história de Dahl: quando uma pessoa permanece traumáticamente ligada a uma relação passada, idealizando-a, elevando-a a um nível que todas as relações futuras nunca atingirão, podemos estar seguros de que essa idealização excessiva serve para ofuscar o fato de haver algo muito errado nessa relação. O único sinal fidedigno de uma relação verdadeiramente satisfatória é, após o falecimento do outro, o sobrevivente *estar* pronto para encontrar um novo parceiro.

Depois de Julie ter se retirado, sua vida cotidiana é constantemente ameaçada, assombrada pelas intrusões (sobretudo musicais) do passado que queria apagar. Sua luta contra a música é a luta contra o passado; por consequência, o sinal principal da reconciliação com o passado é ter acabado a composição do falecido marido, reinserindo-se num contexto de vida musical.

A luta de Julie contra o passado musical também explica os estranhos e súbitos apagões no meio de uma cena. Quando a música entra, a tela escurece, a imagem se desvanece, como se Julie de fato sofresse um desvanecimento [*aphanisis*], perdendo a consciência durante alguns segundos. Quando se recompõe e consegue reprimir a intrusão do passado musical, as luzes se acendem outra vez e a cena anterior prossegue... Assim, qual é a função exata dessas intrusões do

passado? São *sintomas* (retornos do que está recalçado, daquilo que Julie se esforça por apagar) ou se trata de *fetiches*? Com efeito, o fetiche é uma espécie de inversão do sintoma. Isso equivale dizer que o sintoma é a exceção que perturba a superfície da falsa aparência, o ponto em que surge a Outra Cena recalçada, enquanto o fetiche é a materialização da mentira, que nos permite aguentar a verdade insuportável. Vejamos o caso da morte de uma pessoa amada: se se tratar de um sintoma, eu "recalco" essa morte, tento não pensar nela, mas o trauma recalçado regressa no sintonia; ao contrário, no caso de um fetiche, eu aceito total e "racionalmente" essa morte, mas me agarro ao fetiche, a qualquer aspecto que represente para mim sua rejeição. Nesse sentido, um fetiche pode desempenhar um papel muito construtivo ao permitir-nos enfrentar a dura realidade. Os fetichistas não são sonhadores perdidos em seus mundos privados, mas sim perfeitos "realistas", capazes de aceitar as coisas como são, pois têm seu fetiche, em que podem se agarrar para anular o impacto da realidade. Na obra de Nevil Shute, *Requiem for a Wren*^[77], romance melodramático cuja ação transcorre na Segunda Guerra Mundial, a heroína sobrevive à morte de seu amado sem traumas visíveis, prossegue sua vida e é até mesmo capaz de falar de maneira racional da morte dele, porque ainda tem o cão que era o animal de quem ele mais gostava. Algum tempo depois, quando o cão é atropelado por um caminhão, ela desmorona completamente e todo o seu mundo se desintegra... Para Marx, o dinheiro é um fetiche exatamente neste sentido: pretendemos ser pessoas racionais e práticas, conscientes de como as coisas verdadeiramente são, mas incorporamos nossa crença inconfessada no fetiche dinheiro... Por vezes, a fronteira entre os dois é quase imperceptível. Um objeto

pode funcionar como sintoma (de um desejo recalçado) e quase ao mesmo tempo como fetiche (materializando a crença que oficialmente rejeitamos). Por exemplo, qualquer coisa deixada pelo falecido, uma peça de vestuário que lhe tivesse pertencido, pode funcionar como fetiche (no qual a pessoa morta continua magicamente a viver) e como sintoma (o detalhe perturbador que nos recorda sua morte). Essa tensão ambígua não seria semelhante à que existe entre o objeto fóbico e o objeto fetichista? O papel estrutural é o mesmo em ambos os casos: se acontecer alguma coisa a esse elemento excepcional, todo o sistema desmorona. Não é só o falso universo do sujeito que colapsa se este for forçado a enfrentar o significado desse sintoma; o contrário também é verdadeiro, isto é, a aceitação "racional" por parte do sujeito do modo como as coisas são dissolve-se quando seu fetiche lhe é retirado. Essa oposição também não seria sexuada, ou seja, sintoma feminino (histórico) contra fetiche masculino (perverso)? Voltando à *Liberdade é azul*, as intrusões do passado musical não seriam de certo modo *as duas coisas ao mesmo tempo*, oscilando entre sintoma e fetiche? São retornos do recalçado, mas são também detalhes fetichistas em que o marido morto sobrevive magicamente.

No meio do filme, durante a visita à casa do falecido marido, Julie vê sua velha criada chorando; quando lhe pergunta por quê, esta responde: "Porque a senhora não está chorando!" Esse comentário, longe de ser acusador, mostra como a velha e fiel criada está consciente da profundidade do desespero de Julie. Seu choro não funciona como "choro enlatado" (como o das mulheres pagas pelos familiares do morto para o chorarem publicamente em seu nome). Julie encontra-se em tal estado de choque que não só a deixa

incapaz de chorar, como inclusive impede que alguém *chore em seu lugar*. *A liberdade é azul* não é, portanto, um filme acerca do luto, mas acerca da criação das condições para o luto. Só no último plano do filme, Julie consegue *começar* a fazer o luto. É o que acontece muitas vezes com as crianças pequenas: quando começam a chorar, podemos ter certeza de que o impacto traumático do choque desagradável que sofreram já passou e que estão regressando ao normal.

Antes de conseguir fazer o luto, Julie vê-se "entre as duas mortes", morta, porém estando viva. O melhor exemplo desse conceito está expresso no filme *Sem medo de viver*, de Peter Weir. Depois de sobreviver milagrosamente a um desastre de avião, o herói (Jeff Bridges) fica em suspenso, eximido do destino comum dos mortais (deixa de temer a morte, já não é alérgico a morangos etc.). Também encontramos esse tema de "entre duas mortes" no filme *Risco duplo*, de Bruce Beresford, uma inversão estrutural do clássico do filme *noir* de Billy Wilder, *Pacto de sangue*: uma mulher (Ashley Judd) é presa, acusada de ter matado o marido; na prisão, quando por acaso descobre que o marido está vivo, é informada de que, segundo a lei, ninguém pode ser condenado duas vezes pelo mesmo crime, o que significa que ela agora pode matá-lo e ficar impune. Estamos aqui perante uma situação fantasmática em que nos encontramos num espaço vazio onde se torna possível um ato do qual não temos nenhuma responsabilidade simbólica. O filme refere-se repetidamente a esse espaço "entre as duas mortes": quando o marido a apanha, encerra-a num caixão num cemitério de Nova Orleans, de modo que agora é *ela* que fica na situação do morto-vivo. Além disso, o protetor benevolente da heroína, o agente que

supervisiona sua liberdade condicional (Tommy Lee Jones), ameaça o marido de montar uma armadilha semelhante para ele, fazendo com que acreditem que ele a matou, enquanto ela permanece em liberdade, embora oficialmente morta. E, por fim, o interesse de *Mar em fúria*, de Wolfgang Petersen, a história verdadeira da tripulação de um barco de pesca que pereceu na tempestade em 1991 ao sul da Terra Nova, reside precisamente no modo como se concentra no momento exato que precede a morte: o curto, mas aterrador, período de tempo em que os membros da tripulação, embora ainda vivos, estavam certos da iminência da morte.

Em *Dave: presidente por um dia*, de Ivan Reitman, este "entre as duas mortes" está muito bem combinado com o tema do duplo: um tipo vulgar, estranhamente parecido com o presidente dos Estados Unidos (Kevin Kline), recebe um pedido dos serviços secretos para que substitua este numa aparição pública; nessa noite, quando o presidente sofre um AVC que o reduz a um estado vegetativo permanente, o chefe de gabinete obriga Kline a continuar no papel de presidente, de modo a poder manipulá-lo, mantendo-se no poder, na prática. Em seguida, a história continua na linha previsível ao estilo de Capra: Kline revela-se um homem vulgar de bom coração, que, quando percebe que tem o poder de decidir, impõe uma série de medidas progressistas para combater a difícil situação dos sem-teto e dos desempregados; no final do filme, após ter frustrado os planos obscuros do chefe de gabinete, forja seu próprio desaparecimento (a morte do verdadeiro presidente é finalmente anunciada, enquanto Kline regressa a sua vida vulgar, agora na companhia da mulher do presidente, que entretanto se apaixonara por ele). Assim, a função de Kline como presidente é

exercida literalmente "entre as duas mortes", entre a "verdadeira" morte (ou, melhor, seu equivalente, a incapacitação total) do presidente e sua morte simbólica (o anúncio público de sua morte). Na tríade formada pelo "verdadeiro" presidente, seu substituto e a presidência como *lugar* simbólico, que pode ser ocupado por diferentes indivíduos reais, a imagem-chave é a do "verdadeiro" presidente incapacitado, reduzido a um estado vegetativo num quarto secreto nos porões da Casa Branca, ligado a aparelhos, razão pela qual, em última análise, aquele que está "entre as duas mortes" é o próprio "verdadeiro" presidente: continua vivo, ao mesmo tempo que socialmente já se encontra morto, mergulhado num estado biológico vegetativo. E a conclusão teórica que deve extrair disso é que essa configuração, longe de ser excepcional, constitui a "norma" universal, cuja gênese foi descrita por Freud em seu mito da morte do pai primordial. Para um ser humano ocupar o lugar do poder simbólico, *tem de haver em outro lugar qualquer; escondido, um cadáver vivo*, o cadáver do detentor "natural" do poder.

Como é sabido, o horizonte de acontecimentos é a região do espaço que rodeia o buraco negro. É o limiar invisível (mas *real*). Uma vez atravessado esse limiar, já não há regresso possível e somos sugados para o buraco negro. Se concebermos a Coisa lacaniana como o equivalente psíquico do buraco negro, então seu horizonte de acontecimentos é aquilo que Lacan, em sua interpretação de *Antígona*^[78], define como a dimensão do *ate*, o espaço aterrador entre duas mortes. Quando Julie se fecha na "liberdade abstrata" desse espaço, o detalhe-chave é a rata que dá à luz uma ninhada de ratinhos num quarto nos fundos de seu apartamento novo na rua Mouffetard — a visão dessa vida buliçosa repugna-a, uma vez que

representa a realidade da vida em sua vitalidade fervilhante e úmida. Sua repulsa é a mesma que já foi expressa, há mais de cinquenta anos, no romance de Sartre, *A náusea*^[79] — a repugnância perante a presença inerte da vida. Nada transmite melhor sua posição subjetiva nesse momento do que essa aversão, que constitui um testemunho da ausência do quadro fantasmático que serviria de mediador entre sua subjetividade e o real bruto da substância da vida. A vida torna-se repugnante quando a imaginação que medeia nosso acesso a ela se desintegra, de modo que ficamos confrontados com o Real, e o que Julie consegue no final do filme é precisamente refazer seu quadro imaginário^[80].

Esse refazer do quadro imaginário ocorre na cena final do filme, em que o *ágape* pauliniano adquire sua expressão cinematográfica absoluta. Enquanto Julie está sentada na cama depois de ter feito amor, a câmara cobre quatro cenas diferentes num longo plano contínuo, deslocando-se lentamente de uma para outra (acompanhado pela interpretação coral dos versos sobre o amor extraídos de Coríntios 1); essas cenas apresentam as pessoas com quem Julie está intimamente relacionada: Antoine, o rapaz que testemunhou o acidente de carro em que o marido e os filhos morreram; a mãe de Julie, sentada em silêncio num quarto de um lar de idosos; Lucille, a jovem bailarina de *striptease* amiga de Julie, atuando no palco de um clube noturno; Sandrine, a amante de seu falecido marido, tocando na barriga nua, portadora de um filho do falecido amante, na última fase da gravidez... O deslocamento contínuo de uma cena para outra (separadas por um fundo escuro difuso através do qual a câmara se move, fazendo uma panorâmica) produz um efeito de sincronia misteriosa que de certo modo faz

lembrar o famoso plano de 360° em *Um corpo que cai*, de Hitchcock. Depois de Judie ter se transformado totalmente em Madeleine, o casal abraça-se apaixonadamente; ao mesmo tempo em que a câmara dá uma volta completa em torno deles, a cena escurece, e o fundo que indica o local onde nos encontramos (o quarto de hotel de Judy) muda para o lugar em que pela última vez Scottie abraçou Madeleine (o celeiro da Missão de São João Batista), e depois regressa de novo ao quarto de hotel — como se, num espaço contínuo irreal, a câmara passasse de um cenário para outro dentro de uma paisagem onírica indefinida, em que as cenas individuais emergem da escuridão. Como então interpretar esse plano ímpar de *A liberdade é azul*? A chave para isso reside no modo como esse plano está relacionado com outro plano único do início do filme: quando, depois do acidente, Julie está numa cama de hospital, deitada em silêncio num estado de choque atávico e completo. Num grande plano extremo, quase toda a imagem é ocupada pelo olho dela, e vemos os objetos do quarto de hospital refletidos nesse olho, como aparições espectrais de objetos parciais privadas de realidade. Poderíamos dizer que esse plano encena a famosa passagem de Hegel sobre a "noite do mundo":

O ser humano é essa noite, esse nada vazio, que contém tudo em sua simplicidade — uma riqueza infinda de muitas representações e imagens, nenhuma das quais pertence a ele, ou não está presente. Essa noite, o interior da natureza, que existe aqui — o puro eu — em representações fantasmagóricas, é uma noite total, em que, aqui, surge uma cabeça ensanguentada, ali, outra aparição, branca e irreal, que logo a seguir se desvanece. E essa noite que vislumbramos quando olhamos nos olhos os seres humanos — mergulhamos o olhar numa noite que se torna horrível.^[81]

Impõe-se aqui, mais uma vez, o paralelismo com *Um corpo que cai*: no genérico (justamente) famoso do filme, emergem das profundezas do olho de uma mulher formas gráficas fantásticas que parecem anunciar os "atratores estranhos" da teoria do caos (desenvolvida décadas depois de o filme ser feito). O grande plano do olho no filme *A liberdade é azul* representa a morte simbólica de Julie. Não sua verdadeira morte (biológica), mas a suspensão dos elos com seu ambiente simbólico, enquanto o plano final representa a reafirmação da vida. A interconexão entre os dois planos é evidente, portanto. Ambos transmitem uma cena fantasmática — em ambos os casos, vemos objetos parciais flutuando num fundo escuro do Vazio (do olho, no primeiro caso, e da obscuridade imprecisa da tela, no segundo). Contudo, a tonalidade é diferente: da redução de toda a realidade ao reflexo espectral no olho, passamos para a leveza etérea de cenas cuja realidade (sua inserção em situações de vida particulares) também está suspensa, mas no sentido de uma sincronia pura, de uma imobilidade quase mística, de um agora intemporal em que essas cenas, retiradas de seus contextos particulares, vibram umas nas outras. Assim, os dois planos representam os dois aspectos opostos da *liberdade*, a liberdade "abstrata" da pura negatividade autorreferencial, do fechamento em si mesmo, cortando os laços com a realidade, e a liberdade "concreta" da aceitação afetuosa dos outros, da sensação de liberdade e de plena realização pessoal no relacionamento com os outros. Para dizer isso nos termos de Schelling, a passagem do primeiro para o segundo plano é a passagem da *contração* egoísta extrema para a *expansão* sem limites. Desse modo, no final desta cena, quando Julie chora (o que, até esse momento, ela não havia sido capaz de fazer), seu luto

está feito e ela está reconciliada com o universo (a afirmação de Kieślowski de que ele tem medo das lágrimas reais reveste-se aqui de uma importância especial: estamos perante uma *ficção!*); suas lágrimas não são as lágrimas da tristeza e da dor, mas as lágrimas do *ágape*, de um sim à vida em sua multiplicidade sincrônica misteriosa. Se alguma vez houve uma tentativa de transmitir a experiência da epifania no cinema, foi aqui. Esse longo plano panorâmico veicula assim a ideia fundamental de Kieślowski sobre a "solidariedade dos pecadores", uma comunidade unida pela experiência partilhada da culpa e do sofrimento, através da aceitação afetuosa dos outros em sua imperfeição. "Essa solidariedade pode ter um significado cristão, pois conduz à noção de um amor capaz de abarcar o homem inteiro, com suas fraquezas e mesmo seus crimes" [82]. Todo o desenvolvimento artístico de Kieślowski pode ser condensado talvez na fórmula "da solidariedade para a solidariedade", do empenho político simbolizado pelo nome "Solidarność" para a experiência despolitizada mais abrangente da "solidariedade dos pecadores". Nesse contexto, o filme crucial é *Sorte cega*, em que ocorre essa mesma passagem: o filme está ainda cheio de referências políticas reais diretas, mas estas estão claramente subordinadas à visão metafísico-existencial dos acasos sem sentido que determinam o resultado de nossas vidas. (Contudo, o cerne do filme não é simplesmente mostrar como a vida depende do puro acaso: devemos ter presente que, nos três universos alternativos, Witek permanece basicamente a mesma pessoa decente e atenciosa que procura não magoar os outros.)

No entanto, há alguns aspectos dessa cena que, embora menosprezados em geral, são fundamentais para o efeito pretendido.

Em primeiro lugar, não devemos esquecer o fato mais do que óbvio de que o plano panorâmico sinóptico que traduz o mistério do *ágape* ocorre enquanto Julie se encontra em pleno ato sexual — regressamos aqui à noção lacaniana de que o amor supre a inexistência de relação sexual. Em geral, considera-se que o suposto "pansexualismo" de Freud significa que "independentemente do que façamos ou digamos, estamos sempre, em última análise, pensando *naquilo*", ou seja, a referência ao ato sexual é o horizonte último do significado^[83]. É preciso afirmar, contrariando esse lugar-comum, que a revolução freudiana consiste exatamente no *oposto*: foi o universo ideológico *pré-moderno* que "sexualizou" todo o universo, concebendo a estrutura básica do cosmo como a tensão entre os "princípios" masculino e feminino (*yin* e *yang*), a tensão que se repete em níveis diferentes e cada vez mais elevados (luz e escuridão, céu e Terra), de tal modo que a própria realidade aparece como resultado da "copulação" cósmica entre esses dois princípios. O que Freud consuma aqui é precisamente a *dessexualização* radical do universo. A psicanálise extrai as consequências últimas do "desencantamento" moderno do universo, a noção do universo como uma multiplicidade contingente e desprovida de significado. A noção freudiana de fantasia aponta precisamente nesta direção: o problema não é o que estamos pensando quando estamos fazendo outras coisas quaisquer, mas o que estamos pensando (fantasiando) quando de fato estamos "fazendo *isso*". A ideia lacaniana de que "a relação sexual não existe" significa, em última análise, que, enquanto estamos "fazendo *isso*", quando estamos empenhados no ato sexual em si, precisamos de um suplemento fantasmático, *temos de pensar em outra coisa qualquer, de fantasiar com ela*. Não podemos apenas

"mergulhar totalmente no prazer imediato do que estamos fazendo". De outro modo, perde-se a tensão do prazer. Essa "outra coisa qualquer" que sustenta o próprio ato é a matéria da fantasia, em geral qualquer detalhe "perverso" (desde um aspecto característico do corpo do/da amante, ou a peculiaridade do lugar em que estamos fazendo "isso", até um olhar imaginário que estaria nos observando).

No verão de 2000, foi afixado em todas as grandes cidades alemãs um anúncio publicitário perturbador. Nele, via-se uma jovem no fim da adolescência, sentada, segurando na mão direita um comando de TV, olhando para os espectadores com ar resignado e, ao mesmo tempo, provocante; a saia não lhe cobria totalmente as coxas, que estavam um tanto afastadas, deixando ver claramente a mancha escura entre elas. A foto enorme era acompanhada das palavras "Kauf mich!" ("Me compra!"). O que anuncia esse cartaz? Se examinarmos o assunto mais de perto, perceberemos que não tem nada a ver com sexualidade. Apenas se pretende levar os jovens a investir na Bolsa e a comprar ações. A mensagem tem duplo sentido, em que, à primeira vista, os espectadores são interpelados a comprar a jovem em si (de modo ostensivo, para obter favores sexuais), mas seu "verdadeiro" sentido é que é *ela* quem está comprando, e não o que está à venda. A eficácia do cartaz reside, é evidente, no "mal-entendido" sexual inicial que, embora seja logo a seguir esclarecido, continua a ecoar em nós mesmo quando compreendemos o "verdadeiro" significado. É *isto* a sexualidade na psicanálise: não o ponto de referência último, mas o desvio de um mal-entendido inicial que continua a ressoar em nós, mesmo depois de termos apreendido o "verdadeiro" significado assexual.

Um dos preconceitos antifeministas diz respeito à suposta

afirmação de Lacan de que, uma vez que o desejo e a Lei são duas faces da mesma moeda, de tal modo que a Lei simbólica, longe de impedir o desejo, faz parte dele, só um homem — dado que inteiramente integrado na Lei simbólica — pode desejar plenamente, enquanto a mulher está condenada ao "desejo de desejar" histérico. Contudo, somos tentados a completar essa tese com seu contrário quase simétrico respeitante à *fantasia*: só uma mulher pode fantasiar plenamente, enquanto o homem está condenado a um "fantasiar da fantasia", em última análise fútil. Recorde-se *De olhos bem fechados*, de Stanley Kubrick: só a fantasia de Nicole Kidman é de fato uma fantasia, enquanto a de Tom Cruise é uma falsificação reflexiva, uma tentativa desesperada de recriar/atingir de forma artificial a fantasia, um fantasiar desencadeado pelo encontro traumático com a fantasia do outro, uma tentativa desesperada de responder ao enigma dessa fantasia. Que cena/encontro fantasiado a marcou tão profundamente? O que Tom Cruise faz em sua noite de aventura é uma espécie de deanibulação em busca de fantasias. Cada situação em que se encontra pode ser interpretada como uma fantasia realizada — primeiro, a fantasia de ser o objeto da paixão da filha de seu doente; depois, a fantasia de encontrar uma espécie de prostituta que nem sequer pretende receber dinheiro; em seguida, o encontro com o estranho proprietário sérvio (?) da loja de aluguel de máscaras, que é o proxeneta de sua jovem filha; e, por fim, a grande orgia na mansão dos subúrbios... Isso explica o caráter estranhamente contido, rígido, e mesmo impotente, da cena da orgia, que constitui o apogeu da aventura. O que muitos críticos menosprezaram, considerando a descrição da orgia como ridiculamente asséptica e ultrapassada, funciona a seu favor,

expressando a paralisia da "capacidade de fantasiar" do herói. Isso explica também a eficácia do plano de Nicole Kidman, que dorme com a máscara a seu lado, sobre o travesseiro do marido: nessa versão de "a morte e a donzela", ela de fato "rouba os sonhos dele" ao unir-se com essa máscara, que representa aqui seu duplo espectral fantasmático. E, por fim, isso justifica também, de maneira plena, a conclusão aparentemente vulgar do filme, quando ele, após confessar sua aventura noturna a Nicole Kidman, ou seja, depois de se confrontarem ambos com o excesso de seu fantasiar, ela, depois de se assegurar de que agora estão bem acordados, de volta ao dia, e de que para sempre, ou pelo menos por muito tempo, ficarão ali, ao abrigo das fantasias, diz-lhe que têm de fazer uma coisa, logo que possível. "O quê?", pergunta ele, e ela responde: "Foder". Fim do filme, passa o genérico final. Nunca o cinema mostrou de maneira tão abrupta a natureza da *passage à l'acte* como a falsa saída, como o modo de evitar enfrentar o horror do inferno fantasmático. A passagem ao ato, em vez de lhes proporcionar uma satisfação física real que tornaria supérfluas as fantasias vazias, é apresentada como um subterfúgio, como uma medida preventiva desesperada, destinada a manter à distância o inferno espectral das fantasias. É como se a mensagem que ela veicula fosse a seguinte: vamos foder o mais rápido possível *para* sufocar as fantasias que proliferam, antes que elas nos dominem outra vez... A perspicaz frase de Lacan de que o despertar para a realidade é uma fuga ao real encontrado no sonho aplica-se particularmente bem ao ato sexual: não sonhamos com foder quando não somos capazes de o fazer. Fodemos para iludir e sufocar o excesso do sonho que, de outro modo, nos submergiria.

Assim, voltando a *A liberdade é azul*, o que temos na longa cena

final é fantasia em seu estado mais puro, ou seja, o quadro fantasmático reconstituído, que permite a Julie manter o impossível/real do sexo. Com esse plano panorâmico, de certo modo o círculo se fecha, voltamos ao princípio (após esse plano longo, há de novo o grande plano de Julie), com a diferença fundamental de que agora o olho já não é um sinal da "noite do mundo", da confrontação direta do sujeito com o imaginário-real pré-fantasmático dos objetos parciais, mas o lugar da fantasia reconstituída, através da qual o sujeito ganha de novo acesso à realidade. E, em último lugar, mas não menos importante, essa repetição do grande plano do olho indica que a relação entre a liberdade "abstrata" do retraimento absoluto sobre si mesmo, da "noite do mundo", e a liberdade "concreta" do amor, da fé nos outros, da aceitação dos outros, da comunhão mística com eles, não é a de uma simples escolha: a lição última do filme não é apenas de que, depois de o acidente traumático ter reduzido Julie ao vazio da "noite do mundo", ela tem de atravessar a via dolorosa da reinserção afetiva no universo social, mas que, para que cheguemos a essa comunhão mística do *ágape*, *temos primeiro de passar pelo ponto zero da "noite do mundo"*. É o acidente no início do filme que, ao reduzir Julie ao vazio do puro olhar, faz como que a tábua rasa do passado, permitindo a emergência da comunhão mística. Temos de começar por perder tudo para podermos recuperá-lo a seguir na visão mística sublime do *ágape* — o elo entre sublimação e pulsão de morte é assim claramente afirmado. Portanto, somos tentados a descrever a trajetória de *A liberdade é azul* como o inverso do tratamento psicanalítico: não se trata de atravessar a fantasia, mas de reconstruí-la aos poucos, para que possamos de novo ter acesso à

realidade.

Depois do acidente, e da conseqüente perda que sofreu, Julie fica privada do escudo protetor da fantasia, o que significa que é *confrontada diretamente com o Real bruto* ou, mais precisamente, com os *dois Reais*. O que explica a estupefação de Julie é o próprio fato de esses dois Reais serem mantidos separados, de ela ser incapaz de ligá-los: o Real "interior" de sua "realidade psíquica" (o Real espectral da perda traumática, que a obceca na forma de fragmentos musicais alucinatórios, cuja súbita intrusão lhe provoca momentos de *aphanisis*, a desintegração de sua identidade subjetiva) e o Real "exterior" da Vida em seu ciclo nauseante de geração e corrupção. (Todos nós conhecemos o conselho para aprender a relaxar: para esquecer a agitação interior, devemos nos concentrar no exterior, identificar vozes e sons, criar o vazio em nós próprios. *Isso é o que Julie faz*, mas o que obtém do exterior são de novo mensagens de seu trauma interior.) No final do filme, Julie reconstrói o quadro fantasmático que lhe permite "domesticar" esse Real bruto. O escudo protetor dessa fantasia está muito bem representado pela janela através da qual a vemos chorar no último plano do filme. Desse modo, *A liberdade é azul* não é um filme sobre o lento processo de recuperação da capacidade de enfrentar a realidade para imergir na vida social, mas sim um filme sobre a construção de uma tela protetora entre o sujeito e o real bruto.

O ponto fraco de *A liberdade é azul*, aquilo que mostra o que o filme tem de falso, é a trilha sonora. O falecido marido recebeu a encomenda de um *Concerto para a Europa* para celebrar a unificação do continente, e essa é a peça que Julie termina no final do filme. Esse hino, desprovido de qualquer distância irônica

subjacente à visão pauliniana sincrônica final do amor, é composto no estilo New Age de Gorecki, inclusive na divertida referência ao inexistente compositor holandês do século XVII, Budenmeyer. E se esse aparente lapso de qualidade indicasse um defeito estrutural nos próprios alicerces do universo artístico de Kieślowski? Esse pano de fundo político ridículo e desinteressante da Europa unificada não pode ser menosprezado como se fosse um compromisso superficial, sem importância perante o processo íntimo do trauma e a recuperação gradual da heroína. A noção pós-política da Europa unificada define as únicas coordenadas sociais dentro das quais o drama "privado" da heroína pode ocorrer, e cria e mantém o espaço dessa experiência "íntima". Assim, somos tentados a afirmar que o público a que *A liberdade é azul* se destina é a *nomenklatura* da União Europeia. É o filme ideal para satisfazer as necessidades de um burocrata de Bruxelas que volta para casa à noite, depois de um dia repleto de complexas negociações sobre regulamentações tarifárias^[84]. *A igualdade é branca*, o episódio seguinte da trilogia das *Cores*, e o mais político dos três filmes, parece mitigar essa debilidade ao concentrar-se na situação difícil da Europa pós-comunista, do Leste e do Oeste. A "igualdade" de *A igualdade é branca* é entendida "no sentido irônico do 'ajuste de contas' ou da vingança"^[85]. Karol acerta contas com a mulher, que o deixou da forma mais humilhante, ou seja, o filme concentra-se no ter, na posse.

É claro que o tema da posse já está implícito no *Decálogo 6* (Tomek possui Magda observando-a). O episódio envolve a posição de um observador impotente que precisamente não pode "possuir" de fato a mulher desejada, e assim fica reduzido a observar, com

olhar ciumento, o casal, isto é, seu rival em contato com o objeto desejado. Para além do *Decálogo 6*, esse tema surge no *Decálogo 9* (o marido impotente), em *A igualdade é branca* (Karol observa a ex-mulher enquanto ela mantém relações sexuais com outro homem, ouvindo-a fazendo amor) e em *A fraternidade é vermelha*, em que Auguste observa a amante com outro homem. Em *A igualdade é branca*, porém, esse tema é traduzido diretamente nos termos da economia de troca do mercado: tornar-se rico, comprar e depois "acertar contas". Com uma pincelada de gênio, Kieślowski liga essa posse de bens (nas condições de regresso ao capitalismo na Polônia pós-comunista) à posse/impotência sexual.

Em todos os filmes da trilogia das *Cores*, o plano final é o do herói (Julie, Karol, o juiz) chorando; esse plano não representa a saída do herói (ou da heroína) do isolamento e a retomada do contato com os outros, mas sim o ato doloroso de recuperar a distância adequada com relação à realidade (social) depois do choque que o/a expôs, sem defesa, ao impacto da realidade. Eles choram porque agora é *seguro* chorar, estão relaxados o bastante para chorar. Em *Immensee*, de Veit Harlan, o marido devotado, a quem a mulher permanece fiel, apesar da paixão que nutre por outro homem, começa a chorar quando sabe que a mulher descobriu que o amava; quando esta lhe perguntou: "Por que você está chorando?", ele respondeu: "A felicidade também tem suas lágrimas". Aqui reside a lição básica dos melodramas e, a essa satisfação narcisista na dor, devemos contrapor a experiência muito mais estranha do riso perverso, que pode surgir em situações do maior desespero, desde os campos de concentração até a doença mortal: "O desespero também tem suas lágrimas".

É perfeitamente adequado, portanto, que a obra de Kieślowski, cujos primórdios são marcados pelo terror das lágrimas *reais*, termine com a explosão de *lágrimas ficcionais*. Essas lágrimas não são as lágrimas vertidas quando se rompe a parede protetora e se deixa que os sentimentos se expressem espontaneamente, mas as lágrimas teatrais, encenadas, as lágrimas da distância recuperada, "lágrimas enlatadas" (como o riso enlatado da televisão) ou, para citar o poeta da Roma antiga, *lacrimae rerum*, lágrimas vertidas em público para o grande Outro, precisamente e sobretudo quando não lamentamos (ou mesmo odiamos) o falecido a quem pranteamos. A distância recuperada refere-se ao fosso entre enunciação e afirmação: as lágrimas são uma afirmação que contém implícita a posição contrária da enunciação, a felicidade.

O final de *A fraternidade é vermelha* mostra a dualidade do sujeito enquadrado e da imagem-interface fantasmática. O juiz, enquadrado pela janela, chora, e a esse plano segue-se o último plano do filme (e de toda a obra de Kieślowski), o perfil estático de Valentine na tela de TV. Por meio dessa imagem espectral estática, o juiz é "renormalizado". Talvez o efeito misterioso desse plano resida no fato de Valentine *não estar morta*. Numa narrativa clássica, uma imagem como essa, indicando a presença espectral avassaladora da mulher, devia seguir-se à sua morte, gerando a mensagem de que ela é mais poderosa morta do que viva. Contudo, Valentine transformou-se num espectro *quando ainda estava viva*. E essa estranha circunstância explicará talvez o fato de, após esse plano subjetivo de Valentine, *não* regressarmos ao plano objetivo do juiz; ao contrário, o plano subjetivo do perfil estático de Valentine mantém-se indefinidamente, fazendo explodir o quadro do plano subjetivo e

conferindo assim uma espécie de autonomia a essa imagem fantasmática já não enraizada na visão de um indivíduo determinado. Já não é a imagem do que alguém vê, mas sim o paradoxo de um *plano subjetivo "em si", que sobrevive de maneira misteriosa, mesmo quando é privado do apoio do olhar do sujeito*. Mais uma vez, esse plano constitui a interface que preenche a lacuna da sutura falhada. E essa ausência de uma sutura final do plano subjetivo de Valentine, ou seja, de um plano suplementar que de novo o ancore numa personalidade diegética, transforma esse plano no objeto sublime propriamente metafísico.

No final da versão longa do *Decálogo 6 (Não amarás)*, há uma troca de planos que desempenha exatamente o mesmo papel. O círculo fecha-se quando Magda entra no apartamento de Tomek e observa através dos binóculos o apartamento dela. Vê aí *a si própria* num tempo anterior (como Tomek a via), sentada à mesa da cozinha, sozinha e infeliz, entornando a garrafa de leite e depois chorando. Por fim, "vê-se como realmente é", literalmente, em sua solidão desesperada. No entanto, esse plano (ainda uma espécie de *flashback*) se transforma depois na cena *imaginada* de Tomek entrando no apartamento dela e confortando-a (de pé a seu lado, pondo a mão sobre seu ombro, exatamente a mesma posição do agente Dale Cooper na cena sonhada de redenção da defunta Laura Palmer no final de *Twin Peaks: os últimos dias de Laura Palmer*, de David Lynch). Essa cena é apresentada em câmara lenta, fora da realidade, como uma espécie de satisfação de um desejo. (A natureza fantasmática dessa última cena está claramente indicada pelo fato de, após se ver sozinha chorando sentada à mesa, Magda fechar os *olhos*. Só então, "de olhos bem fechados", para citar Stanley Kubrick,

ela é capaz de apreender seu suplemento fantasmático, isto é, o aparecimento consolador de Tomek.) Compare-se isso com o final da versão curta do *Decálogo 6*: Magda não encontra Tomek no apartamento dele, razão pela qual o procura na agência de correio, onde se defronta com ele com um sorriso expectante, mas vê-se repelida com uma resposta cortante: "Agora já não observo você". Segundo Kieślowski, foi a própria atriz (Grażyna Szapołowska) quem sugeriu o fim mais otimista da versão longa; Kieślowski comentou isso nos seguintes termos: "Na versão cinematográfica ficam várias possibilidades em aberto. O fim permite que tudo ainda seja possível, embora já saibamos que nada é possível"^[86]. Não seria isso a versão mais concisa do paradoxo essencial do universo múltiplo kieslowskiano? E a escolha derradeira (que é uma não escolha) de Kieślowski não estaria entre as duas versões de *Não amarás* — entre a resignação perante o encontro falhado que cava o fosso entre ambos e o círculo fechado da fantasia que preenche esse fosso^[87]?

2

ALFRED HITCHCOCK OU HAVERÁ UMA MANEIRA CERTA DE FAZER O *REMAKE* DE UM FILME?

É possível comprar, em qualquer grande livraria norte-americana, alguns volumes da série ímpar *Shakespeare Made Easy* [Shakespeare ao alcance de todos], organizado por John Durband e publicado pela Barron's, uma edição bilíngue das peças de Shakespeare, no inglês arcaico original na página da esquerda e a tradução para o inglês comum contemporâneo na página da direita. A satisfação obscena obtida com a leitura desses livros reside no modo como aquilo que parece ser uma mera tradução para inglês contemporâneo se transforma em muito mais do que isso: em regra, Durband tenta formular diretamente, na locução do cotidiano, (o que ele considera ser) o pensamento expresso no idioma metafórico de Shakespeare. Por exemplo: "Ser ou não ser, eis a questão" transforma-se em algo como: "O que me preocupa agora é o seguinte: devo me matar ou não?" Minha opinião é que, evidentemente, os *remakes* clássicos dos filmes de Hitchcock são precisamente algo como *Hitchcock Made Easy*. Embora a história seja a mesma, a "substância", o sabor responsável pela singularidade do diretor, evapora-se. Contudo, é preciso evitar aqui o discurso carregado de jargões sobre o toque único de Hitchcock, e coisas do gênero, e abordar a difícil tarefa de *especificar* o que confere a seus

filmes um caráter singular.

Mas e se essa singularidade for um mito, o resultado de uma transferência, de uma elevação — operada por nós, enquanto espectadores — de Hitchcock ao *status* de Sujeito Suposto Saber?

Penso na tendência à sobreinterpretação: na obra de Hitchcock, tudo tem de ter um significado, nada é contingente, razão pela qual, quando alguma coisa não encaixa, não é culpa sua, mas nossa — simplesmente não percebemos. Quando vi *Psicose* pela vigésima vez, reparei num pormenor estranho durante a explicação final do psiquiatra: Lilah (Vera Miles) escuta-o, extasiada, e diz duas vezes "sim" com a cabeça, sentindo uma satisfação profunda, em vez de ficar abalada pela confirmação final da morte absurda da irmã. Tratou-se aqui de puro acaso ou Hitchcock quis sugerir uma ambiguidade libidinal e uma rivalidade estranha entre as duas irmãs? Ou a cena de Marion dirigindo o carro à noite na fuga de Phoenix: pouco antes de chegar ao motel Bates — quando ouve as vozes imaginárias do patrão e do milionário que comprou a casa, furioso por ter sido enganado —, em que a expressão dela já não está angustiada. O que vemos é um estranho sorriso, louco de uma satisfação profundamente perversa, expressão tal que se assemelha de maneira sinistra ao último plano de Norman-mãe, pouco antes de se dissolver no crânio e na cena subsequente do carro que é retirado do pântano. Assim, de certo modo, mesmo antes de encontrá-lo de fato, Marion já se transforma em Norman: um outro aspecto que confirma esse ponto é que essa expressão emerge em seu rosto quando *ela ouve vozes em sua cabeça*, exatamente como Norman em seu último plano... Ou — e este é o exemplo supremo — a cena em que Marion se regista no motel Bates: quando Norman está de

costas, examinando a carreira de chaves dos quartos, ela lança em volta um olhar furtivo enquanto pensa em que cidade deveria indicar na ficha do hotel como seu local de residência, e nessa altura vê as palavras "Los Angeles" no cabeçalho de um jornal, razão pela qual é isso que escreve. Temos aqui duas hesitações coincidentes: enquanto Marion hesita quanto à cidade que deve citar (que mentira dizer), Norman hesita quanto ao número a lhe dar (se for 1, isso significa que poderá espreitá-la pelo orifício na parede). Quando por fim ela lhe diz "Los Angeles", Norman entrega a ela a chave do número 1. A hesitação dele seria um simples sinal de que estava ponderando seu grau de atração sexual e afinal resolve avançar, ou será que, num nível mais refinado, percebeu pela hesitação dela que ela iria mentir para ele e contrapôs, por sua vez, a essa mentira um procedimento ilegal, encontrando naquele pequeno crime a justificação para seu próprio ato? (Ou será que, depois de ela lhe dizer que era de Los Angeles, ele pensa que uma moça de uma cidade tão decadente certamente seria do tipo fácil?) Embora Joseph Stefano, que escreveu o argumento, afirme^[88] que os autores pensavam apenas na crescente atração sexual que Norman sentia por Marion, uma dúvida subsiste: a coincidência das duas hesitações seria mero acaso...? A isso se chama, em teoria, amor verdadeiro. Assim, em nome desse amor verdadeiro, afirmo que *há* uma dimensão hitchcockiana ímpar.

*O *sinthoma hitchcockiano**

Minha primeira tese é a de que essa dimensão única não deve ser procurada primordialmente no nível do conteúdo narrativo, pois sua origem se encontra em outro lugar. Onde? Começemos por comparar duas cenas de dois filmes não hitchcockianos. Há uma cena memorável em *Nada é para sempre*, de Robert Redford, de resto um filme aborrecido e pretensioso. Durante todo o tempo o espectador percebe que, dos dois filhos do pregador, o mais novo (Brad Pitt) está a caminho da autodestruição, aproximando-se do desastre, por causa de seu comportamento como jogador, beberrão e mulherengo compulsivo. O que une os dois filhos e o pai é a pesca com mosca nas corredeiras de Montana — essas expedições dominicais para pescar são uma espécie de ritual familiar sagrado, um tempo em que as ameaças da vida exterior à família se encontram transitoriamente suspensas. Quando vão pescar pela última vez, Brad Pitt atinge a perfeição: consegue apanhar de maneira exímia o maior peixe que já pescara na vida; porém, durante todo o tempo paira sobre ele a sombra de uma ameaça: a curva do rio onde ele vê a grande truta vai engoli-lo? Voltará à superfície depois de ter escorregado e mergulhado nas águas revoltas? Mais uma vez, tudo se passa como se essa ameaça potencial anunciasse a tragédia final que ocorre pouco depois (Brad Pitt é encontrado morto, com os dedos partidos, por causa de dívidas de jogo).

O que torna essa cena de *Nada é para sempre* bastante vulgar é que a dimensão ameaçadora subjacente é reinscrita diretamente na linha narrativa principal como uma seta que aponta para a catástrofe final. Ao contrário, o extraordinário *Correndo pela vitória* (1979), de Peter Yates — uma agradável comédia dramática sobre a passagem para a idade adulta de quatro rapazes da escola secundária de

Bloomington, no Estado de Indiana, no último verão antes de enfrentarem as opções inexoráveis de trabalho, estudos superiores ou ingresso nas forças armadas —, resistiu a essa tentação. Em uma de suas pequenas sequências memoráveis, Dave, um dos jovens, montado numa bicicleta de competição, envolve-se numa corrida com um semirreboque na autoestrada. O efeito inquietante é o mesmo que nas cenas em que alguns rapazes vão nadar em uma pedreira abandonada, saltando nas águas escuras e profundas sob as quais se escondem pedras pontiagudas. Yates sugere a possibilidade de uma catástrofe a qualquer momento. Ficamos à espera que ocorra o terrível acidente (que Dave seja atingido e esmagado pelo caminhão; que um dos rapazes se afogue nas águas escuras ou bata contra uma das pedras ao saltar): nada disso acontece, mas a sugestão dessa possibilidade (a sombra ameaçadora de um acidente evocada simplesmente pela atmosfera geral do modo como a cena é filmada, e não por quaisquer referências psicológicas diretas, como a inquietação sentida pelos rapazes) faz as personagens parecerem estranhamente vulneráveis. É como se essas sugestões preparassem o terreno para o final do filme, quando ficamos sabendo, pelo letreiro na tela, que mais tarde um deles morreu no Vietnã e outro sofreu outro tipo de acidente... O que pretendo sublinhar é a tensão entre os dois níveis: o fosso que separa a linha narrativa explícita da mensagem ameaçadora difusa emitida entre suas linhas.

Permitam-me introduzir aqui um paralelo com Richard Wagner: o anel de *O anel dos nibelungos* não seria talvez o maior MacGuffin de todos os tempos? Em suas últimas duas óperas, repete-se um mesmo gesto: na parte final de *O crepúsculo dos deuses*, quando Hagen, para lhe arrebatá-lo, aproxima-se do falecido Siegfried,

este levanta a mão de forma ameaçadora; na parte final de *Parsifal*, quando Amfortas se lamenta e se recusa a efetuar o ritual do desvelar do Graal, Titurel, seu falecido pai, também levanta a mão de maneira milagrosa. Detalhes como estes atestam o fato de Wagner ser um hitchcockiano *avant la lettre*. De fato, nos filmes de Hitchcock, também encontramos motivos visuais, ou de outro tipo, que se impõem por meio de uma estranha compulsão e que se repetem de filme para filme, em contextos narrativos totalmente diferentes. O mais conhecido é o motivo que Freud chamou de *Niederkommenlassen*, "deixar[-se] cair", com todas as suas conotações de queda suicida melancólica^[89] — uma pessoa que se agarra desesperadamente à mão de outra: o sabotador nazista que se agarra à mão que o bom herói norte-americano lhe estende do alto da tocha da Estátua da Liberdade em *Sabotador*, na confrontação final de *Janela indiscreta*, o fisicamente diminuído James Stewart, pendurado na janela, que tenta agarrar a mão de seu perseguidor, o qual, em vez de ajudá-lo, esforça-se para fazê-lo cair; em *O homem que sabia demais* (1955, *remake*), no mercado ensolarado de Casablanca, o agente ocidental, moribundo, vestido de árabe, que estende a mão para o inocente turista norte-americano (James Stewart) e o puxa para si; o ladrão, finalmente desmascarado, que se agarra à mão de Cary Grant em *Ladrão de casaca*; James Stewart, que se segura à chaminé do telhado e tenta desesperadamente alcançar a mão que o policial lhe estende logo no início de *Um corpo que cai*; Eva Marie-Saint, que se agarra à mão de Cary Grant à beira do precipício (logo seguido do plano em que ela se agarra à mão dele no beliche do vagão-dormitório no final de *Intriga internacional*). Com um exame mais atento, percebemos que os filmes de Hitchcock

estão cheios desses motivos. Há o motivo de um carro à beira do precipício em *Suspeita* e em *Intriga internacional* — nesses dois filmes, há uma cena em que o mesmo ator (Cary Grant) conduz um carro que se aproxima perigosamente de um precipício; embora os filmes estejam separados por quase vinte anos, a cena é filmada da mesma maneira, incluindo um plano subjetivo do ator quando lança um olhar para o precipício. (No último filme de Hitchcock, *Trama macabra*, esse motivo assume a forma de uma longa sequência do carro cujos freios foram sabotados por bandidos e que desce a encosta a toda a velocidade.) Existe o motivo da "mulher que sabe demais", inteligente e intuitiva, mas com poucos atrativos sexuais, de óculos e significativamente parecida com a própria filha de Hitchcock, Patricia, ou mesmo desempenhada por esta: a irmã de Ruth Roman em *Pacto sinistro*, Barbara del Geddes em *Um corpo que cai*, Patricia Hitchcock em *Psicose* e mesmo a própria Ingrid Bergman antes de seu despertar sexual em *Quando fala o coração*. Há o motivo do crânio mumificado que aparece pela primeira vez em *Sob o signo de Capricórnio* e depois em *Psicose* — em ambos os casos aterroriza a jovem (Ingrid Bergman, Vera Miles) no confronto final. Há o motivo de uma casa gótica com grandes escadarias, que o herói sobe para verificar que, na sala, não existe *nada*, embora tenha visto anteriormente uma silhueta feminina na janela do primeiro andar: em *Um corpo que cai*, é o episódio enigmático de Madeleine vista por Scottie como uma sombra na janela e que depois desaparece da casa de maneira inexplicável; em *Psicose*, é o aparecimento da sombra da mãe na janela — mais uma vez, corpos que surgem do nada para voltar a se eclipsar no vazio. Além disso, o fato de, em *Um corpo que cai*, esse episódio permanecer inexplicado

suscita a tentação de o interpretarmos, numa espécie de *futur antérieur*, como já apontando para *Psicose*: a senhora idosa, recepcionista do hotel, não seria uma espécie de condensação estranha de Norman Bates e da mãe, isto é, do recepcionista (Norman) e da velha senhora (mãe), fornecendo de antemão, assim, a chave para a identidade deles, que constitui o grande mistério de *Psicose*? *Um corpo que cai* tem um interesse particular, na medida em que, nesse filme, o mesmo *sinthoma* da espiral que nos atrai para suas profundezas abissais se repete e ressoa numa multiplicidade de níveis: primeiro, como um motivo puramente formal da figura abstrata que emerge do grande plano do olho na sequência do genérico; em seguida, como o caracol do cabelo de Carlotta Valdes em seu retrato, reproduzido no penteado de Madeleine; depois, como o círculo abissal da escada da torre da igreja; e, por fim, no famoso plano de 360° em torno de Scottie e de Judy-Madeleine, que se abraçam apaixonadamente no decrepito quarto de hotel, e durante o qual o fundo se transforma no estábulo da Missão Juan Batista, para em seguida nos fazer regressar ao quarto de hotel. Talvez esse último plano forneça a chave para a dimensão temporal de *Um corpo que cai* — o ciclo temporal que se fecha sobre si mesmo, em que passado e presente são condensados nos dois aspectos do mesmo movimento circular que se reproduz indefinidamente. É essa ressonância múltipla de superfícies que gera a densidade específica do filme, a "profundidade" de sua textura.

Temos aqui um conjunto de motivos (visuais, formais, materiais) que "permanece o mesmo" em contextos de sentidos diferentes. Como interpretar esses gestos ou motivos persistentes? Devemos resistir à tentação de tratá-los como arquétipos jungianos de

significado profundo — a mão levantada em Wagner, que expressaria a ameaça do morto ao vivo; ou a pessoa que se agarra à mão de outra para expressar a tensão entre queda e salvação espiritual... Estamos aqui perante o nível de signos materiais que resiste ao significado e que estabelece conexões que não estão alicerçadas nas estruturas simbólicas narrativas: estão apenas relacionadas numa espécie de ressonância cruzada pré-simbólica. Não são significantes nem são as famosas manchas hitchcockianas, mas elementos daquilo que, há uma ou duas décadas, chamaríamos de escrita (*écriture*) cinematográfica. Jacques Lacan, nos últimos anos de ensino, estabeleceu a diferença entre sintoma e *sinthoma*: ao contrário do sintoma, que é um código de um significado reprimido, o *sinthoma* não tem um significado determinado — dá apenas corpo, em seu padrão repetitivo, a uma matriz elementar de *jouissance*, de *prazer excessivo*; embora os *sinthomas* não tenham sentido, é indubitável que irradiam *jouis-sense*. Segundo Svetlana, a filha de Stalin, o último gesto do pai agonizante, significativamente precedido por um olhar mau, foi o mesmo daquele das óperas de Wagner; o gesto de levantar a mão esquerda de forma ameaçadora:

No que parecia ser seu último momento, [Stalin] abriu bruscamente os olhos e lançou um olhar sobre todas as pessoas que se encontravam no quarto. Foi um olhar terrível, louco ou talvez de cólera e cheio de medo da morte e dos rostos desconhecidos dos médicos que se debruçavam sobre ele. O olhar varreu todos os presentes num segundo. Depois, aconteceu algo incompreensível e terrível que, até hoje, nunca consegui esquecer nem compreender. De súbito, ele levantou a mão esquerda como se estivesse apontando para alguma coisa no alto e lançando uma maldição sobre todos nós. O gesto foi enigmático e repleto de ameaças, e ninguém poderia dizer a

quem, ou a quê, ele poderia se dirigir. No momento seguinte, depois de um derradeiro esforço, o espírito libertou-se da carne.^[90]

O que então *significou* esse gesto? A resposta hitchcockiana é: *nada* — embora esse nada não seja um nada vazio, mas a plenitude do investimento libidinal, um instante que deu corpo a uma mensagem cifrada de prazer. Talvez seu equivalente mais próximo na pintura sejam as manchas protuberantes que "constituem" o céu amarelo na última fase de van Gogh ou a água ou a erva em Munch: essa "macicez" estranha não tem a ver com a materialidade direta das manchas de cor nem com a materialidade dos objetos descritos — habita numa espécie de domínio espectral intermediário daquilo que Schelling chamou de *geistige Körperlichkeit*, a corporalidade espiritual. Da perspectiva lacaniana, é fácil identificar essa "corporalidade espiritual" como *jouissance* materializada, "*jouissance* que se transformou em carne". Assim, os *sinthomas* de Hitchcock não são meros padrões formais: já condensam certo investimento libidinal. Enquanto tais, determinaram seu processo criativo. Hitchcock não partia do argumento para sua tradução em termos audiovisuais cinematográficos, mas começava com um conjunto de motivos (em geral visuais) que assombravam sua imaginação, que se impunham como seus *sinthomas*; depois, construía uma narrativa que servia como pretexto para o uso destes... Tais *sinthomas* dão o aroma específico, a densidade substancial da textura cinematográfica dos filmes de Hitchcock: sem eles, teríamos uma narrativa formal sem vida. Desse modo, todo discurso acerca de Hitchcock como o "mestre do suspense", de seus argumentos tortuosos ímpares etc., erra a dimensão fundamental. Fredric Jameson disse, a respeito de Hemingway, que este escolhia

suas histórias de modo que pudesse escrever certo tipo de frases (tensas, masculinas). O mesmo se aplica a Hitchcock: ele inventava histórias para poder filmar certo tipo de cenas. E, embora as narrativas de seus filmes consubstanciem um comentário divertido e muitas vezes perspicaz de nossos tempos, é em seus *sinthomas* que Hitchcock viverá para sempre. São eles que verdadeiramente fazem com que seus filmes continuem a funcionar como objetos do nosso desejo^[91].

O caso do olhar ausente

O aspecto seguinte diz respeito ao estatuto do olhar. Os chamados pós-teóricos (críticos cognitivistas da teoria psicanalítica do cinema) gostam de fazer variações sobre o tema do modo como os escritores da "Teoria" se referem a entidades míticas como o Olhar (com maiúscula), entidades às quais não correspondem fatos empíricos, observáveis (como os espectadores reais de cinema e seu comportamento). O título de um dos ensaios da obra *Post-Theory*^[92] é "O caso do espectador ausente". A pós-teoria baseia-se aqui na noção de senso comum do espectador (o sujeito que apreende a realidade cinematográfica na tela, equipado com suas predisposições emocionais e cognitivas etc.). E, dentro dessa simples oposição entre sujeito e objeto da percepção cinematográfica, é claro que não há lugar para o olhar como ponto a partir do qual o próprio objeto visualizado "devolve o olhar" e olha a nós, os espectadores. Ou seja, para a noção lacaniana de olhar é crucial o fato de ele envolver a

inversão da relação entre sujeito e objeto. De fato, em seu *Seminário 11*, Lacan diz que existe uma antinomia entre o olho e o olhar, isto é, o olhar está do lado do objeto; ele representa o ponto cego no campo do visível a partir do qual a imagem fotografa o espectador. E, no *Seminário 7*, apresenta esta estranha formulação, na medida em que parece evocar a cena central de *Janela indiscreta*, filme que Hitchcock realizou no mesmo ano (1954): "Posso me sentir sob o olhar de alguém cujos olhos não vejo, nem sequer vislumbro. Basta apenas que alguma coisa me indique que outros podem estar ali. Essa janela, se estiver um pouco escuro e se eu tiver razões para pensar que alguém está atrás dela, é imediatamente um olhar"^[93].

Essa noção do olhar é transmitida, talvez, de modo perfeito pela cena hitchcockiana clássica em que o sujeito se aproxima de um objeto sinistramente ameaçador, em geral uma casa. Encontramos aí a antinomia por excelência entre o olho e o olhar: o olho do sujeito vê a casa, mas a casa — o objeto — parece de algum modo devolver o olhar... Não surpreende, portanto, que os pós-teóricos falem do "olhar ausente", queixando-se de que o Olhar freudiano-lacaniano é uma entidade mítica impossível de encontrar na realidade da experiência do espectador: esse olhar é de fato um olhar ausente; seu estado é puramente fantasmático. Num nível mais fundamental, lidamos aqui, de fato, com a positivização de uma impossibilidade que dá origem ao objeto-fetice. Por exemplo, de que modo o olhar-objeto se torna um fetice? Através da inversão hegeliana, que transforma a impossibilidade de ver o objeto num objeto que dá corpo a essa mesma impossibilidade. Uma vez que o sujeito não pode o ver diretamente, o verdadeiro objeto de fascínio, ele realiza uma espécie de "reflexão acerca de si" através da qual o objeto que o

fascina se torna o *próprio olhar*. Nesse sentido (embora não de modo inteiramente simétrico), olhar e voz são objetos "reflexivos", ou seja, objetos que dão corpo a uma impossibilidade (em maternas lacanianos: *a sobre menos fi*).

Nesse sentido preciso, a fantasia propriamente dita não é a cena que atrai nosso fascínio, mas o olhar imaginado/inexistente que a observa, como o olhar impossível, desde o alto, para o qual os antigos astecas desenharam no solo figuras gigantescas de pássaros e animais, ou o olhar impossível para o qual foram moldados os pormenores das esculturas do velho aqueduto de Roma, embora não pudessem ser observados do solo. Em suma, a cena fantasmática mais elementar não é uma cena que existe para ser olhada, mas a ideia de que "alguém está olhando para nós"; não é um sonho, mas a noção de que "somos os objetos do sonho de outro"... Milan Kundera, em seu livro *A lentidão*^[94], apresenta como sinal definitivo do sexo pseudo-voluptuoso asséptico e falso de nossos dias o casal que finge fazer sexo anal ao lado de uma piscina de um hotel, à vista dos hóspedes dos quartos acima, simulando gritos de prazer, mas sem nem sequer consumir a penetração. Kundera contrapõe a isso os jogos eróticos íntimos, prolongados e galantes, da França do século XVIII... Não teria acontecido algo semelhante no Camboja, na época dos *khmer* vermelhos, quando, depois de ter morrido gente demais na sequência de purgas e de fome, o regime, querendo aumentar a população, estabeleceu os dias 1º, 10 e 20 de cada mês como dias de copulação? Nesses dias, os pares casados eram autorizados a dormir juntos (ao contrário do que sucedia nos outros dias, em que dormiam em casernas separadas) e *obrigados* a fazer amor. O espaço privado de que dispunham era um pequeno cubículo

isolado por uma cortina de bambu semitransparente; em frente da fila de cubículos, rondavam guardas *khmer* vermelhos, controlando se os casais estavam de fato copulando. Uma vez que os casais sabiam que não fazer amor seria considerado um ato de sabotagem punido com severidade, e dado que, por outro lado, depois de uma jornada de trabalho de catorze horas, estavam normalmente cansados demais para fazer sexo, simulavam fazer amor para enganar os guardas: executavam movimentos sugestivos e emitiam sons fingidos... Isso é exatamente o contrário da experiência da juventude pré-permissiva de alguns de nós, quanto tínhamos de nos esgueirar para o quarto com a parceira, ou o parceiro, e fazer as coisas da maneira mais silenciosa possível, para que os pais, se ainda estivessem acordados, não suspeitassem de que estava acontecendo sexo. E se esse espetáculo para o olhar do Outro fizer parte do ato sexual? E se uma vez que a relação sexual não existe, esta não se constituiria em apenas uma encenação para o olhar do Outro?

Será que a tendência recente das *webcams*, que consubstanciam a lógica de *O show de Truman* (nesses *websites*, podemos acompanhar continuamente um acontecimento ou o que se passa num dado local: a vida de uma pessoa em sua casa, a vista de uma rua etc.), não revela essa mesma necessidade urgente do Olhar fantasmático do Outro, como garantia da existência do sujeito? "Só existo na medida em que sou olhado constantemente..." (Como observa Claude Lefort, um fenômeno semelhante é o do aparelho de televisão constantemente ligado, mesmo quando ninguém está assistindo; isso serve como garantia mínima da existência de um elo social). Assim, estamos na situação da inversão tragicômica da noção orwelliana-benthamiana da sociedade panóptica, na qual somos

(potencialmente) "observados durante todo o tempo" e não temos lugar onde possamos nos esconder do olhar onipresente do Poder: aqui, a ansiedade surge perante a perspectiva de *não* estar exposto em permanência ao olhar do Outro. O sujeito precisa do olhar da câmara como uma espécie de garantia ontológica de sua existência...

Em relação a esse paradoxo do olhar onipresente, aconteceu há pouco tempo um fato curioso com um amigo meu na Eslovênia: certa ocasião, voltou ao escritório à noite porque precisava terminar um trabalho; antes de acender a luz, viu, no escritório que ficava do outro lado do pátio, um par constituído por um administrador (casado) e a respectiva secretária fazendo amor apaixonadamente em cima da mesa. No meio de sua paixão, esqueceram-se de que havia um edifício do outro lado do pátio, do qual podiam ser vistos com nitidez, dado que o escritório estava abundantemente iluminado e as enormes janelas não tinham cortinas... O que meu amigo fez foi telefonar para o escritório da frente e, quando o administrador interrompeu por breves momentos a atividade sexual para atender a ligação, murmurou maldosamente ao aparelho: "Deus está vendo vocês!" O pobre homem caiu para o lado e quase teve um ataque cardíaco... A intervenção dessa voz traumática, que não pode ser diretamente situada na realidade, talvez seja o mais próximo que podemos chegar da experiência do Sublime.

E Hitchcock mostra-se particularmente sinistro e inquietante quando nos envolve *diretamente* na assunção desse olhar fantasmático exterior. Uma das técnicas clássicas dos filmes de terror é a "ressignificação" do plano objetivo em plano subjetivo (aquilo que o espectador começa por apreender como um plano objetivo — por exemplo, uma casa com uma família à mesa de jantar — revela-se de

súbito, através de marcadores codificados — por exemplo, um ligeiro tremor da câmara, a trilha sonora "subjetivada" etc. —, como o plano subjetivo de um assassino que espreita suas vítimas potenciais). No entanto, essa técnica tem de ser completada com seu oposto, a inversão inesperada do plano subjetivo no plano objetivo: no meio de um plano longo marcado de maneira indubitável como subjetivo, o espectador é bruscamente obrigado a reconhecer que *não há sujeito possível dentro do espaço da realidade diegética que possa ocupar o ponto de vista desse plano*. Assim, não estamos aqui perante a simples inversão do plano objetivo no plano subjetivo, mas perante a construção de um lugar de subjetividade *impossível*, uma subjetividade que confere à própria objetividade um aroma de mal indizível e monstruoso. Pode-se reconhecer aqui toda uma teologia herética, que identifica secretamente o próprio Criador com o Diabo (que já era a tese da heresia cátara na França do século XII). São exemplos dessa subjetividade impossível o plano subjetivo do rosto transfigurado do moribundo detetive Arbogast em *Psicose*, filmado do ponto de vista da própria Coisa assassina, ou o famoso plano do incêndio da baía de Bodega, em *Os pássaros*, filmado da perspectiva de Deus, que depois, com a entrada dos pássaros na imagem, é ressignificado, subjetivado, tornando-se o ponto de vista dos próprios agressores malvados.

Finais múltiplos

Há ainda um terceiro aspecto que acrescenta uma densidade específica aos filmes de Hitchcock: a ressonância implícita de finais

múltiplos. O caso mais óbvio e mais bem documentado é, sem dúvida nenhuma, o de *Topázio*: antes de decidir o final desse filme que todos conhecemos, Hitchcock filmou dois finais alternativos, e o que pretendo salientar é que não é suficiente dizer que ele escolheu simplesmente o final mais apropriado. O final que temos agora pressupõe de certo modo os dois outros, formando os três uma espécie de silogismo: Granville (Michel Piccoli), o espião russo, diz para si mesmo: "Não podem provar nada contra mim; posso simplesmente partir para a Rússia" (primeiro final descartado); "Mas agora são os próprios russos que não me querem, pois também sou perigoso para eles; provavelmente vão me matar" (segundo final descartado); "Que posso fazer se, na França, sou um proscrito por ser espião russo e se a Rússia não me aceita mais? Só me resta me matar..." (final este que foi efetivamente o escolhido). No entanto, existem versões muito mais refinadas dessa presença implícita de finais alternativos. Penso que *Interlúdio* deve pelo menos uma parte de seu poderoso impacto ao fato de que seu desfecho deve ser visto contra o pano de fundo de pelo menos dois outros desfechos possíveis, que ecoam nele como uma espécie de história alternativa^[95]. No primeiro esboço da história, Alicia redime-se no final do filme, mas perde Devlin, que é morto ao salvá-la dos nazistas. A ideia era que esse sacrifício deveria resolver a tensão entre Devlin, que não é capaz de assumir perante Alicia seu amor por ela, e Alicia, que é incapaz de ver a si própria como digna de ser amada: Devlin assume seu amor por ela sem palavras, morrendo para salvar sua vida. Na cena final, encontramos Alicia de novo em Miami com sua turma de bebedeiras: embora sua "má reputação" estivesse mais bem estabelecida do que nunca, guardava no coração

a recordação de um homem que a amara e que morrera por ela. Como Hitchcock mencionou numa nota enviada a Selznick, "para ela, isso é o mesmo que se tivesse sido casada e feliz". Na segunda versão principal, o desfecho é o oposto. Nesse caso, já temos ideia do lento envenenamento de Alicia praticado por Sebastian e sua mãe. Devlin enfrenta os nazistas e foge com Alicia, mas nesse espaço de tempo ela morre. No epílogo, Devlin está sentado, sozinho, num café do Rio de Janeiro onde costumava se encontrar com Alicia e ouve por acaso a conversa de outras pessoas que comentam a morte da mulher libertina e infiel de Sebastian. Mas a carta que tem nas mãos é um louvor por bravura do presidente Truman a Alicia. Devlin põe a carta no bolso e termina sua bebida... Por fim, a versão que se consagrou, com um final que dá a entender que Devlin e Alicia estão agora casados. Hitchcock abandonou depois esse final para terminar com uma nota mais trágica, em que Sebastian, que amava verdadeiramente Alicia, enfrenta a ira mortífera dos nazistas. A questão é que ambos os finais alternativos (a morte de Devlin e a morte de Alicia) estão incorporados no filme como uma espécie de pano de fundo fantasmático da ação que vemos na tela: se vão formar um casal, Devlin e Alicia *têm de sofrer a "morte simbólica"*, de modo a que, da combinação dos dois finais infelizes, surja o final feliz; ou seja, esses dois argumentos fantasmáticos alternativos estão na base do desfecho que realmente vemos.

Esse aspecto nos permite inserir Hitchcock na série de artistas cujo trabalho pressagia o universo digital de nossos dias. Os historiadores de arte observaram muitas vezes o fenômeno das velhas formas artísticas que superam seus limites e usam técnicas que, pelo menos de um ponto de vista retroativo, parecem apontar

para uma nova tecnologia que funcionará como uma experiência mais "natural" e como "correlato objetivo" apropriado para a vida que as velhas formas pretendiam transmitir por meio de suas experimentações "excessivas". Nos romances do século XIX, encontra-se toda uma série de técnicas narrativas que anunciam não só o cinema narrativo clássico (o uso elaborado do *flashback* em Emily Brontë ou dos "cortes" e dos "grandes planos" em Dickens), mas por vezes mesmo o cinema modernista (o uso do "fora de campo" em *Madame Bovary*^[96]), como se já estivesse presente ali uma nova percepção da vida, mas que ainda estivesse lutando para descobrir seu meio de articulação adequado, até finalmente encontrá-lo no cinema. Assim, o que temos aqui é a historicidade de uma espécie de *futur antérieur*: só o advento do cinema com suas técnicas clássicas nos permitiu apreender realmente a lógica narrativa dos grandes romances de Dickens ou de *Madame Bovary*.

E hoje talvez estejamos nos aproximando de um limiar semelhante — uma nova "experiência de vida" paira no ar, uma percepção da vida que destrói a forma narrativa centrada e linear e transmite a vida como um fluxo multiforme, inclusive no domínio das ciências "duras" (a física quântica e sua interpretação da Realidade Múltipla, ou o acaso extremo que impulsionou a efetiva evolução da vida na Terra, como Stephen Gould demonstrou em sua obra *Vida maravilhosa*^[97]: os fósseis de Burgess Shale provam que a evolução podia ter tomado um caminho completamente diferente); parece que estamos obcecados pela aleatoriedade da vida e as versões alternativas da realidade. Ou sentimos a vida como uma série de múltiplos destinos paralelos que interagem e são afetados de modo crucial por encontros contingentes sem significado, pontos de

interseção nos quais uma série influi em outra (ver *Short Cuts*, de Altman), ou como uma repetição contínua de diferentes versões/desfechos do mesmo argumento (os "universos paralelos" ou "mundos alternativos possíveis"; vejam-se os filmes de Kieślowski, *Sorte cega*, *A dupla vida de Véronique* e *A fraternidade é vermelha*; e até mesmo historiadores "sérios" publicaram recentemente a obra *História virtual*, uma interpretação dos acontecimentos cruciais da era moderna, desde a vitória de Cromwell sobre os Stuarts e a Guerra de Independência dos Estados Unidos até a desintegração do comunismo, como frutos de acasos imprevisíveis e por vezes mesmo improváveis)^[98]. Essa percepção da nossa realidade como um dos desfechos possíveis — muitas vezes nem sequer prováveis — de uma situação "aberta", essa ideia de que outros desenvolvimentos possíveis não são simplesmente eliminados, mas continuam a assombrar nossa realidade "verdadeira" como um espectro do que podia ter acontecido e confere a ela um *status* de fragilidade e contingência extremas, colide implicitamente com as formas narrativas predominantemente "lineares" da nossa literatura e do nosso cinema; parece exigir um novo meio artístico, em que tudo isso já não seria um excesso excêntrico, mas seu modo de funcionamento "próprio". A noção de criação também se altera com essa nova experiência do mundo: já não designa o ato positivo de impor uma nova ordem, mas o gesto *negativo* de escolher, de limitar as possibilidades, de privilegiar uma opção em detrimento de todas as outras. Podemos sustentar que o hipertexto do ciberespaço é esse novo meio em que essa experiência de vida encontrará seu correlato objetivo "natural", mais apropriado, razão pela qual só com o advento do hipertexto do ciberespaço poderemos captar de fato o

que visavam Altman e Kieślowski — e, de maneira implícita, também Hitchcock.

O remake ideal

Isso nos permitirá talvez conceber o que seria um bom *remake* de um filme de Hitchcock. Tentar imitar os *sinthomas* hitchcockianos é de antemão um exercício condenado ao fracasso; refazer a mesma narrativa terá como resultado um *Shakespeare Made Easy*. Assim, só nos restam dois caminhos. Um é o indicado pelo *Psicose* de Gus van Sant, que paradoxalmente estou inclinado a considerar uma obra-prima falha, e não um simples fracasso. A ideia de um *remake*, fotograma a fotograma, é uma ideia engenhosa e, do meu ponto de vista, o problema reside precisamente no fato de o filme não ter ido *suficientemente longe* nessa direção. O ideal seria o filme se esforçar para conseguir o estranho efeito do sócia: ao filmar o mesmo filme de modo formal, a diferença seria muito mais palpável — tudo seria o mesmo, os mesmos planos, os mesmos ângulos e o mesmo diálogo, e, no entanto, por causa dessa mesma uniformidade, sentiríamos de forma muito mais intensa que estávamos fazendo um filme totalmente diferente. Essa defasagem teria se manifestado através de matizes quase imperceptíveis no modo de representar — na escolha dos atores, no uso da cor etc. Alguns elementos no filme de Van Sant já apontam nessa direção: os papéis de Norman, Lilah (descrita como lésbica) e Marion (uma megera fria, introvertida e nada maternal, em contraste com uma Janet Leigh maternal, de seios grandes), e mesmo Arbogast e Sam, indicam muito bem a mudança

operada entre o final dos anos 1950 e o universo atual. Alguns planos acrescentados (como os planos subjetivos enigmáticos do céu enevoadado durante os dois assassinatos) são igualmente aceitáveis, mas voltam a surgir problemas com as alterações mais brutais (como a masturbação de Norman enquanto espreita Marion antes de matá-la — aqui somos tentados a fazer a observação óbvia de que, nesse caso, isto é, se ele fosse capaz de atingir esse tipo de satisfação sexual, não teria se sentido compelido a consumir a violenta *passage à l'acte* e matar Marion!). Sobretudo, algumas cenas foram completamente estragadas e seu impacto se perdeu completamente quando se mudou o enquadramento preciso de Hitchcock (por exemplo, a cena crucial em que Marion, já em casa depois de sair do escritório com o dinheiro, prepara-se para fugir). Os próprios *remakes* de Hitchcock (as duas versões de *O homem que sabia demais*, bem como de *Sabotador* e *Intriga internacional*) apontam nessa direção: embora a história seja muito semelhante, a economia libidinal subjacente é completamente diferente em cada um dos *remakes* subsequentes, como se a semelhança servisse ao propósito de marcar a Diferença^[99].

O segundo modo seria filmar, num gesto estratégico e bem calculado, um dos argumentos alternativos subjacentes ao concretizado por Hitchcock, como a versão de *Interlúdio* em que Ingrid Bergman é a única sobrevivente. Isso seria um modo adequado de homenagear o diretor como um artista da nossa época. Mais do que as "homenagens" diretas a Hitchcock protagonizadas por Brian de Palma e outros, talvez se devam procurar as cenas que anunciam um *remake* digno desse nome em locais inesperados, como a cena no quarto de hotel — o local do crime — em *A*

conversação, de Francis Ford Coppola, que certamente não é um hitchcockiano. O investigador inspeciona o quarto com um olhar hitchcockiano, como fazem Lilah e Sam no quarto de motel de Marion, deslocando-se do quarto para o banheiro, onde concentram a atenção no chuveiro e no vaso sanitário. Essa mudança do chuveiro (onde não há nenhum vestígio de crime, tudo está limpo) para o vaso sanitário, que se eleva assim ao nível de objeto hitchcockiano que atrai nosso olhar, fascinando-nos com seu prenúncio de horror indescritível, é aqui crucial (recorde-se a luta de Hitchcock contra a censura, para que fosse permitida a visão interior do vaso sanitário, de onde Sam retira uma folha de papel rasgada escrita com a letra de Marion, na qual estão anotadas suas despesas, o que prova que ela estivera lá). Depois de uma série de referências óbvias a *Psicose*, a propósito do chuveiro (a abertura da cortina com um puxão brusco, a inspeção do ralo da banheira), o investigador foca a atenção no tampo do vaso sanitário (supostamente limpo), aciona a descarga e, nesse momento, aparece a mancha, como que saída do nada, o sangue e os outros vestígios do crime transbordam do vaso. Essa cena, uma espécie de *Psicose* reinterpretado através de *Marnie* (a nódoa vermelha que mancha a tela), contém os elementos principais do universo hitchcockiano: tem o objeto hitchcockiano que materializa uma ameaça difusa e funciona como passagem para outra dimensão abismal (nessa cena, a descarga não será o equivalente ao premir do botão errado que dissolve todo o universo nos romances de ficção científica?); pode dizer-se que esse objeto que atrai e ao mesmo tempo repele o sujeito é o ponto a partir do qual o que é inspecionado devolve o olhar (não é verdade que o herói é, de certo modo, olhado pelo vaso sanitário?); e, por fim, Coppola

realiza o argumento alternativo do próprio vaso sanitário como lugar último do mistério. O que torna tão eficaz esse pequeno *remake* de uma cena é que Coppola suspende a proibição que funciona em *Psicose*: a ameaça *explode* de fato, a câmara mostra o perigo que paira no ar em *Psicose*, a amálgama caótica e sanguinolenta que emerge do vaso sanitário^[100]. (E o pântano nos fundos da casa, onde Norman afunda os carros com os corpos de suas vítimas, seria talvez uma espécie de gigantesco depósito de excrementos, razão pela qual podemos dizer que, de certo modo, ele manda os carros vaso abaixo; o famoso momento em que mostra uma expressão preocupada quando o carro de Marion interrompe a imersão no pântano por uns segundos traduz sua preocupação com a possibilidade de o vaso sanitário não ter engolido os vestígios do crime. O último plano de *Psicose*, em que vemos o carro de Marion ser içado do pântano, é assim uma espécie de equivalente hitchcockiano do sangue que reemerge do vaso — em suma, esse pântano é mais um de uma série de pontos de entrada para os infernos pré-ontológicos.)

E não encontramos a mesma referência aos submundos pré-ontológicos na cena final de *Um corpo que cai*? Na era pré-digital, em minha adolescência, lembro-me de ver uma cópia em mau estado desse filme; os últimos segundos pura e simplesmente já não existiam, razão pela qual parecia ter um final feliz, em que Scottie se reconciliava com Judy, depois de tê-la perdoado e aceitado-a como companheira, os dois abraçados apaixonadamente... Em minha opinião, esse final não é tão artificial como poderia parecer: é o final verdadeiro. O brusco aparecimento da Madre Superiora na escada, que funciona como uma espécie de *deus ex machina* negativo, é uma intrusão súbita que não tem grande justificação na lógica narrativa, e

que impede o final feliz^[101]. De onde surge a freira? Do mesmo reino das sombras pré-ontológico do qual Scottie observa secretamente Madeleine na florista^[102]. É a referência a esse reino pré-ontológico que nos permite abordar a cena hitchcockiana quinta-essencial que nunca foi filmada — precisamente porque transmite diretamente a matriz básica de sua obra, sua realização decerto teria produzido um resultado vulgar e baço. Eis a cena que Hitchcock pretendia inserir em *Intriga internacional*, citada nas conversas de Truffaut com o Mestre:

Quis filmar uma cena longa de um diálogo entre Cary Grant e um dos trabalhadores [de uma fábrica de automóveis da Ford] em frente à linha de montagem. Por trás deles, o carro começa a ser montado, peça por peça, até ficar pronto, com o nível do óleo controlado e o depósito de gasolina atestado; no final do diálogo, olham para o carro completamente construído a partir do nada e dizem: "Isso é uma coisa formidável!" Depois, abrem a porta do carro e cai um cadáver de lá de dentro.^[103]

De onde surgiu, de onde caiu esse corpo? Mais uma vez, precisamente do vazio do qual Scottie observa Madeleine na florista — ou do vazio de onde aparece sangue em *A conversa*. (Devemos também ter presente que o que teríamos visto nesse plano longo é a unidade elementar do *processo de produção*. De fato, o cadáver que cai do nada de maneira misteriosa representa talvez o valor agregado gerado "do nada" ao longo do processo de produção.) Essa elevação chocante desde o ridiculamente mais baixo (o Além para onde desaparecem os excrementos) até ao nível do Sublime metafísico é talvez um dos mistérios da arte de Hitchcock. Será que, às vezes, o Sublime não faz parte de nossa experiência mais comum de todos os

dias? Quando, no meio da realização de uma tarefa simples (por exemplo, subir um longo lance de escadas), somos acometidos por um cansaço inesperado, parece-nos de súbito que o objetivo que queremos atingir (o topo das escadas) está separado de nós por uma barreira insuperável e transformado assim num Objeto metafísico eternamente fora do alcance, como se houvesse alguma coisa que nos impedisse para sempre de alcançá-lo... O domínio no qual desaparecem os excrementos depois de termos puxado a descarga constitui de fato uma das metáforas do Além sublime-horripilante do Caos pré-ontológico primordial no qual as coisas desaparecem. Embora racionalmente saibamos o que acontece com os excrementos, o mistério imaginário persiste — a merda continua sendo um excesso que não se encaixa em nossa realidade diária, e Lacan tinha razão quando afirmou que passamos de animal a humano a partir do momento em que o animal fica sem saber o que fazer com seus excrementos, quando estes se tornam um excesso que o incomoda^[104]. Assim, o Real da cena de *A conversa* não é primordialmente a matéria enojante-horripilante que reemerge do vaso sanitário, mas o próprio buraco, a brecha que serve de passagem para uma ordem ontológica diferente. A semelhança entre o vaso sanitário vazio antes do reaparecimento dos vestígios do assassinato e o *Quadrado negro sobre fundo branco*, de Malevitch, é importante aqui: o olhar de cima para o vaso sanitário não reproduziria quase o mesmo esquema visual "minimalista", um quadrado preto (ou, pelo menos, mais escuro) de água enquadrado pela superfície branca do vaso? Mais uma vez, é claro que sabemos que os excrementos que desaparecem se encontram algures na rede de esgotos — o que é "real" aqui é o buraco topológico, ou a torção

topológica, que "curva" o espaço em nossa realidade, de tal modo que percebemos/imaginamos os excrementos desaparecendo numa dimensão alternativa que não faz parte da nossa realidade cotidiana.

A obsessão de Hitchcock com a limpeza do banheiro ou do vaso sanitário depois de usados é bem conhecida, e é significativo que, após a morte de Marion, quando ele pretende desviar nosso ponto de identificação para Norman, o faz transmitindo longamente o cuidadoso processo de limpeza do banheiro. Essa talvez seja a cena crucial do filme: uma cena que proporciona uma estranha e profunda satisfação da tarefa feita como deve ser, da volta à normalidade, da situação de novo sob controle, do apagamento dos traços do horrível submundo. Somos tentados a interpretá-la tendo como pano de fundo a bem conhecida proposição de São Tomás de Aquino, segundo a qual uma virtude (definida como uma via adequada para consumir um ato) pode também servir a propósitos maléficos: também se pode ser um ladrão, assassino ou escroque perfeito, isto é, consumir um ato mau de modo "virtuoso". O que demonstra essa cena da limpeza do banheiro em *Psicose* é o modo como a perfeição "inferior" pode afetar de maneira imperceptível o objetivo "superior": é claro que a perfeição virtuosa de Norman na limpeza do banheiro serve ao propósito maldoso de apagar os vestígios do crime. Contudo, essa mesma perfeição, a dedicação e o rigor de seu ato nos seduzem enquanto espectadores, levando-nos a pensar que, se alguém se comporta de modo tão "perfeito", deve ser uma pessoa boa e simpática. Em resumo, alguém que limpou o banheiro tão minuciosamente como Norman não pode ser de fato mau, apesar de outras peculiaridades menores... (Ou, para o dizer de maneira ainda mais clara, num país governado por Norman os trens certamente

seriam pontuais!) Estive vendo essa cena recentemente e irritei-me ao notar que *o banheiro não estava limpo como deve ser* — ficaram ainda duas pequenas manchas na parede da banheira! Quase quis gritar: "Ei, ainda não acabou, termine o trabalho como deve ser!" *Psicose* parece prefigurar aqui a percepção ideológica atual de que o trabalho em si (o trabalho manual em contraposição à atividade "simbólica"), e não o sexo, tornou-se o lugar da indecência obscena que é preciso esconder do olhar do público. A tradição que remonta a *O ouro do Reno*, de Wagner, e a *Metropolis*, de Lang, a tradição em que o trabalho se processa debaixo da terra, em cavernas escuras, culmina hoje nos milhões de trabalhadores anônimos que se consomem nas fábricas do Terceiro Mundo, desde os *gulagui* chineses até as linhas de montagem na Indonésia ou no Brasil — graças a essa invisibilidade, o Ocidente pode se dar ao luxo de falar no "desaparecimento da classe operária". Mas o que é crucial nessa tradição é a identificação do trabalho manual com o crime: a ideia de que o trabalho manual, o trabalho árduo, é em sua origem uma atividade criminosa indecente que deve ser ocultada do olhar público. Nos filmes de Hollywood, as únicas vezes que vemos o processo produtivo em toda a sua intensidade é nas cenas em que o herói penetra no domínio secreto do chefe dos criminosos e descobre aí o local onde se faz todo o trabalho (destilar e empacotar droga, construir um míssil destinado a destruir Nova York etc.). Em geral, quando James Bond é capturado pelo chefe dos criminosos, este o leva a sua fábrica clandestina, e isso é talvez o mais próximo que Hollywood chega da orgulhosa apresentação realista-socialista da produção numa fábrica^[105]. E é evidente que a função da intervenção de Bond é fazer ir pelos ares o tal centro de produção,

permitindo-nos voltar à ilusão cotidiana de que vivemos num mundo de onde "desapareceu a classe operária".

E, diga-se de passagem, constatamos talvez a mesma atitude de identificação forçada nos teóricos de cinema esquerdistas que, de modo semelhante, são obrigados a gostar de Hitchcock, a se identificarem libidinalmente com ele, embora tenham perfeita consciência de que, se medirmos sua obra pela norma do politicamente correto, ela se traduz num catálogo de pecados (obsessão por limpeza e controle, mulheres criadas à imagem do homem etc.). Nunca considerarei convincente a explicação clássica dos teóricos esquerdistas que não podem se impedir de gostar de Hitchcock: não há dúvida de que seu universo é machista, *mas*, ao mesmo tempo, ele torna suas fissuras visíveis e, de certo modo, subverte-o a partir de dentro. Penso que devemos procurar em outro lugar a dimensão sociopolítica dos filmes de Hitchcock. Vejamos os *dois* epílogos no final de *Psicose*: primeiro, o psiquiatra resume a história, a seguir Norman-mãe recita o monólogo final: "Sou incapaz de fazer mal a uma mosca!" Essa brecha entre os dois epílogos diz mais acerca do impasse da subjetividade contemporânea do que uma dúzia de artigos de crítica cultural. Ou seja, parece que estamos perante o bem conhecido fosso entre o conhecimento especializado e nossos universos solipsísticos privados, tão lamentado por muitos críticos sociais de nossos dias: o senso comum, um conjunto partilhado de pressupostos eticamente empenhados, está se desintegrando lentamente, e o que nos resta é, por um lado, a linguagem objetivizada dos especialistas e dos cientistas que já não pode ser traduzida na linguagem comum acessível a todos, mas que está presente nela como fórmulas fetichizadas que ninguém

compreende de fato, mas que moldam nosso imaginário artístico e popular (buraco negro, Big Bang, supercordas, oscilação quântica etc.); e, por outro lado, a multiplicidade de estilos de vida impossíveis de traduzir uns nos outros: tudo que podemos fazer é assegurar as condições de sua coexistência tolerante numa sociedade multicultural. O ícone do indivíduo de hoje é talvez o proverbial programador de computadores indiano que, durante o dia, trabalha em seu domínio de especialização técnica e, à noite, depois de voltar para casa, acende uma vela à divindade hindu local e respeita as vacas sagradas.

Olhando mais de perto, porém, torna-se logo evidente que, no final de *Psicose*, tal oposição se encontra deslocada: é o psiquiatra, o representante do conhecimento frio e objetivo, que fala de uma forma humana empenhada e quase calorosa — sua explicação está cheia de tiques pessoais, de gestos de compreensão —, enquanto Norman, recolhido em seu mundo privado, já deixou de ser ele próprio e está completamente possuído por outra entidade psíquica, o fantasma da mãe. Essa imagem final de Norman me faz lembrar o modo como se filmam telenovelas no México: como o tempo é extremamente limitado (o estúdio tem de produzir, por dia, um episódio de meia hora da série), os atores não têm tempo para decorar o texto, razão pela qual carregam um minúsculo fone oculto no ouvido, recebendo através deste as indicações do que têm de fazer (as palavras que devem dizer, as ações que devem realizar) transmitidas por alguém que se encontra numa cabine situada atrás do cenário. Os atores são treinados para cumprir as instruções imediatamente, sem hesitações... Isso é o Norman do final de *Psicose*, e é também uma boa lição para os prosélitos da New Age,

que afirmam que devíamos tirar as máscaras sociais e libertar nosso mais profundo e verdadeiro eu interior. Bem, podemos ver qual seria o resultado olhando para Norman, que, no fim de *Psicose*, materializa seu "verdadeiro eu" e segue a velha máxima de Rimbaud, em sua carta a Demyen ("Car je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute"^[106]): "Se Norman começa a falar com a voz estranha da mãe, a culpa não é dele". O preço que tenho de pagar para me tornar meu "verdadeiro eu", como indivíduo indiviso, é a alienação total, a transformação num Outro com relação a mim mesmo: o obstáculo para a completa identidade comigo mesmo é a condição do meu Eu.

Outro aspecto desse mesmo antagonismo diz respeito à arquitetura. Também podemos considerar Norman um indivíduo dividido entre duas *casas* — o motel horizontal, moderno, e a casa da mãe, gótica, vertical —, sempre correndo entre uma e outra, sem nunca encontrar um lugar que seja seu. Nesse sentido, o caráter *unheimlich* do final do filme significa que, em sua identificação total com a mãe, Norman encontra finalmente seu *Heim*, sua casa. Em obras modernistas como *Psicose*, essa separação ainda é visível, enquanto o objetivo principal da arquitetura pós-moderna de nossos dias é obscurecê-la. Basta pensar no "novo urbanismo", com seu regresso às pequenas casas de família, com varanda na frente, recriando a atmosfera acolhedora da comunidade local — esse é claramente o caso da arquitetura enquanto ideologia em sua forma mais pura: ela fornece uma solução imaginária (embora "real", materializada na disposição efetiva das casas) para um impasse social efetivo que não tem nada a ver com a arquitetura e tudo a ver com a dinâmica da última fase do capitalismo. Um caso mais

ambíguo do mesmo antagonismo é a obra de Frank Gehry — por que razão ele é tão apreciado, uma verdadeira figura de culto? Gehry parte de um dos polos do antagonismo, a casa de família tradicional ou um edifício modernista de cimento e vidro, e depois ou o submete a uma espécie de distorção anamórfica cubista (paredes e janelas de ângulos encurvados etc.) ou combina a velha casa de família com um complemento modernista, caso em que, como acentuou Fredric Jameson, o ponto focal é o local (a sala) na intersecção dos dois espaços. Em resumo, Gehry não estaria fazendo em arquitetura o que os índios kadiwéu (na magnífica descrição de Lévi-Strauss em sua obra *Tristes trópicos*^[107]) tentaram fazer com os rostos tatuados, ou seja, resolver por meio de um ato simbólico o real de um antagonismo social construindo uma solução utópica, uma mediação entre os opostos? Eis então minha hipótese final: se fosse Gehry quem tivesse construído o motel Bates, combinando diretamente a velha casa da mãe e o motel moderno de um só piso, de modo a formar uma nova entidade híbrida, não teria havido necessidade de Norman matar suas vítimas, pois teria ficado aliviado da tensão insuportável que o impelia a correr entre as duas casas. Teria um terceiro lugar de mediação entre os dois extremos.

3

ANDREI TARKOVSKI OU A COISA VINDA DO ESPAÇO INTERIOR

Jacques Lacan define a arte a partir de sua relação com a Coisa: em seu seminário *A ética da psicanálise*, afirma que a arte enquanto tal está sempre organizada em torno do Vazio central da Coisa impossível-real — afirmação esta que talvez deva ser interpretada como uma variação da velha tese de Rilke segundo a qual a beleza é o último véu que cobre o horrível^[108]. Lacan dá algumas pistas acerca do modo como funciona esse envolvimento do Vazio nas artes visuais e na arquitetura; não se trata aqui de explicar em que medida, também na arte cinematográfica, o campo do visível, das representações, envolve a referência a um Vazio central e estrutural, e à impossibilidade ligada a este. Em última análise, reside nisto a razão de ser da noção de *sutura* em teoria do cinema. O que me proponho fazer é algo muito mais ingênuo e abrupto: é analisar o modo como o tema da Coisa aparece dentro do espaço diegético da narrativa cinematográfica — em suma, falar de filmes cuja narrativa lida com uma Coisa impossível/traumática, como o alienígena nos filmes de terror de ficção científica^[109]. Que melhor prova pode haver de que essa Coisa provém do espaço interior do que a primeira cena de *Guerra nas estrelas*? De início, tudo que vemos é o vazio: o céu escuro infinito, o abismo sinistramente silencioso do universo,

com estrelas cintilantes dispersas, que são menos objetos materiais do que pontos abstratos, marcadores de coordenadas espaciais, objetos virtuais. Depois, de súbito, ouvimos, em estéreo Dolby, um som tonitruante proveniente de trás de nós, do nosso fundo mais íntimo, a que vem juntar-se a seguir o objeto visual, a origem desse som, a gigantesca nave espacial, uma espécie de versão espacial do *Titanic*, que entra triunfante no quadro da tela-realidade. O objeto-Coisa é assim transmitido como uma parte de *nós mesmos* que expelimos para a realidade... Essa intrusão da Coisa enorme parece trazer um alívio, suprimindo o *horror vacui* de contemplar o vazio infinito do universo. Mas e se seu efeito real fosse exatamente o oposto? E se o verdadeiro horror fosse a presença de *alguma coisa* — a intrusão de um real excessivo e imenso — onde não esperávamos nada? Essa experiência de "alguma coisa (a mancha do real) em vez de nada" está talvez na raiz da interrogação metafísica: "Por que há alguma coisa em vez de nada?"

Um exemplo da Coisa é evidentemente o misterioso objeto alienígena morto-vivo que surgiu do universo, um objeto que é inumano, mas que no entanto está vivo e, muitas vezes, possui até uma vontade malévola, desde *O enigma do outro mundo* até o mais recente *Mistério na neve*. Contudo, o que não devemos esquecer é que um dos exemplos de Lacan de *das Ding* em seu seminário *Ética da psicanálise* é Harpo Marx, o irmão Marx mudo, identificado como o monstro, a respeito do qual nunca temos a certeza se se trata de um gênio espirituoso ou de um imbecil total, isto é, em que a inocência e a bondade infantil se confundem com corrupção e licenciosidade sexual extremas, de modo que nunca sabemos o que pensar dele: será que representa a inocência edênica, anterior à

Queda, ou o egoísmo extremo que não sabe a diferença entre o bem e o mal^[110]? Esse caráter absolutamente indeterminável, ou melhor, incomensurável, torna-o uma Coisa monstruosa, um Outro enquanto Coisa, não um parceiro intersubjetivo, mas um parceiro completamente *inumano*. (Como já foi sublinhado, os três irmãos encaixam-se perfeitamente na tríade freudiana do ego [Chico], superego [Groucho] e id [Harpo]; esse é o motivo pelo qual o quarto, Zeppo, teve de ser excluído — não havia lugar para ele nessa tríade.) Essa Coisa pode também ser um animal monstruoso, desde King Kong e Moby Dick até o búfalo branco gigantesco, obviamente uma nova versão de Moby Dick, a baleia branca, em *O grande búfalo branco*, de J. Lee Thompson. Nesse estranho filme, altamente idiossincrásico, o velho Bill Hickock regressa ao Oeste selvagem, assombrado em seus sonhos pela aparição de um búfalo branco (também um animal sagrado para os índios norte-americanos); todo o filme está dirigido para a produção e a organização da *cena* do confronto final, quando, num estreito desfiladeiro, o búfalo ataca o herói e o mata. Não é por acaso que Bronson usa óculos escuros, símbolo do olhar cego e da impotência, ou seja, da castração (a impotência de Bronson está bem explícita no filme: quando ele encontra seu antigo amor, Poker Jenny, não é capaz de corresponder às expectativas dela e consumir o ato sexual^[111]). (Seria fácil propor aqui a interpretação freudiana elementar: o búfalo branco é o pai primordial que ainda não está morto e que, enquanto tal, bloqueia a potência sexual do herói; seu bramido desesperado é semelhante ao som produzido pelo *shofar* na religião judaica; a cena que o herói procura representar é, portanto, a do parricida.) Contudo, e isto é outro aspecto crucial, a Coisa (búfalo branco) está ligada não só ao

tema da impotência sexual, mas também à natureza destrutiva do capitalismo norte-americano: quando Hickock chega à última estação de trem, vê uma montanha de ossos brancos dos milhares de búfalos dizimados (e, como sabemos da História, ele era em grande medida responsável por essa matança); desse modo, o búfalo branco é claramente uma espécie de espírito vingador de todos os búfalos mortos. Hickock é apresentado também como o carrasco dos índios; seus atos no filme (as manifestações de amizade por um guerreiro índio que também persegue o búfalo) são atos de ajuste de contas com seu passado criminoso a serviço da colonização americana do Oeste...

Para nossa perspectiva psicanalítica, interessa em particular o modo como essa Coisa — precisamente na medida em que ela é em si mesma assexual — está relacionada intrinsecamente com a diferença sexual: a rocha vulcânica gigantesca, situada ao norte de Melbourne, no filme *Piquenique na montanha misteriosa*, de Peter Weir, funciona talvez como outra versão dessa Coisa, mais precisamente como um domínio proibido (a Zona, justamente) em que os costumes comuns estão de certo modo suspensos — quando penetramos nesse domínio, os segredos obscenos do prazer sexual tornam-se acessíveis. *Piquenique na montanha misteriosa* gira em torno dos acontecimentos estranhos que ocorreram no Appleyard College, uma escola para moças de classe alta situada ao norte de Melbourne, no dia de São Valentim, em 14 de fevereiro de 1900, quando as moças foram fazer um piquenique em Hanging Rock, um monumento natural formado por rocha vulcânica. (Isso introduz de imediato o primeiro elemento do mistério: embora um rumor persistente afirme que o filme se baseia num desaparecimento

misterioso real, não há nenhuma prova disso; então, como é possível que essa crença tivesse persistido durante décadas sem qualquer suporte factual?) Antes de partirem, a louca e angelical Miranda diz à amiga órfã, Sara, que não vai ficar muito mais tempo na escola. Durante o piquenique, quatro alunas, Miranda, Irma, uma herdeira rica, Marion, um espírito racional, e Edith, uma garota feiosa, decidem explorar o rochedo. Edith, cansada e mal-humorada, recusa-se a continuar com as outras; assusta-se com qualquer coisa e volta, aos gritos, para o piquenique. As outras três jovens e Miss McCraw, uma das professoras, desaparecem no rochedo. Dois rapazes que viram as moças quando estavam se aproximando do local vão à procura delas. Entretanto, um deles, Michael, entra em delírio e se fere nas rochas. Mas encontrara Irma, ainda viva, embora sem se lembrar do que lhe acontecera. Mrs. Appleyard, diretora da escola e alcoólatra, decide que Sara tem de abandonar o colégio porque deixou de receber dinheiro de seu tutor. Depois de lhe comunicar que seu destino é voltar ao orfanato, empurra-a do telhado do edifício (ou Sara teria se suicidado?). Por sua vez, Mrs. Appleyard morre alguns dias mais tarde, ao tentar escalar o Hanging Rock.

O que torna tão interessante o enigma de Hanging Rock é a multiplicidade de interpretações que a história sugere. Em primeiro lugar, no nível da solução "literal" do mistério, há cinco possibilidades:

- a explicação natural simples: três moças e uma das professoras caíram numa das fendas profundas que existem na intrincada estrutura do rochedo, ou foram mortas pelas aranhas e cobras que lá abundam;

- a explicação do crime sexual: elas foram raptadas, violentadas e mortas no rochedo por algum dos aborígenes sinistros que se escondem por lá, à espera de visitantes incautos, ou por Michael e Albert, os dois jovens que obviamente se sentem atraídos pelas moças e que depois salvam uma delas;
- a explicação da sexualidade patológica: o recalçamento erótico das moças conduziu-as a uma explosão histérica de violência autodestrutiva;
- a explicação natural da religião primitiva: o espírito da montanha raptou os intrusos, escolhendo os que estavam mais em sintonia com seus apetites (e que, por essa razão, rejeitou a quarta moça, a gorda, que não tinha interesse pelos mistérios da sensualidade);
- a explicação do sequestro por alienígenas: as moças penetraram numa Zona do espaço-tempo diferente. (Diga-se de passagem que Joan Lindsay, a autora da obra em que se baseia o filme, pareceu inclinar-se para uma combinação destas duas últimas explicações no capítulo 18, intitulado "The Secret of Hanging Rock" [O segredo de Hanging Rock] e publicado apenas em 1987, depois de sua morte.)

Para além dessas, existem pelo menos duas explicações "metafóricas": a história baseia-se na oposição entre a atmosfera vitoriana rígida e disciplinadora do internato, situado numa casa vetusta, asseada e organizada, e a vida natural, exuberante e livre que impera na protuberância selvagem do rochedo. A atmosfera rígida da escola está carregada de um erotismo latente (o desejo lésbico

semirreprimido de alunas por alunas, de alunas por professoras e de professoras por alunas...). Em contraste com essa severidade "vitoriana" proverbial, com seus desejos recalcados, o rochedo representa a riqueza irrefreável da vida com toda a sua profusão de formas, por vezes repugnantes (grandes planos de répteis, associados ao pecado original, rastejando em volta das moças adormecidas, para já não falar na vegetação selvagem e luxuriante e nos bandos de pássaros^[112]). Então, nada mais natural do que interpretar a história do desaparecimento como uma variação do velho tema da repressão vitoriana que explode à luz do dia: a professora de matemática, a frígida Miss McCraw, descreve o nascimento do rochedo como o produto da lava fundente que é "empurrada de baixo [...] expulsa num estado altamente viscoso": mais uma descrição do despertar lento dos hormônios nas recalçadas garotas púberes do que de um fenômeno natural, uma protuberância vulcânica proveniente das profundezas da Terra. Assim, é óbvio que o rochedo representa a paixão irreprimível da vida desde há muito controlada pelos costumes sociais e que finalmente explode... É também possível conferir a isso um caráter anticolonialista: o ato maléfico de sequestro do rochedo representaria a resistência à colonização inglesa (embora, evidentemente, uma noção tão sexualizada da vingança do rochedo diga mais sobre o conteúdo fantasmático que os colonizadores projetaram no Outro colonizado do que sobre esse Outro em si mesmo...). Nessa interpretação, o rochedo expressa as "ligações passionais" elementares que se vingam e minam a rotina disciplinada da escola: no final, a própria Mrs. Appleyard, a diretora autoritária, descontrola-se, vai à montanha e mata-se, atirando-se de um penhasco...

O filme não resolve o enigma, mas fornece numerosas sugestões que apontam para todas essas diferentes direções (a estranha nuvem vermelha quando as meninas desaparecem sugere o espírito da montanha como o agente do sequestro; o fato de todos os relógios pararem ao meio-dia do dia do piquenique, a amnésia total dos sobreviventes e a mesma ferida observada na testa de todos eles constituem sinais clássicos do sequestro por alienígenas e a transposição para outra zona temporal). Contudo, a atmosfera dominante é a de uma catástrofe predestinada (o que aconteceu tinha de certo modo de acontecer, não foi uma série de acasos, e tudo se passa como se Miranda, a moça angelical que conduz o grupo para a montanha, tivesse tido um pressentimento desse destino), identificada com um erotismo não fálico, não heterossexual. Embora a erotização do rochedo e sua atração fatal sejam óbvias (Irma, a única sobrevivente, que mais tarde é encontrada semimorta, está convenientemente vestida quando a descobrem, mas é significativo que, quando a despem para a porem na cama, ela está sem espartilho, esse símbolo da repressão vitoriana; quando Miss McCraw, a professora de Matemática frígida que também desaparece no rochedo, é vista pela última vez, ela estava caminhando em direção ao rochedo, cega para o que a rodeava, como se estivesse estranhamente possuída pelo meio envolvente, e sem saia, isto é, só de calcinha...), a história acentua que as moças não foram violadas (o médico que examinou Irma, a sobrevivente, tranquiliza a todos, afirmando que seu hímen está "absolutamente intacto"). Mais do que a experiência sexual fálica clássica, o rochedo representa a experiência primordial da libido, da vida em sua exuberância irreprimível, talvez aquilo que Lacan tinha em mente com seu

conceito de *jouissance féminine*. (Reside aqui a diferença entre essa história e *Passagem para a Índia*, em que também ocorre um enigma sexual insolúvel na caverna de um rochedo gigantesco. Embora esta última obra seja muito mais complexa em sua descrição dos impasses colonialistas, estamos claramente diante de uma heroína sexualmente frustrada que anseia pela experiência heterossexual clássica.)

É muito importante o fato de a única cena de sexo que ocorre no filme ser entre os habitantes menos sofisticados da escola e, por conseguinte, menos reprimidos: os criados Tom e Minnie, que são completamente indiferentes ao feitiço do rochedo. A explicação clássica seria, por consequência, que a sensualidade excessiva, sufocante e fatal do rochedo afeta apenas aqueles que estão dominados pelo recalçamento vitoriano... Mas podemos virar essa explicação do avesso (o recalçamento impede uma satisfação sexual saudável e gera uma sexualização global obscura, pervertida e decadentemente espiritualizada) e postular que a heterossexualidade "normal" se baseia no "recalçamento" de "ligações passionais" homossexuais mais primordiais, de modo que, paradoxalmente, o "recalçamento" vitoriano da própria heterossexualidade é sustentado pelo regresso de atitudes muito mais radicalmente recalcadas, possibilitando esse regresso. Freud sublinhou que o recalçamento das pulsões heterossexuais só é sustentável se retirar sua energia da reativação de pulsões pré-fálicas muito mais primitivas: paradoxalmente, o recalçamento exigido pela cultura tem de se basear na regressão libidinal. Estamos aqui perante a reflexividade libidinal por excelência. O próprio recalçamento da sexualidade (fálica) é sexualizado e mobiliza formas de perversidade pré-fálica.

Isso nos faz pensar na interpretação de Elizabeth Cowie acerca das palavras finais que Bette Davis dirige ao amante em *A estranha passageira*, quando explica porque deveriam deixar de ter contatos sexuais ("Por que querer a Lua quando podemos ter as estrelas?"): por que ter relações heterossexuais quando, se renunciarmos a elas, podemos desfrutar dos prazeres muito mais intensos das "ligações primordiais" lésbicas? Essa é a razão pela qual a pobre Miss McCraw, a menos sexualizada das professoras, esse modelo de frigidez (medida pelos padrões heterossexuais), é a única que vai com as três moças, para reaparecer depois (no capítulo 18) como uma "mulher-palhaço" misteriosa e obscenamente sexualizada. E, se levarmos esse raciocínio até ao fim, não teríamos de reinterpretar a figura da própria diretora? E se Mrs. Appleyard, em vez de ser o simples oposto do rochedo, *for* de certo modo o próprio rochedo? E se seu suicídio final nas vertentes do mesmo, em vez de simbolizar sua derrota diante das paixões primordiais do rochedo, sugerir sua identidade fundamental?

No filme mais recente sobre a temática da catástrofe cósmica, *Impacto profundo* (1998), de Mimi Leder, a Coisa é uma rocha que ainda paira no espaço, um cometa gigante que ameaça atingir a Terra e extinguir toda a vida durante dois anos. No final do filme, a Terra é salva pela ação suicida e heroica de um grupo de astronautas munidos de armas atômicas; só um pequeno fragmento do cometa cai no mar a leste de Nova York, provocando uma onda colossal de centenas de metros de altura que varre toda a costa nordeste dos Estados Unidos, incluindo Nova York e Washington. Essa Coisa-cometa engendra também um par inesperado: o par incestuoso da jovem repórter de televisão, obviamente neurótica e sexualmente

abstinente (Tea Leoni), e do pai, um homem promíscuo que se divorciou da mãe dela e acabou de se casar com uma mulher mais nova, da mesma idade da filha (Maximilian Schell). É evidente que o filme é de fato um drama sobre essa relação protoincestuosa, não resolvida, entre pai e filha: o cometa ameaçador dá corpo obviamente à raiva autodestrutiva da heroína, que não tem namorado, mas sofre de uma clara fixação traumática no pai, confundida com o novo casamento deste, incapaz de ajustar contas com o fato de ele a ter abandonado por uma igual a ela. O presidente (desempenhado por Morgan Freeman, numa veia politicamente correta) que, numa mensagem à nação, anuncia a catástrofe iminente, atua como o contraponto ideal para o verdadeiro e obscuro pai, enquanto figura paternal protetora (sem uma mulher visível!) que, de modo significativo, lhe dá um papel privilegiado na entrevista coletiva, permitindo-lhe que faça as primeiras perguntas. A ligação do cometa com o lado oculto e obscuro da autoridade paterna revela-se claramente pelo modo como a heroína entra em contato com o presidente: durante sua investigação, ela descobre um escândalo financeiro (vultosos gastos ilegais do governo) em conexão com a sigla "ELLE". Sua primeira ideia é que o presidente estaria envolvido num escândalo sexual, isto é, que "ELLE" se refere a uma amante, mas depois descobre a verdade: "E.L.L.E." é um código para desencadear medidas de emergência no caso de a Terra estar ameaçada por um acidente suscetível de conduzir à extinção total da vida, e o governo estava gastando verbas em segredo para construir um abrigo subterrâneo gigantesco que permitiria a 1 milhão de norte-americanos sobreviver à catástrofe. Assim, o cometa que se aproxima da Terra constitui claramente um substituto metafórico da

infidelidade paterna, da catástrofe libidinal de uma filha perante o fato de seu pai depravado ter escolhido outra jovem em seu detrimento. Toda a maquinaria da catástrofe global é posta em movimento, de modo que a jovem mulher do pai o abandone e ele volte (não para a mulher, para a mãe da heroína, mas) para a filha. Na cena culminante do filme, a heroína vai ao encontro do pai, que, sozinho em sua luxuosa casa à beira-mar, espera a vinda da grande onda. Encontra-o passeando na praia, abraçam-se reconciliados e, em silêncio, ficam aguardando a catástrofe. Quando a onda se aproxima e já projeta sua sombra sobre eles, ela se agarra mais ao pai e grita: "Papai!", como que pedindo sua proteção, reconstituindo assim a cena infantil de uma menina que se refugia no abraço afetuoso do pai, e um segundo depois ambos são varridos pela gigantesca massa de água. Não devemos nos deixar iludir pelo desespero e pela vulnerabilidade da heroína nesse episódio. Na maquinaria libidinal subjacente à narrativa do filme, ela é o espírito mau e manipulador, e essa cena de encontro com a morte sob o abraço protetor do pai é a realização de seu desejo mais profundo^[113]... Estamos aqui no extremo oposto de *O planeta proibido*.

Em ambos os casos, existe uma relação incestuosa pai-filha, mas, enquanto neste último filme o monstro destrutivo materializa o desejo de morte incestuoso do *pai*, em *Impacto profundo* ele materializa o desejo de morte incestuoso da *filha*. A cena à beira-mar, em que a onda gigantesca varre pai e filha abraçados, deve ser interpretada à luz do tema hollywoodiano clássico (que se tornou famoso em *A um passo da eternidade*) do par que faz amor na praia, banhado pelas ondas (Burt Lancaster e Deborah Kerr). Trata-se de

um par verdadeiramente incestuoso, e não um par normal, razão pela qual a onda é uma vaga gigantesca e assassina, e não a agitação suave da água sobre a areia^[114]...

Quero ainda me debruçar sobre uma versão específica dessa Coisa: a Coisa como o espaço (a zona sagrada/proibida) em que o fosso entre o simbólico e o real está fechado, isto é, em que, para usar termos crus, nossos desejos se materializam diretamente (ou, nos termos precisos do idealismo transcendental de Kant, a zona em que nossa intuição se torna diretamente produtiva — o estado de coisas que, segundo Kant, caracteriza unicamente a razão divina infinita).

Essa noção de Coisa como máquina-id, um mecanismo que materializa diretamente nossas fantasias inconfessadas, possui uma grande, ou até mesmo respeitável, tradição. No cinema, tudo começou com *O planeta proibido*, de Fred Wilcox (1956), que transpôs para um planeta distante a estrutura da história de *A tempestade*, de Shakespeare: um pai vivia sozinho com a filha (que nunca havia conhecido outro homem) numa ilha, quando a paz de ambos é perturbada pela intrusão de uma expedição. Em *O planeta proibido*, o cientista genial e louco (Walter Pidgeon) vive sozinho com a filha (Anne Francis), quando a paz de ambos é perturbada pela chegada de um grupo de viajantes do espaço. Pouco depois começam a ocorrer estranhos ataques de um monstro invisível e, no final do filme, percebe-se que esse monstro não é mais do que a materialização das pulsões destrutivas do pai contra os intrusos que vieram perturbar sua paz incestuosa. (Assim, podemos interpretar retroativamente a tempestade da peça de Shakespeare como a manifestação da raiva do superego paterno...) A máquina-id que, sem o conhecimento do pai, gera o monstro destrutivo é um

mecanismo gigante existente no subsolo desse planeta distante, o legado misterioso de uma civilização passada que conseguiu desenvolver essa máquina para proceder à materialização direta dos pensamentos, destruindo-se assim a si própria... Nesse caso, a máquina-id está firmemente implantada num contexto libidinal freudiano. Os monstros que cria são a realização das pulsões destrutivas incestuosas do pai primordial contra outros homens que ameaçam sua simbiose com a filha.

A variante definitiva desse tema da máquina-id é talvez *Solaris*, de Andrei Tarkovski, baseado no romance de Stanislaw Lem, em que essa Coisa tem a ver também com os impasses da relação sexual. *Solaris* é a história de Kelvin um psicólogo de uma agência espacial enviado para uma nave semiabandonada que paira sobre um planeta recém-descoberto, Solaris, onde têm ocorrido coisas estranhas (cientistas que enlouquecem, são acometidos de alucinações e se suicidam). Solaris tem uma superfície oceânica fluida em movimento constante e que, de tempos em tempos, imita formas reconhecíveis, não só estruturas geométricas elaboradas, mas também gigantescos corpos de crianças ou construções humanas. Embora todas as tentativas de comunicação com o planeta falhem, os cientistas admitem a hipótese de Solaris ser um enorme cérebro que, de algum modo, lê nossas mentes. Kelvin, pouco depois de chegar, encontra deitada ao seu lado na cama a mulher. Harey, que se suicidara na Terra, anos atrás, depois de ele a ter abandonado. Ele não consegue tirar Harey dali; todas as tentativas para se ver livre dela falham miseravelmente (inclusive, depois de despachá-la para o espaço num foguete, ela se rematerializa no dia seguinte). A análise dos tecidos de Harey mostra que não é composta de átomos como os seres

humanos normais — abaixo de certo micronível, não existe nada, apenas o vazio. Por fim, Kelvin compreende que Harey é uma materialização de suas fantasias traumáticas mais íntimas. Isso explica o enigma das estranhas lacunas de memória de Harey: ela não sabe tudo que uma pessoa normal deve saber, porque não é uma pessoa normal, mas uma mera materialização da imagem fantasmática que *ele* tem dela com toda a sua inconsistência. O problema é que, precisamente porque Harey não tem uma identidade substancial própria, ela adquire o *status* do Real que persiste eternamente e regressa ao seu lugar. Como o fogo nos filmes de Lynch, "caminha com o herói" para sempre, agarra-se a ele e nunca o abandona. Harey, esse frágil espectro, pura aparência, *não pode ser eliminada*. É uma morta-viva que volta eternamente ao espaço entre as duas mortes. Não estaríamos de volta então à ideia antifeminista weiningeriana clássica da mulher como sintoma do homem, uma materialização de sua culpa, de sua queda no pecado, que só pode libertá-lo (e libertar a si própria) suicidando-se? Desse modo, *Solaris* baseia-se nas regras da ficção científica para encenar na realidade, para apresentar como um fato material, a noção de que a mulher apenas materializa uma fantasia masculina. A posição trágica de Harey é que ela adquire consciência de que está privada de toda a identidade substancial, de que não é *nada* em si mesma, dado que só existe como sonho do Outro, na medida em que as fantasias do Outro giram em torno dela — é essa situação que lhe impõe o suicídio como ato ético definitivo. Ao tomar consciência do que ele sofre por causa de sua presença permanente, Harey afinal destrói a si própria, ingerindo uma substância química que impede sua recomposição. (A verdadeira cena de horror do filme ocorre quando

a Harey espectral volta a acordar da primeira tentativa de suicídio falhada em Solaris: após ingerir oxigênio líquido, fica estendida no chão, completamente congelada; depois, subitamente, começa a se mexer: o corpo contorce-se num misto de beleza erótica e horror abjeto, sentindo uma dor insuportável. Não haveria talvez nada mais trágico do que essa cena de autoeliminação falha, em que a protagonista fica reduzida a uma substância viscosa e obscena que, contra sua vontade, persiste na imagem.) No final da história, vemos Kelvin sozinho na nave, contemplando a superfície misteriosa do oceano de Solaris...

Judith Butler, em sua interpretação da dialética hegeliana do amo e do escravo, centra-se no contrato oculto entre os dois: "O imperativo do escravo consiste na seguinte formulação: seja o meu corpo por mim, mas não me diga que o corpo que você é é o meu corpo"^[115]. Assim, a negação da parte do amo é dupla. Primeiro, nega seu corpo, postula-se como um desejo sem corpo e obriga o escravo a agir como seu corpo; em segundo lugar, o escravo tem de negar que age apenas como o corpo do amo e agir como um agente autônomo, como se o trabalho corporal para o amo não lhe fosse imposto, mas sim uma atividade autônoma^[116]... Essa estrutura de dupla negação (e, por conseguinte, a autoeliminação desta) transmite também a matriz patriarcal da relação entre homem e mulher. Num primeiro momento, a mulher é postulada como mera projeção/reflexão do homem, como sua sombra imaterial, que imita de maneira histórica, mas sem nunca conseguir adquirir a estrutura moral de uma subjetividade idêntica a si mesma plenamente constituída; no entanto, tem de se lhe negar esse mesmo *status* de mera reflexão e lhe conceder uma falsa autonomia, como se ela

agisse dentro da lógica do patriarcado como consequência de sua própria lógica autônoma (as mulheres são "por natureza" submissas, sensíveis, dedicadas...). Não podemos deixar escapar aqui o paradoxo de que o escravo (o servo) é-o tanto mais quanto mais entender (erradamente) sua posição como a de um agente autônomo; e o mesmo aplica-se à mulher — a forma acabada de sua servidão é entender (erradamente) a si própria como um agente autônomo quando se comporta de um modo "feminino", submisso e sensível. Por essa razão, o rebaixamento ontológico weiningeriano da mulher enquanto mero "sintoma" do homem — como a encarnação da fantasia masculina, como a imitação histórica da verdadeira subjetividade masculina — é, quando admitido abertamente e assumido por completo, muito mais subversivo do que a falsa afirmação da autonomia feminina. Talvez a atitude feminista por excelência seja proclamar abertamente: "Não existo em mim mesma, sou apenas a encarnação da fantasia do Outro"^[117]...

Assim, o que temos em *Solaris* são dois suicídios de Harey: o primeiro (em sua existência anterior "real" na Terra, como mulher de Kelvin) e depois o segundo, ato heroico de autoeliminação de sua existência espectral de morta-viva. Enquanto o primeiro suicídio foi uma simples fuga às dificuldades da vida, o segundo é um verdadeiro ato ético. Em outras palavras, se a primeira Harey, antes de seu suicídio na Terra, foi um "ser humano normal", a segunda é um Sujeito no sentido mais radical do termo, precisamente na medida em que está privada dos últimos vestígios de sua identidade substancial (como ela diz no filme: "Não, não sou eu... Não sou eu... Não sou a Harey. [...] Me diga... me diga... Você me acha repugnante por aquilo que sou?"). A diferença entre a Harey que aparece a

Kelvin e a "monstruosa Afrodite" que aparece a Gibarian, um dos colegas de nave de Kelvin (no romance, mas não no filme; neste, Tarkovski a substituiu por uma menina loura e inocente), é que a aparição de Gibarian não vem da recordação da "vida real", mas da fantasia pura:

Uma negra gigante vinha silenciosamente ao meu encontro com um andar suave e meneante. Captei um reflexo do branco dos seus olhos e ouvi o som abafado dos pés nus. Ela vestia apenas uma saia amarela de palha trançada, os seios enormes oscilavam livres e os braços negros eram grossos como coxas.^[118]

Gibarian, incapaz de suportar o confronto com sua aparição fantasmática materna primordial, morre de vergonha.

O planeta em torno do qual a história gira, composto pela misteriosa matéria que parece pensar, ou seja, que é de certo modo a materialização direta do próprio pensamento, não constituiria mais um exemplo da Coisa lacaniana como "gelatina obscena"^[119], como o Real traumático, o ponto no qual a distância simbólica se extingue e deixa de haver necessidade de discursos e de sinais, dado que o pensamento intervém diretamente no Real? Esse cérebro gigantesco, esse Outro-Coisa, envolve uma espécie de curto-circuito psicótico: ao curto-circuitar a dialética da pergunta e da resposta, da procura e de sua satisfação, ele proporciona — ou melhor, impõe-nos — a resposta antes mesmo de termos feito a pergunta, materializando diretamente as fantasias mais íntimas que alicerçam nosso desejo. Solaris é uma máquina que cria/materializa na realidade meu suplemento/parceiro objeto fantasmático que eu nunca estaria disposto a reconhecer, embora toda a minha vida psíquica gire à sua volta.

Jacques-Alain Miller^[120] estabelece a distinção entre a mulher que assume sua não existência, sua carência constitutiva ("castração"), ou seja, o vazio no coração de sua subjetividade, e aquilo que apelida de *la femme à postiche*, a mulher postiça, falsa. Essa *femme à postiche* não é o que o senso comum conservador entende por isso (uma mulher que não tem confiança em seu encanto natural e abandona sua vocação de criar filhos, servir ao marido, cuidar da casa etc. e entrega-se a extravagâncias de roupa e cosméticos da moda, a promiscuidade decadente, a carreira etc.), mas quase seu exato oposto: a mulher que foge do vazio no próprio cerne de sua subjetividade, do "não o ter" que constitui seu ser, e refugia-se na certeza fictícia de "tê-lo" (ou seja, de servir como suporte estável da vida familiar, de criar os filhos como propriedade sua etc.). Essa mulher dá a impressão (e tem a falsa satisfação) de estar firmemente inserida numa vida autossuficiente e numa rotina reconfortante — o marido tem de ter uma atividade fervilhante de um lado para o outro, enquanto ela leva uma vida calma e assume o papel da rocha protetora e segura ou do porto seguro ao qual ele sempre pode regressar. (Para uma mulher, é evidente que a forma mais elementar de "tê-lo" é ter um filho, razão pela qual, para Lacan, existe um antagonismo fundamental entre *mulher* e *mãe*. Ao contrário da mulher, que "*n'existe pas*" a mãe indubitavelmente *existe*.) Um aspecto interessante para sublinhar aqui é que, ao contrário do que esperaria o senso comum, é a mulher que "o tem", a *femme à postiche* satisfeita com ela mesma e que nega sua carência, que não só não constitui nenhuma ameaça para a identidade masculina patriarcal, como até mesmo lhe serve de apoio e escudo protetor, enquanto a mulher que exhibe sua carência ("castração") e

que se assume como uma mescla histórica de aparências que escondem um vazio representa a verdadeira ameaça à identidade masculina. Em outras palavras, o paradoxo reside na circunstância de, quanto mais a mulher for denegrada e reduzida a uma mescla inconsistente e insubstancial de aparências em torno de um vazio, mais ameaça a firme autoidentidade substancial masculina (toda a obra de Otto Weininger se centra nesse paradoxo); e, por outro lado, quanto mais ela for uma substância sólida e autossuficiente, mais apoia a identidade masculina.

Essa oposição, que é um constituinte fundamental do universo de Tarkovski, encontra sua expressão mais clara em *Nostalgia*, cujo herói, o escritor russo que deambula pelo norte da Itália em busca de manuscritos de um compositor russo do século XIX que ali vivera, está dividido entre Eugênia, a mulher histórica, um ser carente que tenta desesperadamente seduzi-lo para obter satisfação sexual, e sua memória da figura maternal da mulher russa que abandonara. O universo de Tarkovski é fortemente centrado no homem e marcado pela oposição mulher-mãe. A mulher provocante e sexualmente ativa (cuja atração se manifesta numa série de códigos, como os cabelos longos e despenteados de Eugênia em *Nostalgia*) é rejeitada como uma criatura histórica e falsa, e posta em contraste com a figura maternal, com seu cabelo preso e penteado. Para Tarkovski, quando uma mulher aceita o papel de ser sexualmente desejável, está sacrificando o que tem de mais precioso, a essência espiritual de seu ser; ela desvaloriza a si própria e assume uma existência estéril. O universo de Tarkovski está impregnado de uma repugnância mal dissimulada pela mulher provocante; a essa figura, inclinada a incertezas históricas, ele prefere a presença tranquilizadora e estável

da mãe. Essa repugnância é claramente visível na atitude do herói (e do realizador) perante a longa e histórica avalanche de acusações contra ele proferida por Eugênia antes de abandoná-lo.

É dentro desse contexto que devemos explicar o recurso de Tarkovski a planos longos e estáticos (ou planos que permitem apenas uma panorâmica lenta ou um *travelling*). Esses planos podem funcionar de dois modos opostos, ambos presentes em *Nostalgia*: ou se baseiam numa relação harmoniosa com seu conteúdo, marcando a reconciliação espiritual tão ansiada e encontrada, não na elevação contra a força gravitacional da Terra, mas na rendição completa a sua inércia (como no plano mais longo de toda a sua obra, em que o herói russo atravessa com lentidão extrema, levando uma vela acesa, a piscina vazia e gretada, a prova absurda que o defunto Domênico lhe ordena que realize para conseguir sua salvação; é significativo que, no final, quando o herói atinge o outro lado da piscina, após uma tentativa fracassada, ele caia morto, pleno de satisfação e sentindo-se reconciliado); ou, o que ainda é mais interessante, assentam-se num contraste entre forma e conteúdo, como o longo plano da explosão histórica de Eugênia contra o herói, uma mistura de gestos sedutores sexualmente provocantes e observações de desprezo. Nesse plano, parece que Eugênia protesta não só contra a indiferença fatigada do herói, mas, de certo modo, também contra a indiferença tranquila do longo plano estático, que se mostra imperturbável perante sua explosão — Tarkovski encontra-se aqui no extremo oposto de Cassavetes, em cujas obras-primas as erupções de histeria (femininas) são filmadas com câmara manual a uma distância muito pequena, como se a própria câmara fosse arrastada para a dinâmica da crise histórica,

deformando de maneira estranha as feições enraivecidas e perdendo assim a estabilidade de sua perspectiva...

No entanto, *Solaris* complementa esse argumento masculino clássico, embora não reconhecido como tal, com um aspecto fundamental: essa estrutura da mulher como sintoma do homem só pode funcionar na medida em que o homem se confrontar com seu Outro-Coisa, uma máquina opaca descentrada que "lê" seus sonhos mais profundos e os devolve como sintoma, como mensagem de si próprio em sua verdadeira forma, que o sujeito não está preparado para reconhecer. É aqui que temos de rejeitar a interpretação jungiana de *Solaris*: o ponto essencial de *Solaris* não é a simples projeção ou materialização dos impulsos interiores negados do sujeito (masculino); muito mais importante do que isso é o fato de, para essa "projeção" ocorrer, o Outro-Coisa impenetrável tem de ser preexistente — o verdadeiro enigma é a presença dessa Coisa. O problema com Tarkovski é sua opção evidente pela interpretação jungiana, segundo a qual a viagem exterior é apenas a exteriorização e/ou projeção da viagem iniciática interior para as profundezas da psique. Numa entrevista, afirmou o seguinte, a propósito de *Solaris*: "A missão de Kelvin em *Solaris* tem talvez apenas um único objetivo: mostrar que o amor do outro é indispensável à vida. Um homem sem amor deixa de ser um homem. O objetivo de toda a "solarística" é mostrar que a humanidade tem de ser amor"^[121]. Em contraste claro com isso, o romance de Lem centra-se na presença externa inerte do planeta *Solaris*, dessa "Coisa que pensa" (para usar a expressão de Kant, que se adapta perfeitamente aqui): a questão central do romance é precisamente que *Solaris* permanece um Outro impenetrável, sem comunicação possível conosco — é verdade que

ele nos devolve nossas fantasias negadas mais profundas, mas o "*Che vuoi?*" subjacente a esse ato mantém-se completamente impenetrável (Por que ele faz isso? Como resposta puramente mecânica? Pretende nos envolver num jogo demoníaco? Para nos ajudar, ou obrigar, a nos confrontar com nossa verdade negada?). Seria, pois, interessante inserir Tarkovski na série de adaptações comerciais de romances para o cinema feitas por Hollywood. Tarkovski faz exatamente o mesmo que o último dos produtores de Hollywood, reinscrevendo o encontro enigmático com o Outro no quadro da produção do par...

Em nenhum outro lugar esse fosso entre o romance e o filme é mais perceptível do que em seus diferentes finais. No final do romance, vemos Kelvin sozinho na nave, contemplando a superfície misteriosa do oceano de Solaris, enquanto o filme termina com a fantasia tarkovskiana arquetípica de combinar no mesmo plano a alteridade em que o herói é lançado (a superfície caótica de Solaris) e o objeto de seu desejo nostálgico, a *datcha*^[122] à qual aspira voltar, a casa cujos contornos estão envolvidos pela lama viscosa e mole da superfície de Solaris — dentro da alteridade radical, descobrimos o objeto perdido de nosso desejo mais profundo. Mais precisamente, a sequência é filmada de modo ambíguo: pouco antes dessa visão, um dos sobreviventes da estação espacial diz a Chris (o herói) que talvez seja o momento de voltar para casa. Após um par de planos tarkovskianos de erva no meio da água, vemos Chris em sua *datcha*, reconciliado com o pai. Contudo, a câmara depois recua e sobe, aos poucos se tornando visível que o que acabamos de testemunhar foi provavelmente não o efetivo regresso para casa, mas ainda uma visão fabricada por Solaris. A *datcha* e a vegetação a sua volta surgem

como uma ilha isolada no meio da superfície caótica de Solaris, mais uma visão materializada pelo planeta...

E a *Nostalgia* de Tarkovski termina com a mesma encenação fantasmática. Na Itália, em pleno campo e envolvido pelos escombros de uma catedral, isto é, no local onde o herói se encontra à deriva, afastado de suas raízes, ergue-se um elemento completamente deslocado, a *datcha* russa, a matéria dos sonhos do herói. Também aqui a cena começa com um grande plano do herói reclinado diante de sua *datcha*, de modo que, durante um momento, pode parecer que ele de fato voltou para casa. Então a câmara afasta-se lentamente para mostrar o quadro propriamente fantasmático da *datcha* em pleno campo italiano. Uma vez que essa cena se segue ao cumprimento pelo herói do gesto sacrificial e compulsivo de transportar a vela acesa através da piscina, após o que desfalece e morre — ou pelo menos somos levados a concluir isso podemos ficar tentados a considerar o último plano de *Nostalgia* um plano que não é simplesmente o sonho do herói, mas a cena estranha que se sucede a sua morte e que assim a simboliza. O momento da combinação impossível do campo italiano onde o herói se sente perdido e do objeto de seu desejo é o momento da morte. (Essa síntese impossível mortal é anunciada numa sequência onírica anterior, em que Eugênia aparece num abraço solidário com a figura maternal da mulher russa do herói.) Estamos aqui perante um fenômeno, uma cena, uma experiência onírica, que já não pode ser subjetivado, ou seja, uma espécie de fenômeno não subjetivável, um sonho que já não é de ninguém, um sonho que só pode emergir depois de seu sujeito deixar de ser... Essa fantasia final constitui, portanto, uma condensação artificial de perspectivas opostas e incompatíveis, de

certo modo como o teste clássico de optometria em que, por um olho, vemos uma gaiola, por outro, um papagaio e, se os dois olhos estiverem bem coordenados em seus eixos, quando abrimos ambos, devemos ver o papagaio dentro da gaiola. (Recentemente, quando falhei nesse teste, sugeri à enfermeira que talvez fosse mais bem-sucedido se tivesse uma motivação mais forte, por exemplo, se, em vez do papagaio e da gaiola, as duas imagens fossem um pênis ereto e uma vagina aberta, de modo que, quando eu abrisse os olhos, o pênis estivesse dentro da vagina — a pobre da velha me pôs para fora do consultório... Diga-se de passagem que minha modesta proposta se justificava, pois, segundo Lacan, todas as coordenações fantasmáticas harmoniosas — em que um elemento afinal se adapta bem ao outro — baseiam-se, em última análise, no modelo da relação sexual bem-sucedida, em que o órgão viril masculino se encaixa na abertura feminina "como uma chave no buraco da fechadura".)[123]

Tarkovski acrescentou não só essa cena final, mas também um novo início: enquanto o romance começa com a viagem espacial de Kelvin para Solaris, a primeira meia hora de filme transcorre no campo russo tarkovskiano clássico, com uma *datcha*, em que Kelvin dá um passeio, encharca-se de chuva e enterra-se no solo úmido... Como já sublinhamos, o romance, em claro contraste com a resolução fantasmática do filme, termina com Kelvin sozinho, contemplando a superfície de Solaris, mais consciente do que nunca de que encontrou aí uma alteridade com a qual nenhum contato é possível. Desse modo, o planeta Solaris tem de ser concebido, em termos estritamente kantianos, como o aparecimento impossível do pensamento (a substância pensante) enquanto Coisa em si mesma, enquanto objeto numênico. Portanto, para a Coisa-Solaris é crucial a

coincidência da alteridade extrema com a proximidade excessiva, absoluta. A Coisa-Solaris é ainda mais "nós próprios", nosso cerne inacessível, do que o Inconsciente, dado que constitui uma alteridade que "é" diretamente nós próprios, representando o núcleo fantasmático "objetivamente subjetivo" de nosso ser. Assim, a comunicação com a Coisa-Solaris falha, não porque Solaris seja demasiado estranho, precursor de um intelecto infinitamente superior às nossas faculdades limitadas que trava conosco jogos perversos cuja lógica permanece eternamente para além da nossa compreensão, mas porque nos leva demasiado perto daquilo que, em nós, tem de se conservar afastado se quisermos manter a consistência do nosso universo simbólico. Em sua alteridade, Solaris gera fenômenos espectrais que obedecem às nossas fantasias idiossincrásicas mais profundas. Ou seja, se existe um diretor de cena que comanda o que acontece na superfície de Solaris, este somos nós mesmos, "a Coisa que pensa" em nosso âmago. A lição fundamental que se deve tirar daqui é a oposição, ou até mesmo o antagonismo, entre o grande Outro (a Ordem simbólica) e o Outro enquanto Coisa. O grande Outro é "barrado", é a ordem virtual de regras simbólicas que fornece o quadro da comunicação, enquanto, na Coisa-Solaris, o grande Outro já não é "barrado", já não é puramente virtual; na Coisa-Solaris, o Simbólico transforma-se no Real, e a linguagem passa a existir como uma Coisa Real.

Stalker, outra obra-prima de ficção científica de Tarkovski, fornece o contraponto para essa Coisa demasiado presente: o vazio de uma zona proibida. Numa região cinzenta e anônima, um lugar conhecido como a zona foi visitado vinte anos antes por uma entidade estranha e misteriosa (meteorito, alienígenas...) que deixou

resíduos. Acredita-se que as pessoas que penetram nessa zona, isolada e vigiada por guardas armados, desaparecem. Os *stalkers* são aventureiros que, mediante um pagamento adequado, conduzem as pessoas à zona e à misteriosa câmara no coração dessa, na qual nossos desejos mais profundos são supostamente satisfeitos. O filme conta a história de um *stalker* — um homem comum com mulher e uma filha deficiente que tem o poder sobrenatural de mover objetos à distância que leva à zona dois intelectuais, um escritor e um cientista. Quando finalmente chegam à câmara, eles, por falta de fé, não conseguem formular seus desejos, enquanto o *stalker*, por seu lado, parece obter uma resposta para seu desejo de melhora da filha.

Tal como em *Solaris*, Tarkovski inverteu a questão central do romance: na obra dos irmãos Strugatski, *The Roadside Picnic* [Piquenique à beira da estrada], em que se baseia o filme, as zonas — há seis — são os restos de um "piquenique à beira da estrada", isto é, de uma curta estada em nosso planeta de visitantes alienígenas que se apressaram em partir porque o consideraram pouco interessante. Os próprios *stalker's* são apresentados fundamentalmente como personagens aventureiros; não como indivíduos devotados a uma busca espiritual tormentosa, mas como rapinadores que preparam expedições de pilhagem, tal como os árabes organizavam incursões nas pirâmides — outra Zona — para ocidentais ricos. E, de fato, as pirâmides não seriam, de acordo com a literatura científica popular, vestígios de uma inteligência extraterrestre? Assim, a Zona não é um espaço fantasmático puramente mental onde encontramos (ou no qual projetamos) a verdade sobre nós próprios, mas (como *Solaris* no romance de Lem) a *presença material*, o Real de uma alteridade absoluta incompatível com as regras e leis de nosso universo. (Por

causa disso, no final do romance, o herói, quando está perante a Esfera Dourada — como é designada a câmara em que os desejos são realizados —, sofre uma espécie de conversão espiritual, mas essa experiência está muito mais próxima daquilo que Lacan chamou de "destituição subjetiva", uma consciência súbita da absoluta ausência de sentido de nossos elos sociais, a dissolução de nossa ligação com a própria realidade; bruscamente, as outras pessoas são desrealizadas, e a realidade é sentida como um turbilhão confuso de formas e sons, de modo que deixamos de ser capazes de formular nosso desejo...) Em *Stalker*, tal como em *Solaris*, a "mistificação idealista" de Tarkovski consiste no fato de ele recuar perante essa alteridade radical da Coisa sem sentido e reduzir o encontro com a Coisa à "viagem interior" em direção à nossa verdade.

É a essa incompatibilidade entre nosso universo e o universo extraterrestre que se refere o título do romance. Os objetos estranhos que são encontrados na zona e que fascinam os humanos são, com toda a probabilidade, simples resíduos, o lixo deixado pelos alienígenas que passaram fugazmente por nosso planeta, semelhante aos restos que um grupo de pessoas deixa depois de um piquenique numa floresta à beira da estrada... Assim, a paisagem tarkovskiana típica (de resíduos humanos em decomposição já em parte absorvidos pela natureza) constitui, no romance, precisamente *o que caracteriza a zona do ponto de vista (impossível) dos visitantes extraterrestres*. O que para nós é um milagre, um encontro com um universo prodigioso para além da nossa compreensão, não passa de restos do cotidiano para os alienígenas... Será possível então extrair a conclusão brechtiana de que a paisagem tarkovskiana típica (o ambiente humano em decomposição absorvido pela natureza)

envolve a visão de nosso universo da perspectiva de um extraterrestre imaginário? O piquenique está aqui, portanto, no extremo oposto daquele de Hanging Rock: não somos nós que invadimos a zona num piquenique dominical, mas é a zona que resulta do piquenique alienígena...

Para um cidadão da defunta União Soviética, a noção de uma zona proibida suscita (pelo menos) cinco associações. A zona é: (1) o *gulag*, isto é, um território prisional isolado; (2) um território envenenado ou tornado inabitável por qualquer catástrofe tecnológica (bioquímica, nuclear...), como Chernobil; (3) a área exclusiva onde vive a *nomenklatura*; (4) um território estrangeiro de acesso proibido (como Berlim ocidental inserida em plena RDA); (5) uma área atingida por um meteorito (como Tunguska, na Sibéria). A questão é que, evidentemente, a pergunta: "Então, qual é o verdadeiro significado da zona?" é falsa e enganadora. De fato, o que caracteriza o que existe para lá do limite é a própria indeterminação, e existem diferentes conteúdos positivos que podem preencher esse vazio.

Stalker é um bom exemplo dessa lógica paradoxal do limite que separa nossa realidade cotidiana do espaço fantasmático. Em *Stalker*, esse espaço fantasmático é a misteriosa "zona", o território proibido onde o impossível acontece, onde os desejos secretos se concretizam, onde podemos encontrar dispositivos tecnológicos ainda não inventados em nossa realidade de todos os dias etc. Só os criminosos e os aventureiros estão preparados para assumir o risco de penetrar nesse domínio da alteridade fantasmática. Numa leitura materialista de Tarkovski, temos de insistir no papel constitutivo do limite. Com efeito, essa zona misteriosa é efetivamente idêntica a

nossa realidade comum; o que lhe confere a aura de mistério é o próprio limite, isto é, o fato de a zona ser considerada inacessível, proibida. (Não admira que, quando por fim os heróis penetram na câmara misteriosa, percebam que ela não tem nada de extraordinário — o *stalker* implora a eles que não revelem essa informação às pessoas de fora da zona, para que não percam suas doces ilusões...)

Em resumo, a mistificação obscurantista consiste aqui no ato de inverter a verdadeira ordem de causalidade: a zona não é proibida por ter certas propriedades que são "demasiado fortes" para nosso sentido cotidiano da realidade; ela manifesta essas propriedades porque é proibida. O que vem primeiro é o gesto formal de excluir uma parte do real de nossa realidade cotidiana e proclamá-la zona proibida^[124]. Ou, para citar o próprio Tarkovski: "Perguntam-me muitas vezes o que representa essa zona. Só há uma resposta possível: a zona não existe. Foi o próprio *stalker* quem a inventou. Ele a criou para poder levar até lá pessoas infelizes e lhes transmitir a ideia de esperança. A câmara dos desejos é também uma criação do *stalker*, mais uma provocação perante o mundo material. Essa provocação, formada na mente do *stalker*, corresponde a um ato de fé"^[125]. Hegel sublinhou que, no reino suprassensível para além do véu das aparências, não existe nada, apenas o que o sujeito põe ali quando olha para ele...

Então, em que consiste a oposição entre a zona (em *Stalker*) e o planeta Solaris? Em termos lacanianos, essa oposição é fácil de descrever: é a oposição entre os dois excessos, o excesso de Matéria, com relação à rede simbólica (a Coisa para a qual não há lugar nessa rede, que escapa a sua compreensão), e o excesso de um Espaço (vazio), com relação à matéria, aos elementos que o preenchem (a

zona é um puro vazio estrutural constituído/definido por uma barreira simbólica — para além dessa barreira, na zona, não há nada e/ou há exatamente as mesmas coisas que fora dela). Essa oposição representa a oposição entre pulsão e desejo. Solaris é a Coisa, a libido cega encarnada, enquanto a zona é o vazio que sustenta o desejo. Essa oposição também explica o modo diferente como a zona e Solaris se relacionam com a economia libidinal do sujeito: no meio da zona existe a "câmara dos desejos", o lugar onde se concretizam os desejos dos indivíduos, mas o que a Coisa-Solaris devolve aos que se aproximam dela não é o desejo deles, mas o núcleo traumático de sua fantasia, o *sinthoma* que encerra sua relação com a *jouissance* e à qual eles resistem na vida de todos os dias.

O bloqueio que encontramos em *Stalker* é, assim, o oposto do bloqueio em *Solaris*. Em *Stalker*, o bloqueio diz respeito à impossibilidade (para nós, homens modernos, corruptos, racionais e não crentes) de atingir o estado de crença pura, do desejo imediato — a câmara em plena zona tem de permanecer vazia; quando penetramos nela, não somos capazes de formular um desejo. Ao contrário, o problema de *Solaris* é a satisfação excessiva: nossos desejos são realizados/materializados antes mesmo de pensarmos neles. Em *Stalker*, nunca alcançamos o nível de desejo/crença puro e inocente, enquanto em *Solaris*, nossos sonhos/fantasias são realizados de antemão, de acordo com a estrutura psicótica da resposta que precede a pergunta. Por esse motivo, *Stalker* concentra-se no problema da crença/fé: a câmara satisfaz de fato desejos, mas apenas daqueles que acreditam de forma imediata e direta. É por isso que, quando atingem finalmente o limiar da câmara, os três aventureiros têm medo de entrar, pois não estão seguros de quais

sejam seus verdadeiros desejos (como diz um deles, o problema com a câmara é que ela não satisfaz o que pensamos que desejamos, mas o desejo efetivo, do qual podemos nem ter consciência). Enquanto tal, *Stalker* aponta para o problema fundamental dos dois últimos filmes de Tarkovski, *Nostalgia* e *O sacrifício*: como é possível hoje, por qual provação ou sacrifício, atingir a inocência da crença pura. O herói de *O sacrifício*, Alexander, vive com sua grande família numa cabana remota no campo, na Suécia (outra versão da *datcha* russa que obceca os heróis de Tarkovski). A celebração de seu aniversário é estragada pela notícia terrível da eclosão de uma guerra nuclear entre as superpotências, como parece indicar a passagem à baixa altitude de aviões a jato. Desesperado, Alexander dirige suas preces a Deus, oferecendo-lhe o que tem de mais precioso para que a guerra não tenha estourado. A guerra é "desfeita" e, no final do filme, Alexander, num gesto de sacrifício, queima sua adorada cabana e é levado para um asilo de loucos...

Esse tema de um ato puro e absurdo, que volta a conferir significado a nossa vida terrena, é a questão central dos últimos dois filmes de Tarkovski, filmados no estrangeiro; em ambos os casos o ato é consumado pelo mesmo ator (Erland Josephson), que, em *Nostalgia*, encarnando o personagem do velho louco Domênico, imola-se em público pelo fogo e, no papel de herói de *O sacrifício*, queima sua casa, que é o que possui de mais precioso, aquilo que é "para ele mais do que ele próprio"^[126]. Devemos conferir a esse gesto de sacrifício sem sentido todo o peso de um ato compulsivo obsessivo-neurótico: se fizer *isto* (gesto de sacrifício), *a* catástrofe (em *O sacrifício*, literalmente o fim do mundo numa guerra atômica) não ocorrerá ou não terá ocorrido — o bem conhecido gesto

compulsivo de: "Se não fizer isto (saltar duas vezes por cima daquela pedra, cruzar as mãos de certa maneira etc.) algo de ruim acontecerá". (A natureza infantil dessa compulsão para o sacrifício é evidente em *Nostalgia*, em que o herói, cumprindo a injunção do defunto Domênico, atravessa a piscina quase sem água com uma vela acesa para salvar o mundo...) Como nos ensina a psicanálise, esse X catastrófico cuja erupção tememos não é mais do que a própria *jouissance*.

Tarkovski tem plena consciência de que um sacrifício, para funcionar e ser eficaz, tem de certo modo de ser "desprovido de sentido", um gesto de entrega ou ritual "irracional" e inútil (como atravessar a piscina vazia com uma vela acesa ou queimar a própria casa). A ideia é que só um gesto espontâneo, um gesto não baseado em qualquer consideração racional, pode restaurar a fé imediata que nos libertará e curará da doença espiritual moderna. O sujeito tarkovskiano oferece aqui, literalmente, sua própria castração (a renúncia à razão e ao domínio, a redução voluntária à "idiotice" infantil, a submissão a um ritual sem sentido) como instrumento para libertar o grande Outro. É como se, só por meio da realização de um ato totalmente absurdo e "irracional", o sujeito pudesse salvar o Significado global mais profundo do universo enquanto tal.

Somos até tentados a formular essa lógica tarkovskiana do sacrifício sem sentido nos termos de uma inversão heideggeriana: o significado último do sacrifício é o sacrifício do próprio significado. A questão crucial é que o objeto sacrificado (queimado) no final de *O sacrifício* é o próprio objeto por excelência do espaço fantasmático tarkovskiano, a *datcha* de madeira que representa a segurança e as raízes rurais autênticas do Lar. Só por essa razão, *O sacrifício*

constitui, com toda a propriedade, o último filme de Tarkovski^[127]. Isso significaria, porém, que estamos aqui diante de uma espécie de "travessia da fantasia" tarkovskiana: a renúncia ao elemento central cujo aparecimento mágico no meio de um campo estranho (a superfície do planeta, a Itália) no final de *Solaris* e de *Nostalgia* forneceu a fórmula da unidade fantasmática final? Não, porque essa renúncia é posta a serviço do grande Outro, como ato redentor destinado a restaurar o significado espiritual da vida.

O que eleva Tarkovski acima de um obscurantismo religioso comum é o fato de ele despojar esse ato de sacrifício de qualquer "grandeza" patética e solene, apresentando-o como um ato atrapalhado e ridículo (em *Nostalgia*, Domênico tem dificuldade para acender o fogo que há de matá-lo, e as pessoas que passam não prestam atenção ao seu corpo em chamas; *O sacrifício* termina com um bailado cômico de homens que saem correndo da enfermaria em perseguição do herói para levá-lo para o asilo — a cena é filmada como se tratasse de crianças que estivessem brincado de pega-pega). Seria demasiado simples interpretar esse aspecto ridículo e confuso do sacrifício como uma indicação de que ele é visto assim pelas pessoas comuns, mergulhadas em seus afazeres e incapazes de perceber a grandeza trágica do ato. Ao contrário, Tarkovski segue aqui a longa tradição russa cujo exemplo mais paradigmático é o "idiota" de Dostoiévski, do romance homônimo: é típico que Tarkovski, cujos filmes são de resto totalmente desprovidos de humor, reserve a troça e a sátira precisamente para cenas que descrevem o gesto mais sagrado do sacrifício supremo (já a famosa cena da Crucificação em *Andrei Rublev* é filmada deste modo: transposta para o campo hibernal russo e representada de maneira

ridícula por maus atores, banhados em lágrimas)^[128]. Assim, será que isso indica que, para usar os termos de Althusser, existe uma dimensão em que a textura cinematográfica de Tarkovski prejudica seu projeto ideológico explícito ou ao menos introduz uma distância com relação a este, tornando visíveis sua impossibilidade e seu fracasso inerentes?

Em *Nostalgia*, há uma cena que contém uma referência a Pascal: Eugênia assiste numa igreja à procissão de camponesas humildes em honra de Nossa Senhora do Parto. Rezam à santa para se tornarem mães, isto é, suas preces dizem respeito à fertilidade do casamento. Quando Eugênia, perplexa e consciente de que é incapaz de compreender a atração da maternidade, pergunta ao padre, que também observa a procissão, o que uma pessoa deve fazer para se tornar crente, ele responde: "Deve começar por se ajoelhar" — uma clara referência à famosa frase de Pascal: "Ajoelha-te e esse ato te tornará fraco de espírito" (isto é, isso te despojará do teu falso orgulho intelectual). É interessante notar que Eugênia tenta, mas para no meio do caminho. Ela não é nem sequer capaz de efetuar o gesto exterior de se ajoelhar. É aqui que encontramos o impasse do herói de Tarkovski: será possível ao intelectual de hoje — cujo melhor exemplo é Gortchakov, o herói de *Nostalgia* —, a esse homem separado da certeza espiritual ingênua pelo fosso da nostalgia, por um desespero existencial asfixiante, ser-lhe-á possível voltar à imersão religiosa imediata, readquirir sua certeza? Em outras palavras, a necessidade da fé incondicional e seu poder redentor não levarão a um resultado tipicamente *moderno*, ao ato decisionista da fé formal indiferente a todo conteúdo particular, isto é, a uma espécie de contraponto do decisionismo político

schmittiano, em que o fato de acreditarmos sobreleva aquilo em que acreditamos? Ou, ainda pior, essa lógica da fé incondicional não conduzirá, em última análise, ao paradoxo do amor explorado pelo célebre reverendo Moon? Como é sabido, o reverendo Moon escolhe arbitrariamente os parceiros conjugais para os membros solteiros de sua seita. Legitimando essa decisão com base numa compreensão privilegiada do modo de funcionamento da ordem cósmica divina, afirma ser capaz de identificar o parceiro predestinado para cada um na ordem eterna das Coisas e simplesmente informa por carta aos membros da seita quem são as pessoas desconhecidas (normalmente, do outro lado do globo) com que devem se casar. Assim, eslovenos casam-se com coreanos, americanos com indianos etc. O verdadeiro milagre, é claro, é que esse sistema *funciona*: se houver uma confiança e uma fé incondicionais, a decisão contingente de uma autoridade externa pode produzir um par amoroso ligado pelo elo passional mais íntimo. E por quê? Uma vez que o amor é "cego", fortuito, e não se baseia em quaisquer propriedades claramente observáveis, esse *je ne sais quoi* insondável que decide quando devo me apaixonar pode também ser totalmente exteriorizado na decisão de uma autoridade insondável.

O que é falso, então, no sacrifício tarkovskiano? Devemos ter em mente que, para Lacan, o objetivo último da psicanálise não é capacitar o sujeito para assumir o sacrifício necessário ("aceitar a castração simbólica", rejeitar as ligações narcisistas imaturas etc.), mas *resistir* à terrível atração do sacrifício, atração que, evidentemente, não é mais do que a do superego. O sacrifício é, em última análise, o gesto por meio do qual procuramos compensar a culpa imposta pelo impossível imperativo do superego (os "deuses

obscuros" evocados por Lacan são outro nome para o superego). Nesse contexto, podemos ver em que sentido preciso a problemática dos dois últimos filmes de Tarkovski centrados no sacrifício é falsa e enganadora: embora, sem dúvida nenhuma, o próprio Tarkovski rejeitasse veementemente tal designação, a compulsão sentida pelos últimos heróis tarkovskianos para consumir um gesto sacrificial absurdo é a do superego em seu estado mais puro. A prova definitiva disso reside no caráter "irracional" e absurdo desse gesto — o superego é uma ordem para fruir, e, como diz Lacan na primeira conferência de *Mais, ainda*^[129], a *jouissance* é, em última análise, aquilo que não serve para nada^[130].

4

DAVID LYNCH OU A ARTE DO SUBLIME RIDÍCULO

Lenin gostava de sublinhar que muitas vezes podíamos obter conhecimentos importantes sobre nossas próprias fraquezas a partir das percepções de inimigos inteligentes. Assim, uma vez que o presente trabalho procura fazer uma interpretação lacaniana de *A estrada perdida/Lost highway*, de David Lynch, pode ser útil começar com uma referência à "pós-teoria", a recente orientação cognitivista dos estudos cinematográficos que estabelece sua identidade com base na rejeição completa dos estudos lacanianos de cinema. Naquilo que é provavelmente o melhor ensaio de *Post-Theory*^[131], o artigo que representa uma espécie de manifesto dessa orientação, Richard Maltby concentra-se na cena curta, mas famosa, que inicia o último quarto do filme *Casablanca*^[132]: Ilsa Lund (Ingrid Bergman) vai ao quarto de Rick Blaine (Humphrey Bogart) para tentar obter os salvo-condutos que lhes permitirão, a ela e a Victor Laszlo, seu marido e líder da Resistência, fugir de Casablanca para Portugal, e daí para a América. Rick recusa-se a entregá-los e ela puxa uma pistola e o ameaça. Ele replica: "Vá, dispare, é um favor que você me faz!" Ela se abaixa e, coberta de lágrimas, começa a contar-lhe por que razão o deixou em Paris. Quando lhe diz: "Se você soubesse como o amava, como ainda o amo", eles se abraçam num grande plano. A sequência dissolve-se num plano de 3,5 segundos da

torre do aeroporto à noite, em que projetores varrem o céu, e então dissolve-se de novo num plano filmado do exterior da janela do quarto de Rick, onde este está de pé, olhando para fora e fumando um cigarro. Volta-se para o interior do quarto e diz: "E depois?" E ela continua a história...

A pergunta que surge de imediato aqui é a seguinte: o que aconteceu *nesse ínterim*, durante o plano de 3,5 segundos do aeroporto — *fizeram* ou não? Maltby tem razão quando afirma que, quanto a isso, o filme não é apenas ambíguo. Ele indica duas coisas muito claras, embora mutuamente excludentes — *fizeram* e *não fizeram*, ou seja, o filme fornece sinais evidentes de que fizeram, e ao mesmo tempo sinais evidentes de que não poderiam ter feito. Por um lado, uma série de sinais codificados sugere que fizeram, isto é, que o plano de 3,5 segundos representa um período de tempo mais longo (a dissolução do par que se abraça apaixonado simboliza, em geral, o ato que virá após o desaparecimento da imagem; o cigarro posterior, que constitui também um sinal clássico do relaxamento após o ato; e mesmo a conotação fálica ordinária da torre). Por outro lado, uma série de sinais paralelos indica que *não* fizeram, isto é, que o plano de 3,5 segundos da torre do aeroporto corresponde ao tempo diegético real (a cama por trás não está revolvida; a conversa entre eles parece prosseguir sem interrupções etc.). Mesmo quando, no diálogo final entre Rick e Laszlo no aeroporto, eles mencionam diretamente os acontecimentos dessa noite, suas palavras podem ser interpretadas das duas maneiras:

Rick: Disse que sabia de mim e de Ilsa?

Victor: Sim.

Rick: Não sabia que ela esteve em minha casa a noite passada quando Victor estava... Ela veio buscar os salvo-condutos. Não é verdade, Ilsa?

Ilsa: É.

Rick: Ela tentou tudo para obtê-los e não conseguiu nada. Fez o melhor que pôde para me convencer de que ainda estava apaixonada por mim. Isso pertence ao passado; para ajudá-lo, fingiu que não era assim, e eu a deixei fingir.

Victor: Compreendo.

A solução de Maltby é insistir em que essa cena é um bom exemplo de como *Casablanca* "se constrói deliberadamente de modo a oferecer fontes de prazer distintas e alternativas a duas pessoas que se sentam uma ao lado da outra no cinema", ou seja, que "pode tocar um público 'ingênuo' do mesmo modo que um 'sofisticado'"^[133]. Embora, no nível de sua linha narrativa superficial, o filme possa ser interpretado pelo espectador como estando de acordo com códigos morais estritos, ele oferece ao mesmo tempo indícios suficientes aos "sofisticados" para construir uma linha narrativa alternativa, sexualmente muito mais ousada. Essa estratégia é mais complexa do que parece: precisamente *porque* como sabemos que estamos de certo modo "cobertos" ou "absolvidos de pulsões de culpa"^[134] pela história oficial, fantasias sórdidas nos são permitidas. Sabemos que essas fantasias não são "a sério"; aos olhos do grande Outro, não contam... Assim, a única correção que teríamos a fazer a Maltby seria a de que não precisamos de *dois* espectadores sentados um ao lado do outro; um e *um só espectador, dividido em dois*, é suficiente.

Falando em termos lacanianos, durante os indecorosos 3,5 segundos, Ilsa e Rick não fizeram nada para o grande Outro, para a

ordem das aparências públicas, mas fizeram para nossa imaginação fantasmática sórdida. Essa é a estrutura da transgressão inerente em seu estado mais puro, isto é, Hollywood precisa de *ambos* os níveis para funcionar. Em termos da teoria do discurso elaborada por Oswald Ducrot, podemos dizer que temos aqui a oposição entre pressuposição e suposição: a pressuposição é subscrita diretamente pelo grande Outro, não somos responsáveis por ela, enquanto a responsabilidade pela suposição recai inteiramente sobre os ombros do leitor (ou do espectador). O autor do texto pode sempre afirmar: "Não é da minha responsabilidade o fato de os espectadores extraírem essas conclusões sórdidas do enredo do filme!" E, para pôr isso em linguagem psicanalítica, essa oposição é evidentemente a oposição entre Lei simbólica (o Ego-Ideal) e o superego obsceno. No nível da lei simbólica pública, nada acontece, o texto está limpo, enquanto, em outro nível, ele bombardeia o espectador com o imperativo do superego: "Goze!", isto é, dê livre curso a sua imaginação indecente. Em outras palavras, estamos aqui frente a um exemplo claro da clivagem fetichista, da estrutura de negação — a estrutura do "*je sais bien, mais quand même...*" [eu bem sei, ainda que...]. A consciência de que eles ainda não fizeram liberta nossa imaginação sórdida — podemos nos entregar a ela, porque estamos absolvidos da culpa pelo fato de, para o grande Outro, eles decididamente *não* fizeram... E essa leitura dupla não é um mero compromisso da parte da Lei, no sentido em que a Lei simbólica está apenas interessada em manter as aparências e nos deixa livres para exercer nossa imaginação sórdida, desde que isso não invada o domínio público, ou seja, desde que salve as aparências. A própria Lei precisa de seu suplemento obsceno, apoia-se nele e é ela que o

gera. Então, por que precisamos da psicanálise aqui? O que é aqui propriamente inconsciente? Será que os espectadores não estão perfeitamente cientes dos produtos de sua imaginação sórdida? Podemos situar a necessidade da psicanálise num ponto muito preciso: aquilo de que não temos consciência não é nenhum conteúdo secreto profundamente recalcado, mas o *caráter essencial da própria aparência*. As aparências são importantes. Podemos ter nossas múltiplas fantasias obscenas, mas é importante saber quais vão se integrar no domínio público da Lei simbólica, do grande Outro.

Maltby tem razão, portanto, ao acentuar que o infame Código de Produção de Hollywood^[135] dos anos 1930 e 1940 não constituiu simplesmente um código de censura negativo, mas foi também uma codificação e uma regulamentação positivas (produtivas, como diria Foucault) que criaram o próprio excesso cuja representação direta impediam. É elucidativa a conversa entre Josef von Sternberg e Breen, relatada por Maltby. Quando Sternberg diz: "Nesse momento, os dois personagens principais têm um curto interlúdio romântico", Breen o interrompe: "O que você está querendo dizer é que os dois foram para a cama. Foram foder". Indignado, Sternberg replica: "Mr. Breen, o senhor está me ofendendo". Breen: "Pelo amor de Deus, deixe de tolices e encare a realidade. Se quiser, podemos ajudá-lo a fazer uma história de adultério, mas não se continuar chamando a uma boa fornicção de 'interlúdio romântico'. Ora, o que esses dois fazem? Beijam-se e vão para casa?" "Não", responde Sternberg, "fodem". "Muito bem", exclama Breen, dando uma palmada na mesa, "agora estou percebendo a sua história". O diretor completou o esboço da história, e Breen disse-lhe como podia arranjá-lo, de modo

a respeitar o código^[136]. Assim, a proibição, para funcionar como deve ser, tem de se basear na consciência clara do que realmente aconteceu no nível da linha narrativa proibida: o Código de Produção não se limitava a proibir alguns conteúdos, ele codificava sua expressão cifrada. Maltby também cita a famosa instrução de Monroe Stahr aos seus roteiristas em *O último magnata*, de Scott Fitzgerald:

Sempre, em todos os momentos que a vemos na tela, ela quer dormir com Ken Willard. [...] Seja o que for que ela faça, faz em vez de ir para a cama com Ken Willard. Quando caminha na rua, é para ir dormir com Ken Willard; quando come, é para ter forças suficientes para dormir com Ken Willard. Mas nunca deem a impressão de que lhe passava sequer pela cabeça dormir com Ken Willard, a menos que sua união estivesse devidamente santificada.^[137]

Podemos ver aqui como a proibição fundamental, longe de funcionar de modo meramente negativo, é responsável pela sexualização excessiva dos acontecimentos mais vulgares do cotidiano. Tudo que faz a pobre heroína esfomeada, desde andar na rua até ter uma refeição, é transubstanciado na expressão do desejo de dormir com seu homem. E nos damos conta de como o funcionamento dessa proibição fundamental é absolutamente perverso, na medida em que é pego inevitavelmente no movimento reflexo pelo qual a defesa contra o conteúdo sexual proibido gera uma sexualização excessiva que tudo impregna. O papel da censura é muito mais ambíguo do que pode parecer. A crítica óbvia a essa ideia seria que, assim, estamos inadvertidamente elevando o Código de Produção Hays ao *status* de máquina subversiva mais ameaçadora para o sistema de dominação do que a tolerância explícita. De fato,

não estaríamos afirmando que, quanto mais severa for a censura direta, mais subversivos serão os produtos secundários gerados por ela de forma involuntária? A resposta a essa crítica consiste em sublinhar que esses produtos secundários perversos e involuntários, longe de ameaçarem o sistema de dominação simbólica, constituem sua transgressão inerente, isto é, seu suporte obsceno não reconhecido.

Então, o que aconteceu depois da anulação do Código de Produção Hays? Há dois filmes recentes, *As pontes de Madison* e *Melhor é impossível*, que mostram bem como funciona a transgressão inerente na era pós-código. Devemos ter sempre presente que, em *As pontes de Madison* (na versão cinematográfica do romance), o caso de adultério de Francesca salva três casamentos, o seu (a recordação dos quatro dias de paixão lhe permite suportar um casamento sem ardor) e os de seus dois filhos, que, abalados com a leitura da confissão da mãe, reconciliam-se com os respectivos parceiros. Segundo notícias recentes, na China, onde esse filme foi um grande sucesso, os próprios ideólogos oficiais o aplaudiram por sua afirmação dos valores da família: Francesca fica com a família, optando por seus deveres familiares em detrimento da paixão amorosa. É evidente que nossa primeira reação a isto é que os estúpidos e moralistas comunistas burocráticos não perceberam o que estava em questão: o filme pretende ser uma história trágica, Francesca perde a oportunidade de se realizar na paixão amorosa, sua relação com Kinkaid é o mais importante para ela... Num nível mais profundo, porém, os burocratas moralistas chineses tinham razão: o filme é uma afirmação dos valores familiares, *era preciso* pôr fim ao caso amoroso, o adultério é apenas uma transgressão

inerente que sustém a família...

Com *Melhor é impossível*, o caso é ainda mais paradoxal. A tese do filme é talvez que estamos autorizados a desfrutar de duas horas de incorreção política incontrolada, porque sabemos que o personagem de Jack Nicholson tem, no fundo, um coração de ouro e se emendará, ou seja, renunciará ao sarcasmo. Estamos de novo perante a estrutura da transgressão inerente: hoje, a transgressão já não são as irrupções de temas subversivos reprimidos pela ideologia patriarcal dominante (como a *femme fatale* no *film noir*), mas a imersão prazerosa nos excessos racistas/sexistas politicamente incorretos proibidos pelo regime liberal e tolerante preponderante. Em suma, o aspecto recalcado é o "mau". Numa inversão da lógica da *femme fatale*, em que podemos tolerar seu desrespeito pelo patriarcado, uma vez que sabemos que no final ela pagará por isso, aqui estamos autorizados a desfrutar dos excessos politicamente incorretos de Jack Nicholson, porque sabemos que, no final, ele será redimido. De novo, temos aqui a estrutura da produção do par: os sarcasmos politicamente incorretos de Jack Nicholson são o objeto *a*, seu gozo excessivo, a que terá de renunciar para poder iniciar uma relação heterossexual normal. Nesse sentido, o filme conta uma história triste de traição da posição ética (obsessiva) propriamente dita. Quando Jack Nicholson readquire um comportamento "normal" e torna-se um ser humano caloroso, perde o que era sua posição ética própria e também o que o tornava atraente, isto é, ficamos perante um par vulgar e enfadonho.

Desse modo, uma vez perante essa estrutura de "transgressão inerente", como é possível romper com ela? Por meio do ato. De fato, um ato é precisamente aquilo que perturba a *ligação passional*

fantasmática negada que foi revelada pela transgressão inerente^[138]. Jacques-Alain Miller^[139] propôs como definição de "uma verdadeira mulher" certo *ato* radical: o ato de tirar do homem, seu parceiro, de eliminar, e mesmo de destruir, o que é "nele mais do que ele próprio", aquilo que "significa tudo para ele" e que ele preza mais do que a própria vida, a *agalma* preciosa em torno da qual gira sua vida. A figura que representa o melhor exemplo desse ato na literatura é evidentemente Medeia, que, quando soube que o marido, Jasão, tencionava abandoná-la por uma mulher mais nova, mata os dois filhos, o bem mais precioso do marido. É nesse ato terrível de destruir aquilo que é mais importante para o marido que ela age como *uma verdadeira mulher*, como disse Lacan. (Outro exemplo de Lacan é a mulher de André Gide, que, depois da morte deste, queimou todas as cartas de amor que ele lhe havia escrito, e que Gide considerava seu bem mais precioso.)^[140]

Não seria igualmente possível interpretar no mesmo sentido a figura única da *femme fatale* no novo *film noir* dos anos 1990, exemplificado por Linda Fiorentino em *O poder da sedução?* Ao contrário da *femme fatale* do *film noir* dos anos 1940, que permanece uma presença espectral fugidia, a nova *femme fatale* caracteriza-se por uma agressividade sexual frontal, não só verbal como física, pela mercantilização e pela manipulação direta de si mesma, "mente de cafetão em corpo de puta", ou, como se lia no anúncio publicitário do filme: "A maioria das pessoas tem um lado oculto... ela só tem esse". Há dois diálogos elucidativos: o diálogo clássico de duplo *sentido* sobre um "limite de velocidade" no final do primeiro encontro entre Barbara Stanwyck e Fred McMurray no filme de Billy Wilder, *Pacto de sangue*, e o primeiro encontro de

Linda Fiorentino com o seu parceiro em *O poder da sedução*, de John Dahl, em que ela abre a braguilha dele, mete a mão para inspecionar a mercadoria (o pênis) antes de aceitá-lo como amante ("Nunca compro nada sem ver primeiro") e depois rejeita qualquer "contato humano caloroso" com ele^[141]. De que modo essa brutal "mercantilização de si própria", essa redução de si mesma e de seu parceiro a um objeto destinado a ser satisfeito e explorado afeta o *status* pretensamente "subversivo" da *femme fatale* no que diz respeito à Lei paternal do Discurso?

Segundo a teoria feminista do cinema, no *fim noir* clássico, a *femme fatale* é punida no nível da linha narrativa explícita; é destruída por ser afirmativa e sabotar o domínio patriarcal masculino, por representar uma ameaça para este. "O mito da mulher forte e sexualmente agressiva começa por permitir a expressão sensual de seu perigoso poder e de suas consequências assustadoras, para depois destruí-la, revelando assim preocupações recalcadas com a ameaça feminina ao domínio masculino"^[142]; assim, *a femme fatale*

acaba por perder capacidade de movimento, influência sobre o movimento da câmara, e muitas vezes fica tolhida, real ou simbolicamente, pela composição da imagem, à medida que se vai exercendo um controle sobre ela que se exprime visualmente, [...] por vezes apresentando mesmo um ar feliz sob a proteção de um amante.^[143]

Contudo, embora ela seja destruída ou domesticada, sua imagem sobrevive à destruição física, enquanto elemento que domina de fato a cena. Reside aqui, no modo como a textura do filme trai e subverte sua linha narrativa explícita, o caráter subversivo do cinema *noir*. Ao

contrário desse *noir* clássico, o *neonoir* dos anos 1980 e 1990, desde *Corpos ardentes*, de Kasdan, até *O poder da sedução*, permite abertamente que, no nível da narrativa explícita, a *femme fatale* triunfe e reduza o parceiro a um imbecil condenado a morrer. Ela sobrevive, rica e só, passando por cima do cadáver dele. Mas não faz isso enquanto ameaça espectral de uma "morta-viva" que domina libidinalmente a cena, mesmo depois ter sido destruída no plano físico e social. Triunfa diretamente, na própria realidade social. Como isso afetará o cunho subversivo da figura da *femme fatale*? E o fato de seu triunfo ser real não sabotará seu triunfo espectral/fantasmático, muito mais forte (somos mesmo tentados a dizer *sublime*), de modo que, em vez de uma poderosa ameaça espectral, indestrutível em sua própria destruição física, ela se revela uma "cadela" ordinária, fria e manipuladora, desprovida de qualquer aura? Em outras palavras, estaríamos enredados aqui na dialética da perda e da sublimidade, em que a destruição empírica é o preço a pagar pela onipotência espectral?

Talvez devêssemos alterar os termos do debate, sublinhando, em primeiro lugar, que a *femme fatale* clássica, longe de constituir simplesmente uma ameaça para a identidade patriarcal masculina, funciona como a "transgressão inerente" do universo simbólico patriarcal, como a fantasia masoquista-paranoica *masculina* da mulher manipuladora e sexualmente insaciável que nos domina e ao mesmo tempo tem prazer em seu próprio sofrimento, provocando-nos de maneira violenta para que a possuamos e abusemos dela. (A fantasia da mulher poderosa cuja atração irresistível representa uma ameaça não só para o domínio masculino, mas também para a própria identidade do sujeito masculino, constitui a "fantasia

fundamental" contra a qual a identidade simbólica masculina se define e na qual se apoia.) A ameaça da *femme fatale* é, pois, uma falsa ameaça: trata-se de fato de um apoio fantasmático do domínio patriarcal, a figura do inimigo criada pelo próprio sistema patriarcal. Na formulação de Judith Butler^[144], a *femme fatale* é a "ligação passional" fundamental e negada do sujeito masculino moderno, uma formação fantasmática que é necessária, mas que não pode ser abertamente assumida, de modo que só pode ser evocada com a condição de, no nível da linha narrativa explícita (representando a esfera sociossimbólica pública), ser castigada e a ordem da dominação masculina ser reafirmada. Ou, para falar em termos foucaultianos, do mesmo modo que o discurso sobre a sexualidade, sobre seu "recalcamento" e regulamentação, *cria* o sexo enquanto entidade misteriosa e impenetrável que deve ser conquistada, o discurso erótico patriarcal cria a *femme fatale* como ameaça inerente contra a qual a identidade masculina deve se afirmar. E o feito do *neonoir* é revelar essa fantasia subjacente: a nova *femme fatale* que aceita integralmente o jogo masculino da manipulação — e que, por assim dizer, o vence nesse jogo — é muito mais eficaz como ameaça à Lei paternal do que a *femme fatale* espectral clássica.

Pode-se argumentar, é claro, que essa nova *femme fatale* não é menos alucinatória, que sua abordagem direta de um homem não deixa de ser também a realização de uma fantasia masculina (masoquista). Porém, não devemos esquecer que a nova *femme fatale* subverte a fantasia masculina precisamente ao concretizá-la de maneira direta e brutal, ao transferi-la para a "vida real". Assim, não se trata apenas de ela realizar a fantasia masculina — ela tem perfeita consciência de que os homens fantasiam sobre essa abordagem

direta, e que lhes dar diretamente aquilo que fantasiam é o modo mais eficaz de sabotar seu domínio... Em outras palavras, o que temos na cena acima descrita de *O poder da sedução* é a réplica feminina da cena de *Coração selvagem*, de David Lynch, em que Willem Dafoe abusa verbalmente de Laura Dern, obrigando-a a pronunciar as palavras: "Me fode!", e quando finalmente ela as diz (isto é, quando sua fantasia é excitada), ele as encara como uma proposta feita de livre vontade e rejeita-a educadamente ("Não, obrigado, tenho de ir, talvez em outra ocasião..."). Em ambas as cenas, o sujeito é humilhado quando sua fantasia é exteriorizada e devolvida brutalmente^[145]. Em resumo, Linda Fiorentino comporta-se como uma verdadeira sádica, não só por reduzir o parceiro a um mero portador de objetos parciais que proporcionam prazer (esvaziando assim o ato sexual de seu "calor humano e emocional" e transformando-o num exercício fisiológico frio), mas também em virtude da manipulação cruel da fantasia (masculina) do outro que é diretamente realizada e, assim, frustrada em sua eficiência enquanto suporte do desejo.

E esse gesto de abandono intencional e brutal da aura espectral da *femme fatale* tradicional não seria outra versão do ato de *une vraie femme!* Não será o objeto que, para o parceiro dela, e "mais do que ele próprio", o tesouro em torno do qual a vida dele gira, a *própria femme fatale*? Ao destruir de maneira brutal sua aura espectral de "mistério feminino", ao agir como um sujeito frio e manipulador apenas interessado em sexo, que reduz o companheiro a um objeto parcial, ao apêndice (e ao portador) de seu pênis, ela não estaria destruindo violentamente o que "para ele é mais do que ele próprio"? Em resumo, a mensagem de Linda Fiorentino ao seu

parceiro imbecil é a seguinte: "Sei que, ao me desejar, o que você deseja de fato é a imagem fantasmática de mim; assim, contrario seu desejo satisfazendo-o diretamente. Desse modo, você me terá, mas despojada do fundo fantasmático que faz de mim um objeto de fascínio". Ao invés da *femme fatale* tradicional, que permanece como entidade espectral fantasmática ao fugir eternamente do domínio de seu companheiro, mantendo-se para sempre na penumbra, e em especial por meio de sua (auto)destruição definitiva, Linda Fiorentino faz exatamente o oposto: ela sacrifica/destrói, não sua pessoa, mas sua imagem/base fantasmática. Ao contrário da *femme fatale* clássica, que é destruída na realidade para sobreviver e triunfar como entidade espectral fantasmática, Linda Fiorentino sobrevive na realidade ao sacrificar/destruir seu suporte fantasmático. Ou não será assim?

O enigma dessa nova *femme fatale* é que, embora ela seja, diversamente da *femme fatale* clássica, totalmente transparente (assumindo de modo claro o papel de uma cadela calculista, a encarnação perfeita daquilo que Baudrillard chamou de "transparência do mal"), seu *enigma persiste*. Encontramos aqui o paradoxo já identificado por Hegel: por vezes, a autoexposição e a autotransparência totais, isto é, a consciência de que não existe um conteúdo oculto por trás, torna o sujeito ainda mais enigmático; por vezes, ser totalmente franco é o modo mais eficaz e astucioso de enganar o outro. É por isso que a *femme fatale neo noir* continua exercendo um poder sedutor irresistível sobre o pobre companheiro — sua estratégia é enganá-lo, dizendo-lhe a verdade de modo claro. O companheiro masculino é incapaz de aceitar isso, agarra-se desesperadamente à convicção de que, por baixo da superfície

manipuladora e fria, tem de haver um coração de ouro a ser salvo, uma pessoa de sentimentos humanos calorosos, e que a abordagem manipuladora e fria da parte dela é apenas uma espécie de estratégia defensiva. Assim, na linha da conhecida piada judaica de Freud: "Por que está me dizendo que vai a Lemberg, se de fato vai a Lemberg?", a crítica implícita básica do parceiro imbecil à nova *femme fatale* poderia ser formulada do seguinte modo: "Por que você se comporta como uma cadela manipuladora e fria, se você realmente é uma cadela manipuladora e fria?" Reside aqui a ambiguidade fundamental de Linda Fiorentino: seu gesto não se coaduna com a descrição de um verdadeiro ato ético, na medida em que ela é apresentada como um ser demoníaco perfeito, como um sujeito dotado de uma vontade diabólica que tem absoluta consciência do que faz. Ela subjetiviza completamente seus atos, ou seja, sua Vontade está no nível de seus atos perversos. Por consequência, nesse universo *neonoir*, a fantasia não é ainda superada: nele, a *femme fatale* permanece uma fantasia masculina, a fantasia de encontrar um Sujeito perfeito sob a aparência da mulher absolutamente corrompida que sabe muito bem o que está fazendo e quer fazer.

Desse modo, porém, o gesto de Linda Fiorentino cai no impasse da transgressão inerente: em última análise, segue o argumento perverso de interpretar diretamente a fantasia. O mesmo é dizer que a *femme fatale neonoir* deve ser situada no contexto da extinção do Código de Produção Hays: o que era apenas sugerido nos finais dos anos 1940 é agora tematizado de modo explícito. No *neonoir*, os encontros sexuais são explícitos, às vezes beirando a pornografia (leve) — como em *Corpos ardentes*, de Kasdan —; fala-se e exhibe-se

abertamente a homossexualidade, o incesto, o sadomasoquismo etc.; a regra de que os maus devem ser castigados no final é claramente ridicularizada e violada; e assim por diante. Em resumo, o *neonoir* põe diretamente em cena o conteúdo fantasmático subjacente que foi apenas sugerido ou está implícito de modo codificado no *noir* clássico. Nesse sentido, é emblemático o pastiche *neonoir* de Oliver Stone, *Reviravolta*, em que vemos cenas de incesto, a filha matar a mãe para seduzir o pai etc. etc. Contudo, estranhamente, essa transgressão direta, essa representação explícita das fantasias perversas subjacentes, torna inócuo seu impacto subversivo — mais uma confirmação da velha tese freudiana de que a perversão não é subversiva, isto é, de que não existe nada efetivamente subversivo na encenação direta das fantasias negadas do perverso.

Desse modo, ambas as versões da *femme fatale*, a *noir* clássica e a pós-moderna, são defeituosas e caíram na armadilha ideológica; e afirmamos que a saída para essa armadilha está em *A estrada perdida*, de David Lynch, um filme que funciona de fato como uma espécie de metacomentário da oposição entre a *femme fatale noir* clássica e a pós-moderna. Isso se torna evidente se o compararmos com *Veludo azul*, obra-prima anterior de Lynch. Nesse filme, passamos da vida idílica hiper-realista da pequena cidade de Lumberton para seu chamado lado obscuro, o universo obsceno e assustadoramente ridículo feito de sequestro, sexo sadomasoquista, homossexualidade violenta, assassinato etc. Ao contrário, em *A estrada perdida*, o universo *noir* das mulheres corrompidas e dos pais obscenos, do assassinato e da traição — o universo em que penetramos após a misteriosa mudança de identidade de Fred/Pete, o herói masculino do filme — é confrontado não com a vida idílica da

província, mas com a vida conjugal na megalópole suburbana asséptica, insípida e "alienada". Assim, em vez da oposição clássica entre superfície idílica hiper-realista e seu inverso pavoroso, temos a oposição entre dois horrores: o horror fantasmático do universo *noir* medonho, feito de sexo perverso, traição e assassinato, e o desespero (talvez muito mais perturbador) de nossa vida cotidiana monótona e "alienada", marcada pela impotência e pela desconfiança. De certo modo, essa oposição é semelhante à que se observa em *Psicose*, de Hitchcock, entre o primeiro terço do filme — que fornece uma imagem ímpar da monotonia cinzenta da vida modesta de uma secretária de classe média baixa, com seus sonhos desfeitos etc. — e seu complemento pesadelar, o universo psicótico do motel Bates. É como se a unidade de nossa experiência da realidade apoiada na fantasia se desintegrasse, se dividisse em suas duas componentes: de um lado, a monotonia asséptica "dessublimada" da realidade cotidiana; de outro, seu apoio fantasmático, não em sua versão sublime, mas encenado de maneira direta e brutal em toda a sua crueldade obscena. É como se Lynch nos dissesse: é nisso que consiste a vida se atravessarmos a tela fantasmática que lhe confere uma falsa aura. A escolha é entre o mau e o pior, entre a monotonia impotente e asséptica da realidade social e o real fantasmático da violência autodestrutiva^[146]. Vejamos então um breve resumo do argumento.

De manhã cedo, numa megalópole anônima não muito diferente de Los Angeles, o saxofonista Fred Madison ouve no interfone de sua casa suburbana a frase misteriosa e sem sentido — "Dick Laurent está morto". Quando vai à entrada para ver quem deixou a mensagem, descobre na soleira da porta uma fita de videocassete

com sua casa filmada de fora. Na manhã seguinte, recebe outra fita na qual estão gravadas imagens do interior de sua casa e mostra-o adormecido ao lado da mulher, Renée, uma morena bonita, mas fria e reservada. O casal chama a polícia, que não consegue explicar o caso. Das conversas entre os dois, descobrimos que Fred tem ciúmes da mulher e que suspeita que ela o trai com outros homens nas noites em que ele toca num clube de *jazz*. Percebemos também que Fred tem problemas sexuais, é meio impotente e não consegue satisfazer sexualmente a mulher. Renée leva-o a uma festa dada por Andy, uma personagem obscura, onde Fred é abordado por Mystery Man [homem misterioso], pálido e cadavérico, que afirma tê-lo conhecido em sua casa, e que se encontra lá nesse exato momento. E lhe dá um celular para que possa ligar para lá e falar com Mystery Man, que atende o telefone, embora esteja ao mesmo tempo diante dele na festa. Temos, portanto, um Mystery Man, e não um ET, que telefona para casa — uma cena muito mais inquietante do que a de Spielberg... O vídeo seguinte mostra Fred no quarto com o cadáver ensanguentado de Renée. Condenado pelo homicídio da mulher, Fred sofre dores de cabeça estranhas e, na prisão, transforma-se completamente em outra pessoa, um jovem mecânico chamado Pete Dayton.

Uma vez que Pete não é obviamente a pessoa que cometeu o assassinato, as autoridades libertam-no e enviam-no para a casa dos pais. Pete retoma sua vida, namora uma moça e trabalha numa oficina de automóveis cujo cliente principal é o senhor Eddy, também conhecido por Dick Laurent, um obscuro *gangster*, dono de uma energia vital exuberante. Alice, a amante de Eddy, uma reencarnação loura de Renée, seduz Pete e inicia uma relação

passional com este. Alice convence Pete a assaltar Andy, um sócio de Eddy e o homem que a aliciara para a prostituição e para atuar em filmes pornográficos. A casa de Andy revela-se um dos lugares lynchianos de prazer maléfico (como a Sala Vermelha, em *Twin Peaks: os últimos dias de Laura Palmer*). Na sala principal da casa, há uma tela que exhibe continuamente um filme com Alice numa cena de sexo, possuída por trás por um afro-americano vigoroso e gozando dolorosamente. Durante o assalto, Andy é morto e se transforma em um dos cadáveres lynchianos grotescamente imobilizados. Em seguida, Pete vai de carro com Alice para um motel no deserto, onde os dois fazem amor apaixonadamente; depois disso, após sussurrar no ouvido do companheiro: "Você nunca me terá!", ela desaparece na escuridão e penetra numa casa de madeira, que arderá num mar de chamas^[147]. O senhor Eddy (visto antes fazendo amor com Alice num quarto de motel) aparece em cena, entra em conflito com Pete (que agora está de novo transformado em Fred) e é executado por Mystery Man, que também surge no deserto. Então, Fred vai à cidade, deixa a mensagem: "Dick Laurent está morto" no interfone de sua própria casa e volta para o deserto, agora com a polícia em seu encalço.

É óbvio que isso é uma sinopse aproximada e necessariamente imperfeita de uma narrativa complexa, com inúmeros detalhes importantes que não fazem sentido em termos da lógica da vida real. Contudo, talvez seja precisamente essa complexidade absurda, essa impressão de que estamos sendo arrastados para um delírio esquizofrênico pesadelar sem lógica nem regras — e do qual, por consequência, deveríamos abandonar qualquer tentativa de interpretação consistente e nos deixar levar pela multiplicidade

inconsistente de cenas chocantes que nos bombardeiam —, que constitui, em última análise, a tentação que é preciso evitar. Do que talvez deveríamos desconfiar é justamente da afirmação de muitos críticos de que *A estrada perdida* é um filme supercomplexo e louco, em que procuramos em vão uma linha narrativa consistente, uma vez que a fronteira que separa a realidade da alucinação é vaga (a atitude de "Que importa o argumento? Os efeitos visuais e sonoros é que são importantes!"). Numa primeira aproximação, é preciso insistir que estamos tratando de um caso real (do marido impotente etc.), que a certa altura (quando do assassinato de Renée) passa a ser uma alucinação psicótica em que o herói reconstrói os parâmetros do triângulo edipiano que o tornou de novo potente. Significativamente, Pete volta a transformar-se em Fred, isto é, regressamos à realidade precisamente quando, no espaço da alucinação psicótica, reafirma-se a impossibilidade da relação, ou seja, quando Patricia Arquette loira (Alice) diz a seu jovem amante: "Você *nunca* me terá!"

Tomemos como ponto de partida os dois atos sexuais em *A estrada perdida*: o primeiro, entre Fred e Renée (silencioso, asséptico, frio, semi-impotente e "alienado"); e o segundo, entre Pete e Alice (superapaixonado). É crucial o fato de ambos terminarem com o *fracasso do homem*: o primeiro, diretamente (Renée, complacente, dá pancadinhas no ombro de Fred), enquanto o segundo termina com Alice fugindo de Pete e desaparecendo na casa, depois de lhe ter sussurrado ao ouvido: "Você nunca me terá!" É significativo que seja nesse exato momento que Pete volte a se transformar em Fred, como que afirmando que a saída fantasmática foi uma falsa saída e que, em todos os universos possíveis e imagináveis, o que nos espera é o fracasso. É nesse contexto que

devemos abordar também o famigerado problema da transformação de uma pessoa em outra (de Fred em Pete, de Renée em Alice). Se não quisermos cair no obscurantismo New Age ou sucumbir ao tema muito em moda dos distúrbios da personalidade múltipla, a primeira coisa a fazer é tomar nota de como essa transformação é sexuada. Devemos distinguir aqui duas concepções do duplo:

- a noção tradicional das duas pessoas que, embora pareçam semelhantes, sendo uma a imagem num espelho da outra, não são a mesma (só uma possui aquilo que Lacan chama *objeto a*, o misterioso *je ne sais quoi* que muda inexplicavelmente tudo); na literatura popular, a versão mais conhecida disso é *O homem da máscara de ferro*^[148], de Alexandre Dumas: no topo do edifício social, o rei (Luís XIV) tem um irmão gêmeo que parece exatamente igual a ele, motivo pelo qual é mantido na prisão para sempre com uma máscara de ferro que lhe oculta o rosto; uma vez que o gêmeo prisioneiro é o bom e o rei é o mau, os três mosqueteiros, é claro, cumprem o argumento fantasmático de substituir no trono o irmão mau pelo bom, pondo o mau na prisão...
- a noção oposta, mais visivelmente moderna, de duas pessoas que, embora pareçam completamente diferentes, são de fato (duas versões/encarnações de) uma única e mesma pessoa, pois possuem ambas o mesmo *objeto a* insondável.

Em *A estrada perdida*, encontramos ambas as versões, distribuídas segundo o eixo da diferença sexual. As duas versões do herói masculino (Fred e Pete) têm uma aparência diferente, mas, de certo modo, são a mesma pessoa, enquanto as duas versões da

mulher (Renée e Alice) são obviamente desempenhadas pela mesma atriz, mas têm duas personalidades diferentes (ao contrário de *Esse obscuro objeto do desejo*, de Buñuel, em que duas atrizes representam o papel da mesma pessoa)^[149]. E essa oposição fornece talvez a chave do filme: de início, temos o casal "normal" constituído por Fred, impotente, e Renée, sua mulher, reservada e (talvez) infiel, atraente, mas não fatal; depois de Fred tê-la matado (ou fantasiado isso), somos transportados para o universo *noir* e seu triângulo edipiano: a reencarnação mais jovem de Fred é associada a Alice, a reencarnação de Renée em *femme fatale*, sexualmente agressiva, ao lado da figura adicional do obscuro pai-*jouissance* (Eddy), que se imiscui no casal enquanto obstáculo a sua relação sexual. A irrupção de violência assassina é deslocada de forma correlativa: Fred assassina a mulher, enquanto Pete mata o senhor Eddy, o terceiro intruso. A relação do primeiro casal (Fred e Renée) está condenada por razões intrínsecas (a impotência de Fred e a fraqueza perante a mulher com a qual está obcecado e traumatizado), o que explica que, na *passage à l'acte* homicida, ele tenha de matar a mulher, enquanto, no segundo casal, o obstáculo é externo, o que faz com que Fred mate o senhor Eddy e não Alice. (É significativo que o personagem que se mantém o mesmo em ambos os universos seja o de Mystery Man.)^[150] A questão crucial aqui é que, nesse deslocamento da realidade para o universo *noir* fantasiado, o *status* do obstáculo muda: enquanto na primeira parte o obstáculo/fracasso é *intrínseco* (a relação sexual pura e simplesmente não funciona), na segunda parte essa impossibilidade intrínseca é *exteriorizada* no obstáculo positivo que impede, de fora, sua concretização (Eddy). Essa mudança da impossibilidade intrínseca para o obstáculo

externo não seria a própria definição de fantasia, do objeto fantasmático em que o impasse intrínseco adquire existência positiva, o que implica que, com a eliminação desse obstáculo, a relação correrá sem problemas (como o deslocamento, no antissemitismo, do antagonismo social intrínseco para a figura do judeu)?

Patricia Arquette tinha razão, portanto, quando, num esforço para esclarecer a lógica dos dois papéis que estava desempenhando, produziu o seguinte quadro interpretativo do que acontece no filme: um homem assassina a mulher, porque pensa que ela é infiel a ele; não consegue enfrentar as consequências de suas ações e tem uma espécie de crise, em que tenta imaginar uma vida melhor alternativa para si, isto é, imagina-se um homem viril e mais novo, que conhece uma mulher que quer estar com ele constantemente, em vez de rejeitá-lo; mas mesmo essa vida imaginária corre mal — a desconfiança e a loucura são tão profundas nele que mesmo sua fantasia desmorona e termina num pesadelo^[151]. A lógica aqui é precisamente a da interpretação de Lacan do sonho de Freud: "Pai, não vê que estou ardendo?", em que o sonhador acorda quando o real do horror encontrado no sonho (a acusação do filho morto) é mais terrível do que a realidade acordada, de modo que o sonhador foge para a realidade para escapar ao real encontrado no sonho^[152]. E a chave para os últimos e confusos quinze minutos do filme é esta dissolução gradual da fantasia: quando ele — ainda como o jovem Pete — imagina sua "verdadeira" mulher, Renée, fazendo amor com Eddy no misterioso quarto 26 do motel, ou quando, mais tarde, volta a se transformar em Fred, estamos ainda na fantasia. Então, onde começa a fantasia e onde começa a realidade? A única solução

consequente é a seguinte: a fantasia começa logo após o assassinato, isto é, as cenas do tribunal e do corredor da morte já são uma fantasia. O filme volta depois à realidade com o outro crime, quando Fred mata Eddy e foge pela autoestrada com a polícia em seu encalço^[153].

Contudo, essa interpretação psicanalítica direta também tem seus limites. Para falar em termos de certo modo stanilistas, devemos rejeitar dois tipos de desvios: o desvio psicorreducionista direitista (o que acontece a Pete é apenas uma alucinação de Fred, da mesma maneira que os dois criados idosos e corruptos são apenas a alucinação do narrador em *A volta do parafuso*^[154], de Henry James) e a insistência esquerdista, anarco-obscurantista e antiteórica de que deveríamos renunciar a todo esforço interpretativo e nos deixar conduzir pela ambiguidade e pela riqueza absolutas da textura sonora e visual do filme — qualquer uma é pior do que a outra, como diria Stalin... A interpretação freudiana ingênua também corre o risco de deslizar para as águas obscurantistas jungianas, considerando todas as pessoas meras projeções/materializações dos diferentes aspectos negados do caráter de Fred (Mystery Man é sua vontade maléfica destrutiva etc.). Será muito mais produtivo insistir no fato de a forma extremamente circular da narrativa em *A estrada perdida* transmitir diretamente a circularidade do processo psicanalítico. Em outras palavras, um ingrediente crucial do universo de Lynch é uma frase, uma cadeia significativa, que ressoa como um Real que persiste e regressa sempre — uma espécie de fórmula básica que suspende e atravessa o tempo. Em *Duna* é "Aquele que dorme deve acordar"; em *Twin Peaks: os últimos dias de Laura Palmer*, "As corujas não são o

que parecem"; em *Veludo azul*, "Papai quer foder"; e, é claro, em *A estrada perdida*, a primeira e última frase pronunciada no filme, "Dick Laurent está morto", que anuncia a morte da figura paterna obscena (o senhor Eddy). Toda a narrativa do filme ocorre na suspensão do tempo entre esses dois momentos. No início, Fred ouve essas palavras pelo interfone de sua casa; no fim, pouco antes de fugir, é ele quem as pronuncia no interfone — temos assim uma situação circular: primeiro uma mensagem que é ouvida, mas não é compreendida pelo herói e depois é o próprio herói que pronuncia a mensagem. Em resumo, todo o filme está baseado na impossibilidade de o herói encontrar a *si próprio*, como na famosa cena de deformação do tempo dos romances de ficção científica em que o protagonista, viajando de volta no tempo, encontra a si próprio numa época anterior... Por outro lado, não estaríamos aqui diante uma situação semelhante à da psicanálise em que, no início, o doente se sente perturbado por uma mensagem obscura e indecifrável, mas insistente — o sintoma — que, por assim dizer, o bombardeia de fora; e depois, na conclusão do tratamento, o doente é capaz de assumir essa mensagem como sua e pronunciá-la na primeira pessoa do singular? O ciclo temporal que estrutura *A estrada perdida* é, portanto, o próprio ciclo do tratamento psicanalítico em que, depois de um longo desvio, voltamos, de outra perspectiva, ao ponto de partida^[155].

Numa análise mais circunstanciada, devemos concentrar nossa atenção nas três cenas mais notáveis do filme: a explosão de raiva do senhor Eddy (de Dick Laurent) contra o condutor; a conversa telefônica de Fred com Mystery Man na festa; e a cena em casa de Andy, em que Alice é confrontada com o plano pornográfico em que

é possuída por trás. Cada uma dessas três cenas define uma das três personagens com quem o herói está relacionado: Dick Laurent como o pai de superego excessivo/obsceno; Mystery Man como conhecimento síncrono fora do espaço e do tempo; e Alice como tela-fantasia da fruição excessiva.

Na primeira cena, Eddy leva Pete para dar uma volta em seu luxuoso Mercedes a fim de detectar uma avaria no carro. Quando um cara qualquer, ao volante de uma limusine vulgar, os ultrapassa irregularmente, Eddy obriga-o a sair da estrada, fazendo valer a maior potência de seu carro, e em seguida lhe dá uma lição: acompanhado dos dois brutamontes que lhe servem de guardacostas, ameaça com uma arma o outro, que entretanto fica paralisado de medo, e depois deixa-o ir embora, ainda lhe gritando furioso que "aprendesse a porra das regras". É crucial não interpretar de maneira errada essa cena, cujo caráter ao mesmo tempo chocante e cômico pode facilmente nos enganar. Devemos assumir o risco de encarar *a sério* a figura de Eddy como alguém que está tentando desesperadamente manter um mínimo de ordem, isto é, fazer cumprir a "porra das regras" elementares nesse universo louco^[156]. Nessa ordem de ideias, somos mesmo tentados a reabilitar a figura ridiculamente obscena de Frank em *Veludo azul* como o garantidor do cumprimento das regras. Personagens como Eddy (em *A estrada perdida*), Frank (em *Veludo azul*), Bobby Peru (em *Coração selvagem*) ou mesmo o barão Harkonnen (em *Duna*) configuram uma afirmação e um prazer da vida excessivos e exuberantes; são de certo modo o mal "para além do bem e do mal". Eddy e Frank, porém, são ao mesmo tempo os garantidores do respeito fundamental da lei sociossimbólica. É aqui que reside seu paradoxo:

eles não são obedecidos enquanto autoridade paterna autêntica; são fisicamente hiperativos, frenéticos, exagerados e, como tal, intrinsecamente ridículos — nos filmes de Lynch, a lei é aplicada por um agente ridículo, hiperativo e afeito aos prazeres da vida.

Isso nos leva à questão mais geral de saber o que deve ser levado a sério e o que deve ser visto com ironia no universo de Lynch. Já é lugar-comum afirmar que as figuras excessivas do mal em David Lynch — essas ridículas e enraivecidas personagens paternas, cujos ataques de fúria só podem patentear uma impotência grotesca e cujos casos exemplares são Frank (em *Veludo Azul*) e Eddy (em *A estrada perdida*) — não podem ser levadas a sério. São caricaturas impotentes e ridículas, uma espécie de contrapartida maléfica das imersões no êxtase etéreo (como o já mencionado famoso monólogo de Sandy sobre pintarroxos em *Veludo Azul*, ou o último plano em *Twin Peaks: os últimos dias de Laura Palmer*, com o sorriso de êxtase e redentor de Laura Palmer), que constituem também exercícios de ironia autodepreciativa. Contra esse lugar-comum, somos tentados a afirmar a necessidade absoluta de levar *absolutamente a sério* essas duas séries de figuras excessivas. Falando em termos da dialética de Jameson, é claro que, em Lynch, o mal já não é a força substancial impenetrável, opaca e não mediada que escapa a nossa compreensão; ele é completamente "mediado", reflexivo e composto de lugares-comuns ridículos. Contudo, o encanto ímpar dos filmes de Lynch reside no modo como essa reflexividade global gera sua própria "imediaticidade" e ingenuidade.

A segunda cena ocorre quando Renée leva Fred a uma festa dada por Andy, uma personagem obscura. Nessa ocasião, Fred é abordado por um Mystery Man, pálido e cadavérico, que afirma ter conhecido

Fred na casa deste e que lá se encontra nesse exato momento... Esse Mystery Man (Robert Blake) é obviamente a encarnação última do mal, do lado ou do estrato mais negro, destrutivo e "tóxico" de nosso inconsciente; no entanto, temos de ser precisos aqui quanto a seu *status*. É muito importante a conotação kafkiana óbvia de como ele se apresenta a Fred. Quando à pergunta de Fred ("Como entrou em minha casa?") ele responde: "Fui convidado por você; não tenho o hábito de ir aonde não sou desejado", isso remete evidentemente às palavras que, em *O processo*^[157], o padre dirige a Joseph K.: "A Justiça não pretende nada de você. Agarra-o quando você vem e larga-o quando você parte". Isso, porém, não implica de modo nenhum que o Mystery Man seja, à maneira de Jung, a exteriorização-projeção do lado criminoso não assumido da personalidade de Fred, que de imediato realiza suas pulsões mais destrutivas; ele é, antes, a figura fantasmática de um médium-observador absolutamente neutro, uma tela branca que registra "objetivamente" os anseios fantasmáticos não assumidos de Fred. O fato de se encontrar para além do tempo e do espaço (pode estar em dois lugares ao mesmo tempo, como mostra a Fred na cena da conversa telefônica pesadelar) indica que a rede de registro simbólica, universal e síncrona também está para além do tempo e do espaço. Remetemos aqui para a noção freudiana-lacanianiana da "fantasia fundamental" como núcleo mais íntimo do sujeito, como o quadro último e prototranscendental do meu desejo que, precisamente como tal, permanece inacessível à minha percepção subjetiva; o paradoxo da fantasia fundamental é que o próprio núcleo da minha subjetividade, o esquema que garante o caráter ímpar do meu universo subjetivo, é inacessível para mim. Quando me

aproximo demais dele, minha subjetividade, a consciência de mim, perde sua consistência e desintegra-se. Nesse contexto, devemos conceber o Mystery Man como o horror definitivo do Outro que tem acesso direto à nossa fantasia fundamental. Seu olhar impossível/real não é o olhar do cientista que sabe muito bem o que sou objetivamente (como, por exemplo, o cientista que conhece meu genoma), mas o olhar capaz de distinguir o núcleo subjetivo mais íntimo inacessível ao próprio sujeito^[158]. É o que indica sua máscara de morte grotescamente pálida: estamos diante um ser em que o mal coincide com a mais extrema inocência de um olhar frio e desinteressado. Enquanto tal, enquanto ser do Conhecimento neutro, infantil e assexuado, o Mystery Man pertence à mesma série de Mr. Memory de *Os 39 degraus*, de Hitchcock; o aspecto crucial é que ambos formam par com a figura paterna obscena/violenta (Dick Laurent em *A estrada perdida*, o chefe da célula de espões alemães em *Os 39 degraus*). O obsceno *père-jouissance*, que representa a vida exuberante e excessiva, e o Conhecimento puro e assexual são duas figuras absolutamente complementares^[159].

A terceira cena ocorre na casa de Andy quando, no enorme vestíbulo central, Alice está de pé de frente para a grande tela na qual é projetada continuamente uma cena pornográfica, repetitiva e infundável, que a mostra sendo penetrada por trás (por via anal?), com uma expressão mista de prazer e dor... Esse confronto da Alice real com seu duplo fantasmático produz um efeito de "isso não é Alice", idêntico ao do "isso não é um cachimbo" no famoso quadro de Magritte — a cena em que uma pessoa real é mostrada lado a lado com a imagem do que ela é em fantasia para o Outro masculino, isto é, nesse caso, ter prazer em ser sodomizada por um negro enorme e

anônimo ("Uma mulher sendo sodomizada" funciona aqui, de certo modo, como "uma criança sendo espancada" de Freud). Essa casa de pornografia não seria talvez a última na série de lugares infernais nos filmes de Lynch, lugares em que encontramos (não a verdade, mas) a derradeira mentira fantasmática (as outras duas mais conhecidas são a casa vermelha de *Twin Peaks: os últimos dias de Laura Palmer* e o apartamento de Frank em *Veludo azul*)? Esse é o lugar da fantasia fundamental que representa a cena primordial da *jouissance*, e todo problema é "como atravessá-lo", como estabelecer uma distância com relação a ele. E, mais uma vez, esse confronto da pessoa real com sua imagem fantasmática parece condensar toda a estrutura do filme, que coloca lado a lado a realidade asséptica e monótona de todos os dias e o real fantasmático da *jouissance* de pesadelo. (Aqui, o acompanhamento musical é também crucial: a banda alemã *punk* "totalitária" Rammstein transmite um universo de *jouissance* máxima apoiado na imposição obscena do superego.)

Assim, as duas partes do filme devem ser vistas como uma contraposição entre realidade social (apoiada na dialética entre a Lei simbólica e o desejo) e fantasia. Fred deseja na medida em que "o desejo é o desejo do Outro", ou seja, deseja por não compreender o desejo obscuro de Renée, interpretando-o até a exaustão, tentando imaginar "o que ela quer". Quando passa para o plano da fantasia, a nova encarnação de Renée (Alice) é ativa e provocadora, o seduz e diz-lhe o que quer — como na fantasia que fornece uma resposta ao "*Che vuoi?*" ("o que o Outro pretende de mim?"). Por esse confronto direto da realidade do desejo com a fantasia, Lynch *decompõe* o "sentido da realidade" comum apoiado na fantasia, de um lado, na realidade asséptica pura e, de outro, na fantasia: realidade e fantasia

já não se relacionam verticalmente (a fantasia sob a realidade, escorando-a), mas horizontalmente (uma ao lado da outra). A prova definitiva de que a fantasia sustenta nosso "sentido da realidade" é fornecida pela diferença surpreendente entre as duas partes do filme: a primeira (realidade privada de fantasia) é "superficial", obscura, quase surreal, estranhamente abstrata, sem cor, carente de densidade substancial, enigmática como uma pintura de Magritte, em que os atores representam como numa peça de Beckett ou de Ionesco, deslocando-se como autômatos alienados; paradoxalmente, é na segunda parte, a fantasia encenada, que encontramos um "sentido da realidade" muito mais forte e pleno, em que os sons e os odores adquirem profundidade e as pessoas se movem num "mundo real".

É essa decomposição que explica, em última análise, o efeito ímpar do "estranhamento" que impregna os filmes de Lynch, muitas vezes associado à sensibilidade dos quadros de Edward Hopper; porém, a diferença entre o estranhamento nos quadros de Hopper e nos filmes de Lynch é a própria diferença entre modernismo e pós-modernismo. Em seus quadros, Hopper realiza o "estranhamento" de cenas cotidianas comuns: as pessoas solitárias que olham para o céu azul vazio através das janelas ou estão sentadas ao balcão de um bar ou atrás de uma escrivaninha num gabinete soturno são "transsubstanciadas" em figurações da *Angst* existencial moderna, exibem solidão e incapacidade de comunicar. Ora, essa dimensão está totalmente ausente em Lynch, em cuja obra o estranhamento da vida cotidiana manifesta uma qualidade redentora mágica. Consideremos um dos exemplos supremos desse estranhamento, a bizarra cena de *Twin Peaks: os últimos dias de Laura Palmer* em

que o inspetor do FBI Gordon Cole (desempenhado pelo próprio Lynch) dá instruções ao agente Desmond e ao seu colega Sam usando o corpo grotesco de uma figura feminina a quem chama de Lil. Lil, cujo rosto está coberto de maquiagem branca de teatro e usa uma peruca vermelha manifestamente postiça, um vestido de quadrinhos também vermelho no qual está pregada uma rosa azul artificial etc., efetua uma série de gestos teatrais exagerados, que Desmond e Sam decodificam à medida que avançam na investigação do caso. Será que essa estranha encenação deve ser interpretada como a expressão da incapacidade de comunicação de Cole (indicada também por sua dificuldade de ouvir e a necessidade evidente de gritar), o que faz com que a única maneira que tem de transmitir sua mensagem seja reduzir o corpo feminino a uma boneca de quadrinhos, de duas dimensões, que efetua gestos ridículos^[160]? Tal interpretação não deixa escapar o caráter kafkiano dessa cena, em que os dois detetives aceitam essas estranhas instruções como algo normal, como parte de sua comunicação no dia a dia?

Esse exemplo devia tornar claro que é crucial resistir à tentação de projetar em Lynch a oposição New Age clássica entre a superficialidade da vida social, com suas regras estereotipadas, e o fluxo subconsciente de Energia Vital ao qual devemos aprender a nos submeter, pois só se abandonarmos o autocontrole obstinado e "nos deixarmos levar" é que poderemos atingir a verdadeira maturidade espiritual e a paz interior. Essa abordagem culmina na descrição de Lynch como um gnóstico dualista New Age cujo universo é o campo de batalha entre duas forças espirituais ocultas que se opõem: a força das trevas destrutivas (encarnada em figuras maléficas como Bob em *Twin Peaks: os últimos dias de Laura Palmer*) e a força da calma

espiritual e da beatitude. Essa leitura se justifica na medida em que implicitamente rejeita a interpretação de *A estrada perdida* como uma nova versão da advertência arquiconservadora de não remexer no que está além das aparências: não vá demasiado longe, não procure penetrar no horror que espreita por trás da ordem frágil em que vivemos, pois você se queimará, e o preço a pagar será muito mais elevado do que imagina... (Em resumo, essa interpretação descobre em *A estrada perdida* a velha mensagem conservadora de *Così fan tutte*^[161], de Mozart: sim, confie nas mulheres, acredite nelas, mas não as exponha demais à tentação — se sucumbir à tentação e for até o fim, você se verá percorrendo a "estrada perdida" sem retorno possível.) Invertendo o lugar-comum clássico segundo o qual Lynch assume o risco de penetrar no lado escuro da alma, de enfrentar o turbilhão destrutivo das forças irracionais que se escondem por trás de nossas vidas cotidianas e de suas regras superficiais, a interpretação gnóstica New Age esforça-se em demonstrar, numa atitude mais otimista, que esse turbilhão não constitui a realidade última: por trás dele, existe o domínio do puro Êxtase espiritual e da Beatitude.

O universo de Lynch é, de fato, o universo do "sublime ridículo": as cenas ridículas mais patéticas (aparecimento de anjos no final de *Twin Peaks: os últimos dias de Laura Palmer* e *Coração selvagem*, o sonho do pintarroxo em *Veludo azul*) são para levar a sério. Contudo, como já sublinhamos, o mesmo se aplica às ridículas figuras "maléficas" em sua violência excessiva (Frank em *Veludo azul*, Eddy em *A estrada perdida*, o barão Harkonnen em *Duna*). Mesmo uma figura repugnante como Bobby Peru, de *Coração selvagem*, representa uma "força vital" fálica e excessiva, uma

afirmação incondicional devida. Como disse Michel Chion, quando Bobby dispara alegremente contra si próprio, todo ele é um falo enorme, e sua cabeça é a cabeça do falo^[162]. Assim, é demasiado fácil opor, na linha do dualismo gnóstico, o aspecto materno-receptivo dos heróis masculinos de Lynch (o modo como se "deixam levar" pela energia maternal/feminina subconsciente) à sua Vontade violenta e agressiva. Com efeito, é evidente que, por exemplo, Paul Atreides em *Duna* é ambas as coisas ao mesmo tempo, isto é, a liderança guerreira protototalitária que o leva a fundar o novo Império apoia-se precisamente na energia que extrai do "deixar-se levar" passivo, do modo como se deixa conduzir pela energia cósmica de Spice. A violência "fálica" excessiva e a submissão passiva a uma Força Global Superior estão estreitamente relacionadas; são dois aspectos da mesma atitude. Dentro da mesma ordem de ideias, já na primeira cena violenta de *Coração selvagem*, quando Sailor espanca até a morte o afro-americano contratado para matá-lo, ele "se deixa levar" pela raiva e pela energia bruta do "*fire walk with me*" [fogo que me acompanha], e o fato é que *não podemos* opor simplesmente esse "subconsciente" violento ao bom — em linguagem hegeliana, devemos afirmar sua identidade especulativa. Não residiria aqui a mensagem última de Lynch, como em *Twin Peaks: os últimos dias de Laura Palmer*, em que Bob (o próprio mal) se identifica com o "bom" pai de família?

Outro modo de quebrar esse impasse da interpretação New Age seria talvez abordar a emergência de personalidades múltiplas em *A estrada perdida* (Fred e Pete, Renée e Alice) no contexto dos limites da "unidade psicológica" da pessoa humana: num certo nível, é errado ver o sujeito como a unidade psicológica de uma pessoa.

Estamos aqui perante o problema do *status* "psicologicamente convincente" da história como forma de resistência contra seu impulso subversivo: quando alguém se queixa de que os personagens numa história não são "psicologicamente convincentes", devemos estar sempre atentos à censura ideológica implícita nessa crítica^[163]. Nesse sentido, é paradigmático o destino de *Così fan tutte*, de Mozart, com seu argumento "ridículo" (para a sensibilidade psicológica do século XVIII) de dois jovens que submetem as respectivas noivas a uma prova concebida com requintes: fingem partir para manobras militares e depois voltam para seduzi-las (cada um a noiva do outro), disfarçados de oficiais albaneses... Há dois aspectos do argumento dessa obra que eram insuportáveis para a sensibilidade romântica: em primeiro lugar, que as raparigas fossem tão estúpidas que não reconhecessem, no homem que tentava apaixonadamente seduzi-las, o melhor amigo de seu noivo; em segundo lugar, que pudesse surgir nelas um amor autêntico de maneira puramente mecânica, apenas no espaço de um dia. Para salvar a divina música de Mozart das limitações de um enredo tão vulgar (para retomar um lugar-comum já estabelecido por Beethoven), imaginaram-se diversas estratégias, desde escrever um libreto totalmente novo para a mesma música até introduzir alterações no conteúdo narrativo (por exemplo, no final, é revelado que as duas infelizes raparigas conheciam desde o início a trama dessa armadilha ridícula e que apenas fingiram ser enganadas para depois poderem envergonhar os noivos no momento da revelação final). Uma dessas alterações, efetuadas mesmo em encenações recentes, consiste em modificar o final, de modo que os dois casais acabem juntos, mas *não os mesmos casais*. Salva-se assim a

psicologia, ou seja, o engano é justificado psicologicamente pelo fato de os dois pares estarem trocados: em seu subconsciente, já estavam apaixonados "diagonalmente", e a ridícula paródia constitui apenas um meio de trazer à luz o verdadeiro amor... E assim se consegue de novo manter afastado o espectro estranho da produção "mecânica" e automática de nossos sentimentos mais íntimos.

É com esse pano de fundo da ideologia das personagens "psicologicamente convincentes" que devemos analisar o procedimento paradigmático do que somos tentados a apelidar de transubstanciação espiritual dos lugares-comuns. Como Fred Pfeil demonstra em sua análise circunstanciada do diálogo entre Jeffrey e o pai policial de Sandy, no final de *Veludo azul*^[164], cada frase é um lugar-comum de filme de série B, proferida com uma seriedade ingênua de um ator de filme de série B, embora de certo modo se perca a imediaticidade desses lugares-comuns, transmutada numa profundidade pseudometafísica. Trata-se de algo parecido com o procedimento clássico no Godard dos primeiros tempos, como em *O desprezo*, um filme que está muito próximo de uma grande produção comercial (recorde-se a cena, logo no início, em que Brigitte Bardot, nua, pergunta insistentemente ao marido, interpretado por Michel Piccoli, o que ele ama nela: os tornozelos, as coxas, os seios, os olhos, as orelhas...)^[165].

O efeito global desse retorno à ingenuidade dos lugares-comuns é, mais uma vez, o de as pessoas serem estranhamente desrealizadas, ou melhor, despsicologizadas, como no exemplo acima citado das novelas mexicanas. De fato, em *Veludo azul*, a conversa acerca de pintarroxos entre Jeffrey e Sandy parece ter sido filmada nas condições dessas novelas. É como se, no universo de David Lynch, a

unidade psicológica de uma pessoa se desintegrasse, por um lado, numa série de lugares-comuns, de comportamentos estranhamente ritualizados e, por outro, em explosões de Real "bruto", dessublimado, de uma energia psíquica autodestrutiva de intensidade insuportável. A chave para esse efeito de desrealização é que, como já vimos, Lynch põe *lado a lado* a realidade social asséptica cotidiana e seu suplemento fantasmático, o universo obscuro dos prazeres masoquistas proibidos. Transpõe, por assim dizer, o vertical no horizontal e coloca as duas dimensões no mesmo plano — a realidade e seu suplemento fantasmático, a superfície e seu "recalcado". Assim, a própria estrutura de *A estrada perdida* transmite a lógica da transgressão inerente: a segunda parte do filme (o triângulo *noir* propriamente dito) é a transgressão inerente fantasmática da vida cotidiana monótona descrita na primeira parte.

Esse deslocamento do vertical para o horizontal produz outro resultado inesperado: faz explodir a própria consistência do fundo fantasmático do filme. A ambiguidade do que acontece na narrativa fílmica (Renée e Alice são uma única e mesma mulher? A história inserida é apenas uma alucinação de Fred ou é uma espécie de *flashback*, de modo que a parte *noir* inserida fornece a explicação do crime? Ou esse *flashback* é imaginado para fornecer *a posteriori* uma falsa razão para o assassinato cuja verdadeira causa é o orgulho masculino ferido em virtude da incapacidade de satisfazer a mulher?) é, em última análise, a própria ambiguidade e inconsistência do quadro fantasmático subjacente ao universo *noir*^[166]. Dito de outro modo, afirmou-se muitas vezes que Lynch punha diante de nós (espectadores) as fantasias subjacentes ao universo *noir*. É verdade, mas ao mesmo tempo torna visível a

inconsistência desse suporte fantasmático. Desse modo, as duas principais interpretações alternativas de *A estrada perdida* podem ser vistas segundo a lógica do sonho, em que podemos simultaneamente "guardar o bolo e comê-lo", do mesmo modo que se diz, de brincadeira: "Chá ou café?", "Sim, por favor!" Primeiro sonhamos em comer, depois em guardar/possuir, pois os sonhos não sabem o que é contradição. O sonhador resolve uma contradição representando duas situações exclusivas uma após outra; de igual modo, em *A estrada perdida*, a mulher (a Arquette morena) é destruída/morta/punida, e a mesma mulher (a Arquette loura) foge ao domínio masculino e desaparece triunfalmente...

Assim, *A estrada perdida* "atravessa" o universo fantasmático do *noir* não por meio de uma crítica social direta (descrevendo uma realidade social lúgubre por trás dela), mas representando abertamente suas fantasias, de forma mais direta, isto é, sem a "perlaboração secundária" que esconde suas inconsistências. A conclusão final que se deve extrair daqui é que a "realidade", a experiência de sua densidade, não é sustentada *numa só e única* fantasia, mas numa *multiplicidade inconsistente* de fantasias, e essa multiplicidade gera o efeito de densidade impenetrável que experimentamos como "realidade". Essa é então a resposta definitiva aos críticos de tendência New Age que insistiram no fato de *A estrada perdida* se situar num nível psíquico mais fundamental do que o do fantasiar inconsciente de um único indivíduo — num nível mais próximo do universo das civilizações primitivas, da reencarnação, das duplas identidades, do renascimento como uma pessoa diferente etc. Desse modo, contra esse discurso da "realidade múltipla", deveríamos insistir num aspecto diferente, a saber, no fato

de o suporte fantasmático da realidade ser em si próprio necessariamente múltiplo e inconsistente^[167].

Em "Le prix du progrès" [O preço do progresso], um dos fragmentos que concluem *Dialética do esclarecimento*^[168], Adorno e Horkheimer citam a argumentação do psicólogo francês do século XIX, Pierre Flourens, contra o clorofórmio como anestesia médica. Flourens afirma que se pode provar que o anestésico atua apenas sobre a rede neuronal de nossa memória. Em resumo, enquanto estamos sendo dissecados vivos na mesa de operação, sentimos plenamente a dor terrível, mas depois, quando acordamos, já não nos lembramos de nada. Para Adorno e Horkheimer isso constitui, é evidente, a metáfora perfeita do destino da Razão baseada no recalçamento da natureza: o corpo, a parte da natureza que existe no indivíduo, sente toda a dor, só que, por causa do recalçamento, o indivíduo não se recorda dela. Essa é a vingança da natureza por nosso domínio sobre ela: sem saber, somos nossas maiores vítimas, dissecando vivos a nós mesmos... Contudo, é igualmente possível interpretar isso, talvez, como a perfeita encenação do Outro Lugar inacessível da fantasia fundamental, que não pode ser nunca completamente subjetivada, assumida pelo sujeito. E certamente que nos encontramos aqui em pleno território lynchiano. Após a estreia de *Eraserhead*, primeiro filme de Lynch, começou a circular um estranho rumor para explicar seu impacto traumático:

Nessa época circulava o rumor de que a trilha sonora do filme continha um zumbido de frequência ultrabaixa que afetava o subconsciente do espectador. As pessoas diziam que esse ruído, embora inaudível, causava uma sensação de desconforto, e mesmo de náusea. Isso se passou há mais de dez anos e o nome

do filme era *Eraserhead*. Olhando agora, retrospectivamente, podemos dizer que o primeiro longa-metragem de David Lynch era uma experiência tão forte em termos visuais e auditivos que as pessoas precisavam inventar explicações... chegando a ponto de ouvirem ruídos inaudíveis.^[169]

Essa voz, que ninguém consegue distinguir, mas que, no entanto, nos domina e produz em nós efeitos materiais (sensações de desconforto e náusea) tem um caráter *real impossível*: é a voz que o indivíduo não consegue ouvir porque provém do Outro Lugar da fantasia fundamental. Ora, não seria toda a obra de Lynch uma tentativa de levar o espectador ao "ponto de ouvir ruídos inaudíveis" e pôr-nos assim perante o horror cômico da fantasia fundamental?

5

MATRIX OU OS DOIS LADOS DA PERVERSÃO

Quando assisti *Matrix* num cinema na Eslovênia, tive uma oportunidade única de me sentar ao lado do espectador ideal do filme — sem meias palavras, um idiota. Um homem aparentando pouco menos de 30 anos, sentado a minha direita, estava tão absorto no filme que durante todo o tempo perturbou os demais espectadores com exclamações do tipo: "Meu Deus, puxa, então não existe realidade!" Definitivamente, prefiro esse tipo de imersão ingênua a leituras intelectualistas pseudosofisticadas que projetam no filme filosofias refinadas ou distinções conceituais psicanalíticas^[170].

Mas é fácil compreender a atração intelectual exercida por *Matrix*: não seria por que se trata de um filme cuja função é ser uma espécie de teste de Rorschach em que se põe em movimento o processo universal de identificação, como a proverbial imagem de Deus que parece estar sempre olhando diretamente para você, de qualquer ponto que se olhe para ela — praticamente todas as direções parecem se identificar com ele? Meus amigos lacanianos me dizem que os autores do filme devem ter lido Lacan; os adeptos da Escola de Frankfurt enxergam em *Matrix* a materialização extrapolada da *Kulturindustrie* [indústria cultural], a Substância social alienado-abstrata (do Capital) que diretamente domina tudo,

coloniza nossa própria vida interior e utiliza a humanidade como fonte de energia; os seguidores da New Age veem na fonte das especulações como seria nosso mundo apenas uma miragem da Mente global personificada na rede mundial de computadores. Essa série de filmes recorre à *República*^[171] de Platão: *Matrix* não repetiria exatamente o *dispositivo* da caverna (seres humanos comuns mantidos prisioneiros, atados firmemente a seus assentos e compelidos a assistir à sombria performance da — aquela que eles consideram erradamente ser — a realidade)? É claro que a grande diferença é que, quando algum indivíduo escapa da difícil situação da caverna e alcança a superfície da Terra, o que encontra não é mais a alegre superfície iluminada pelos raios do Sol, o Bem supremo, mas o desolador "deserto do real". A oposição-chave aqui é entre a Escola de Frankfurt e Lacan: devemos situar *Matrix* na metáfora do Capital que coloniza a cultura e a subjetividade, ou isso seria reificar a abstração da ordem simbólica intrínseca? Mas e se essa mesma alternativa for falsa? E se a natureza virtual da ordem simbólica "intrínseca" for a própria condição da historicidade?

Chegando ao fim do mundo

É evidente que não há nada de original na ideia de um herói vivendo num universo artificial totalmente controlado e manipulado: *Matrix* apenas radicaliza isso incorporando o elemento da realidade virtual. A questão aqui é a ambiguidade radical da realidade virtual com relação à problemática da iconoclastia. Por um lado, a realidade

virtual representa a redução radical da riqueza de nossa experiência sensorial (nem ao menos a letras, mas à mínima série digital binária de 0 e 1, da passagem ou não do sinal elétrico). Por outro, essa máquina digital gera a experiência "simulada" da realidade que tende a se tornar indiscernível da realidade "real" e, como consequência, mina a própria noção dessa realidade — portanto, a realidade virtual é ao mesmo tempo a mais radical asserção do poder de sedução das imagens.

A fantasia paranoica definitiva dos norte-americanos não seria a de um indivíduo, morador de uma pequena e idílica cidade californiana, um paraíso consumista, que de repente começa a suspeitar que o mundo onde vive é uma mentira, um espetáculo encenado para convencê-lo de que vive num mundo real, e que todas as pessoas em torno dele não passam de atores e figurantes de um gigantesco espetáculo? O mais recente exemplo disso é *O show de Truman* (1998), de Peter Weir, com Jim Carrey como um vendedor de seguros que vive numa pequena cidade e aos poucos descobre que na verdade é o herói de um programa de televisão transmitido 24 horas por dia. A cidade foi construída num imenso estúdio de televisão e as câmeras o acompanham sem parar. Aqui, a "esfera" de Sloterdijk está literalmente concretizada como a gigantesca estrutura esférica de metal que envolve e isola toda a cidade. A cena final de *O show de Truman* parece representar a experiência libertadora de fuga à sutura ideológica do universo confinado para alcançar seu exterior, longe dos olhos do interior ideológico. Mas e se precisamente esse final "feliz" (recorde-se que os últimos minutos do filme foram aplaudidos por milhões de pessoas no mundo todo), em que o herói se liberta e, como somos levados a crer, está prestes a

reencontrar seu grande amor (temos de novo aqui a fórmula da produção do par!), for a ideologia em seu mais elevado grau de pureza? E se a ideologia residir na crença de que, fora das fronteiras do universo finito, existe uma "realidade verdadeira" na qual se deve ingressar^[172]?

Entre os antecessores dessa noção, vale citar *O homem mais importante do mundo*^[173] (1959), de Philip K. Dick, no qual um herói que levava uma vida modesta numa idílica cidade californiana no fim da década de 1950 aos poucos descobre que toda a cidade é uma farsa forjada para mantê-lo satisfeito... A experiência subjacente tanto em *O homem mais importante do mundo* quanto em *O show de Truman* é que o tardio paraíso consumista capitalista da Califórnia é, em sua hiper-realidade, de certa forma *irreal*, substancialmente vazio, desprovido de inércia material. Portanto, isso não significa apenas que Hollywood encena uma aparência da vida real desprovida do peso e da inércia da materialidade — na sociedade consumista capitalista tardia, *a própria "vida social real" de certo modo incorpora as características de uma farsa encenada*, na qual nossos vizinhos se comportam na vida "real" como atores e figurantes... A verdade última do universo capitalista utilitário e desespiritualizado é a desmaterialização da "vida real" em si, sua transformação em um show espectral.

No reino da ficção científica poderíamos mencionar *Nave-Mundo*^[174], de Brian Aldiss, em que membros de uma tribo vivem num mundo fechado no interior de um túnel numa imensa espaçonave, isolados do restante da nave por uma espessa vegetação, sem saber que há um universo para além; por fim, algumas crianças

atravessam os arbustos e encontram o mundo fora dali, povoado por outras tribos. Entre seus antecessores mais antigos e "ingênuos", poderíamos mencionar *36 Horas*, de George Seaton, um filme do início dos anos 1960 sobre um oficial norte-americano (James Garner) que conhece todos os planos da invasão da Normandia e, por acaso, é feito prisioneiro pelos alemães dias antes do desembarque. Por ter sido pego inconsciente, após uma explosão, os alemães constroem rapidamente a réplica de um hospital de campanha norte-americano e tentam convencê-lo de que já estão na década de 1950, que os Estados Unidos venceram a guerra e que ele perdeu a memória dos últimos seis anos — acreditando que assim ele falaria sobre os planos da invasão e permitiria aos alemães se prepararem; é claro que logo aparecem rachaduras nesse edifício cuidadosamente construído... (O próprio Lenin não viveu, nos dois últimos anos de sua vida, num ambiente controlado muito similar, em que, como hoje sabemos, Stalin imprimia para ele uma edição especialmente preparada do *Pravda*, expurgada de todas as notícias sobre as disputas políticas sob a alegação de que o camarada Lenin deveria descansar, em vez de ser perturbado por provocações desnecessárias?)

É claro que o que se esconde por trás disso é a noção pré-moderna de "chegada ao fim do universo": nas imagens bastante conhecidas, andarilhos surpresos aproximam-se da tela/cortina do céu, uma superfície lisa com estrelas pintadas sobre ela, perfuram-na e vão além — e é exatamente isso o que ocorre no fim de *O show de Truman*. Não pense que a última cena do filme, quando Truman sobe as escadas junto da parede em que está pintado o horizonte do "céu azul" e abre a porta, tem um claro toque magrittiano: não seria

porque hoje essa mesma sensibilidade estaria voltando com uma maldição? Obras como *Parsifal*, de Syberberg, em que o horizonte infinito também é bloqueado por projeções de fundo obviamente "artificiais", não indicariam que o tempo da perspectiva cartesiana de infinito estaria se esgotando e que estaríamos retornando a uma espécie de universo medieval renovado anterior à perspectiva? De modo perspicaz, Fred Jameson chamou a atenção para o mesmo fenômeno nas novelas de Raymond Chandler e nos filmes de Hitchcock. A praia do Pacífico em *O último dos valentões* funciona como uma espécie de "limite/fim do mundo", para além do qual há um abismo desconhecido: vê-se o mesmo no amplo vale aberto diante do monte Rushmore, quando, ao fugir de seus perseguidores, Eva Marie Saint e Cary Grant chegam ao topo, ela quase cai, mas ele a segura. E alguém ficaria tentado a acrescentar a essa série a famosa cena de batalha sobre uma ponte na fronteira entre o Vietnã e o Camboja, em *Apocalypse now*, no qual o espaço além da ponte é experimentado como o "além do universo conhecido". E como não citar que a ideia de que a Terra não é um planeta flutuando no espaço infinito, mas uma abertura circular, um buraco, dentro de uma infindável massa compacta de gelo eterno cujo centro é o Sol, era uma das fantasias pseudocientíficas prediletas dos nazistas (segundo relatos, eles consideravam a ideia de instalar telescópios na ilha de Sylt com o objetivo de espionar os Estados Unidos)?

O grande Outro "realmente existente"

O que, afinal, é a Matrix? Nada além do "grande Outro" lacaniano, a

ordem simbólica virtual, a rede que estrutura a realidade para nós. A dimensão do "grande Outro" é a da *alienação* constitutiva do sujeito na ordem simbólica: o grande Outro puxa as cordinhas, o sujeito não fala, a estrutura simbólica fala por ele. Em suma, o "grande Outro" é o nome para a Substância social, para tudo aquilo em virtude do qual o sujeito nunca tem pleno domínio dos efeitos de seus atos, isto é, em virtude do qual o resultado final de sua atividade seria algo sempre diferente daquilo que ele pretendia ou previa. No entanto, é crucial observar aqui que, nos capítulos principais de *O Seminário 11*^[175], Lacan tenta delinear a operação que se segue à alienação e que de certo modo é seu contraponto, a *separação*: a alienação *no* grande Outro é seguida da separação *do* grande Outro. A separação ocorre quando o sujeito percebe que o grande Outro é inconsistente em si, puramente virtual, "barrado", desprovido da Coisa — e a fantasia é uma tentativa de preencher a ausência *do Outro, não do sujeito*, isto é, de (re)constituir a consistência do grande Outro. Por esse motivo, fantasia e paranoia estão intrinsecamente relacionados: a paranoia é basicamente uma crença no "Outro do Outro", num Outro alguém, escondido por trás do Outro da Textura social explícita; programa (o que nos aparece como) os efeitos não previstos da vida social e, portanto, assegura sua consistência: por trás do caos do mercado, da degradação dos valores morais etc., há a estratégia proposital do complô judaico... Essa postura paranoica ganhou força após a digitalização em nossa vida cotidiana: quando toda a nossa existência (social) é aos poucos exteriorizada e materializada no grande Outro da rede de computadores, é fácil imaginar um programador malévolo que apaga nossa identidade digital e nos priva de nossa existência social, transformando-nos em não pessoas.

Seguindo o fio da paranoia, a tese de *Matrix* é que esse grande Outro é exteriorizado num megacomputador realmente existente. Existe — *precisa* existir — uma matriz porque "as coisas não estão certas, as oportunidades são desperdiçadas, algo sempre sai errado", isto é, a ideia do filme é que isso acontece porque é a Matrix que ofusca a "verdadeira" realidade que existe por trás de tudo. Consequentemente, o problema com o filme é que ele *não* é "louco" o suficiente, pois supõe outra realidade "real" por trás da realidade cotidiana sustentada pela Matrix. No entanto, para evitar um mal-entendido fatal, a noção inversa — de que "tudo que existe é gerado pela Matrix", de que *não* há realidade última, mas apenas uma série infinita de realidades virtuais que se espelham uma nas outras — não é menos ideológica. (Nas sequências de *Matrix*, saberemos provavelmente que o próprio "deserto do real" é gerado pela outra Matrix.) Muito mais subversiva do que a multiplicação de universos virtuais teria sido a multiplicação de *realidades* — algo que reproduziria o risco paradoxal que muitos físicos veem nas recentes experiências com o grande acelerador de partículas. Como se sabe, cientistas estão tentando construir um acelerador de partículas capaz de provocar a colisão dos núcleos de átomos pesados à velocidade da luz. A ideia do projeto é que essa colisão atômica não apenas rompa os prótons e os nêutrons dos átomos, mas os pulverize, formando um "plasma", uma espécie de sopa de energia composta de partículas soltas de quark e de glúon, os tijolos que constituem a matéria e que nunca antes foram estudados nesse estado, uma vez que este só existiu momentos antes do Big Bang. No entanto, essa possibilidade alimenta um cenário tenebroso: e se o sucesso dessa experiência levar à criação de uma máquina do apocalipse, uma espécie de

monstro devorador do mundo que precisa inexoravelmente aniquilar toda a matéria comum em torno dela e, portanto, acabar com o mundo como o conhecemos hoje? A ironia é que esse fim do mundo, a desintegração do universo, seria a prova irrefutável de que a teoria estava correta, já que sugaria toda a matéria para o interior de um buraco negro e daria origem a um novo universo — ou seja, reproduziria perfeitamente o Big Bang.

O paradoxo, portanto, é que ambas as versões — (a) um sujeito que passa livremente de uma realidade virtual para outra, um verdadeiro fantasma ciente de que *toda* realidade a seu redor é uma farsa; (b) a paranoica suposição de que haveria uma realidade por trás da Matrix — são falsas: ambas excluem o real. O filme não está errado em insistir na existência de um Real por trás da simulação de Realidade Virtual — como diz Morpheus a Neo, quando mostra a paisagem em ruínas de Chicago: "Bem-vindo ao deserto do real". No entanto, o real não é a "realidade verdadeira" por trás da simulação virtual, mas o *vazio* que torna a realidade incompleta/inconsistente, e a função de toda Matrix simbólica é camuflar sua inconsistência. Uma das formas de efetuar essa camuflagem é precisamente alegar que, por trás da realidade incompleta/inconsistente que conhecemos, existe *outra* realidade que *não* é estruturada por nenhum impasse de impossibilidade.

"O grande Outro não existe"

O "grande Outro" também responde pelo campo do senso comum

que uma pessoa é capaz de alcançar após deliberar livremente; em termos filosóficos, sua última grande versão é a comunidade comunicativa de Habermas e seu ideal regulador do consenso. E é esse "grande Outro" que vêm se desintegrando hoje. O que temos atualmente é uma espécie de divisão radical: de um lado, a linguagem objetivizada de especialistas e cientistas que não mais pode ser traduzida em linguagem comum acessível a todos, mas se encontra presente nela à maneira de fórmulas fetichizadas que ninguém compreende de fato, embora habitem nosso imaginário artístico e popular (buraco negro, Big Bang, supercordas, oscilação quântica...). Não só nas ciências naturais, mas também na economia e em outras ciências sociais, o jargão dos especialistas é apresentado como uma percepção objetiva contra a qual ninguém é realmente capaz de argumentar, e que ao mesmo tempo é intraduzível para a nossa experiência comum. Em resumo, o fosso entre discernimento científico e senso comum é intransponível, e é justamente esse fosso que eleva os cientistas às figuras *cult* populares dos Sujeitos Supostos Saber (o fenômeno Stephen Hawking). O estrito reverso dessa objetividade é a forma como, em temas culturais, somos confrontados com uma ampla diversidade de estilos de vida que não podem ser traduzidos em outros: tudo que podemos fazer é assegurar as condições para uma coexistência tolerante numa sociedade multicultural. O ícone do sujeito de nossos dias é talvez o programador indiano que durante o dia se destaca em sua especialidade e à noite acende uma vela para a divindade hindu local e respeita as vacas sagradas.

Essa divisão é perfeitamente reproduzida no fenômeno do ciberespaço. O ciberespaço deveria unir a todos nós numa aldeia

global; entretanto, o que acontece na verdade é que somos bombardeados com uma multidão de mensagens oriundas de universos inconsistentes e incompatíveis — ao invés da Aldeia Global, do grande Outro, recebemos uma multidão de "pequenos outros", de identificações tribais particulares segundo nossas escolhas. Para evitar um mal-entendido: aqui Lacan está longe de relativizar a ciência como uma narrativa arbitrária, em última instância em pé de igualdade com mitos politicamente corretos etc.; a ciência *tem* "contato com o Real", seu conhecimento é "conhecimento no Real" — o impasse reside simplesmente no fato de que o conhecimento científico não pode servir como o "grande Outro" *simbólico*. Aqui o fosso entre a ciência moderna e a ontologia filosófica aristotélica do senso comum é insuperável: surge já com Galileu e é levado ao extremo na física quântica, em que lidamos com as regras/leis que *funcionam*, apesar de nem sempre poderem ser retraduzidas em nossa experiência de realidade representável.

A teoria da sociedade de risco e sua reflexividade global está correta ao enfatizar que estamos hoje no extremo oposto da clássica ideologia universalista iluminista que pressupunha que, no longo prazo, as questões fundamentais poderiam ser resolvidas por referência ao "conhecimento objetivo" dos especialistas: quando somos confrontados com opiniões conflitantes sobre as consequências ambientais de determinado produto novo (como dos alimentos geneticamente modificados), buscamos em vão pela derradeira opinião de um especialista. E a questão não é simplesmente que as questões reais estão maculadas porque a ciência foi corrompida pela dependência financeira das grandes empresas e das agências estatais — nem mesmo a ciência é capaz de

oferecer uma resposta. Há quinze anos, os ecologistas previam o fim de nossas florestas — e o problema agora é o aumento excessivo de áreas plantadas. O ponto em que a teoria da sociedade de risco fica aquém é ao enfatizar a desagradável situação irracional que é colocada a nós, pessoas comuns: somos cada vez mais forçados a decidir, apesar de estarmos cientes de que não estamos em posição de decidir, de que nossa decisão será arbitrária. Ulrich Beck e seus seguidores referem-se aqui à discussão democrática de todas as opções e à formação de consensos; no entanto, isso não resolve o dilema paralisante: por que a discussão democrática em que participa a maioria levaria necessariamente a um resultado melhor quando sabidamente é a ignorância da maioria que predomina? A frustração política da maioria é compreensível: ela é chamada a decidir, mas ao mesmo tempo recebe a mensagem de que não está em posição efetiva de decidir, isto é, de pesar objetivamente os prós e os contras. Recorrer a "teorias conspiratórias" é um meio desesperado de resolver esse impasse, uma tentativa de resgatar um mínimo do que Fred Jameson chama de "mapeamento cognitivo".

Jodi Dean^[176] chama a atenção para um curioso fenômeno claramente observável no "diálogo de mudos" entre a ciência oficial (séria, academicamente institucionalizada) e o vasto domínio das chamadas pseudociências, desde a ufologia até aqueles que querem decifrar os segredos das pirâmides: ficamos surpresos ao perceber que são os cientistas oficiais que procedem de maneira desdenhosamente dogmática, enquanto os pseudocientistas se referem a fatos e argumentos livres dos preconceitos comuns. É claro que se objetará que os cientistas instituídos falam com a autoridade do grande Outro da Instituição científica; mas o problema é que

precisamente esse grande Outro científico é desmascarado mais uma vez como uma ficção simbólica consensual. Então, quando depararmos com teorias conspiratórias, deveríamos proceder estritamente como em *A volta do paraíso*^[177], de Henry James: não devemos aceitar a existência de fantasmas como parte da realidade (narrativa) nem reduzi-los, de modo pseudofreudiano, à projeção das frustrações sexuais históricas da heroína. É claro que teorias conspiratórias não devem ser aceitas como "fato" — no entanto, não se deve reduzi-las ao fenômeno da histeria coletiva moderna. Essa percepção ainda se sustenta no "grande Outro", no modelo da percepção "normal" de realidade social partilhada e, portanto, não leva em conta como exatamente essa noção de realidade é questionada em nossos dias. O problema não é que ufólogos e teóricos da conspiração regridam a uma atitude paranoica incapaz de aceitar a realidade (social); o problema é que *essa mesma realidade está se tornando paranoica*. Experiências contemporâneas cada vez mais nos põem situações em que somos obrigados a perceber que nosso senso de realidade e de atitude normal diante dela se baseia numa ficção simbólica, isto é, que o "grande Outro" que determina o que vale como verdade normal e aceitável, o horizonte de pensamento em determinada sociedade, não se baseia diretamente em "fatos" como apresentados pelo "conhecimento dentro da realidade" científico. Peguemos uma sociedade tradicional em que a ciência moderna ainda não tenha sido elevada a discurso-mestre: se, em seu espaço simbólico, um indivíduo defende propostas da ciência moderna, será desqualificado como "maluco" — e não basta dizer que ele não é "realmente louco", ou que a visão estreita da sociedade ignorante o coloca nessa posição,

pois de certa forma, ser tratado como maluco, ser excluído do grande Outro social, equivale na prática a ser louco. A "loucura" não é uma designação que possa se basear numa referência direta a "fatos" (no sentido de que um maluco é incapaz de perceber as coisas como realmente são, uma vez que é pego em suas projeções alucinatórias), mas somente na forma com que o indivíduo se comporta diante do "grande Outro".

Em geral, Lacan enfatiza o aspecto oposto desse paradoxo: "O maluco não é apenas um mendigo que pensa ser rei, mas também um rei que acredita ser rei", isto é, a loucura designa o colapso da distância entre o Simbólico e o Real, uma identificação imediata com o mandato simbólico; ou, para citar outra comparação exemplar de Lacan, quando um marido é patologicamente ciumento, obcecado pela ideia de que sua esposa dorme com outros homens, sua obsessão continua sendo um traço patológico, mesmo que fique provado que ele tem razão e que sua esposa dorme de fato com outros homens. A lição de tais paradoxos é clara: o ciúme patológico não é uma questão de que os fatos sejam falsos, mas o modo como esses fatos são integrados na economia libidinal do indivíduo. No entanto, o que se deve enfatizar aqui é que o mesmo paradoxo deveria valer na direção oposta: a sociedade (seu campo sociossimbólico, o grande Outro) é "sadia" e "normal", mesmo que factualmente isso se mostre errado. (Talvez tenha sido nesse sentido que o falecido Lacan tenha se declarado "psicótico": ele era psicótico de fato, uma vez que não podia integrar seu discurso no campo do grande Outro.)

Alguém poderia ficar tentado a dizer, ao estilo kantiano, que o equívoco da teoria conspiratória é de alguma forma homólogo ao

"paralogismo da razão pura", à confusão entre os dois níveis: a suspeição (do senso comum científico, social etc.) recebido como posição metodológica formal, e a posituação dessa suspeição em outra parateoria global capaz de explicar tudo.

Mapeando o Real

A partir de outro ponto de vista, a Matrix funciona como a "tela" que nos separa da realidade, que torna tolerável o "deserto do real". No entanto, não devemos nos esquecer da ambiguidade radical do Real lacaniano: ele não é o referente último que deve ser coberto/reformado/domesticado pela tela da fantasia — o Real é também e primariamente a própria tela como o obstáculo que sempre-já distorce nossa percepção do referente, da realidade lá fora. Em termos filosóficos, reside aí a diferença entre Kant e Hegel: para Kant, o Real é o domínio numenal que percebemos "esquemático" por meio da tela das categorias transcendentais; para Hegel, ao contrário, como ele afirma de maneira exemplar na introdução a sua *Fenomenologia*^[178], esse fosso kantiano é falso. Hegel introduz aqui três termos: quando a tela intervém entre nós e o Real, isso sempre gera uma noção daquilo que é Em-Si, além da tela (da aparência), de modo que o fosso entre aparência e interior de si mesmo seja sempre-já "para nós". Conseqüentemente, se subtrairmos da Coisa a distorção da Tela, libertamos a Coisa em si (em termos religiosos, a morte de Cristo é a morte de Deus em si, e não apenas de sua encarnação humana) — motivo pelo qual, para Lacan, que aqui segue

a concepção de Hegel, a Coisa em si é, em última análise, a contemplação, e não o objeto percebido. Então, de volta à Matrix: a Matrix em si é o Real que distorce nossa percepção da realidade.

A referência à análise exemplar de Claude Lévi-Strauss, em sua *Antropologia estrutural*, da disposição espacial das construções dos Winnebago, uma das tribos dos Grandes Lagos, pode ser de alguma ajuda aqui. A tribo é dividida em dois subgrupos (*moiètes*), "aqueles que são de cima" e "aqueles que são de baixo". Quando é pedido a um indivíduo que rabisque num pedaço de papel, ou na areia, a planta baixa de sua aldeia (a disposição espacial das casas), obtêm-se duas respostas diferentes, dependendo do subgrupo ao qual ele ou ela pertence. Indivíduos dos dois subgrupos percebem a aldeia como um círculo. Mas para um subgrupo existe, dentro desse círculo, outro círculo de casas centrais, de forma que temos dois círculos concêntricos; já o outro subgrupo desenha um círculo dividido em dois por uma clara linha divisória. Em outras palavras, um integrante do primeiro subgrupo (vamos chamá-lo de "conservador-corporativista") percebe a planta baixa da aldeia como um anel de casas distribuídas de modo mais ou menos simétrico ao redor do templo central, ao passo que um membro do segundo subgrupo ("revolucionário-antagonista") percebe sua aldeia como dois blocos de casas distintos separados por uma fronteira invisível^[179]. A questão central de Lévi-Strauss é que esse exemplo não deveria de maneira nenhuma nos induzir ao relativismo cultural segundo o qual a percepção do espaço social depende do grupo ao qual pertence o observador: a própria divisão em duas percepções "relativas" implica uma referência implícita a uma constante — não a disposição objetiva, "real" das casas, mas um núcleo traumático, um

antagonismo fundamental que os habitantes da aldeia não conseguiram simbolizar, justificar, "interiorizar", pôr em palavras; um desequilíbrio nas relações sociais que impediu a comunidade de se estabilizar num todo harmonioso. As duas percepções da planta baixa são simplesmente dois esforços mutuamente exclusivos para enfrentar esse antagonismo traumático, para curar a ferida por meio da imposição de uma estrutura simbólica equilibrada. É necessário acrescentar que ocorre exatamente o mesmo no que diz respeito à diferença sexual: "masculino" e "feminino" seriam duas configurações de casas na aldeia levi Straussiana? E para desfazer a ilusão de que nosso universo "desenvolvido" não é dominado pela mesma lógica, basta lembrar a divisão de nosso espaço político entre esquerda e direita: um esquerdista e um direitista comportam-se exatamente como os integrantes dos subgrupos opostos na aldeia de Lévi-Strauss. Eles não só ocupam lugares diferentes dentro do espectro político, como cada um deles percebe de modo diferente a própria disposição do espaço político — a esquerda como um campo inerentemente dividido por um antagonismo fundamental, e a direita como a unidade orgânica da comunidade perturbada apenas por estrangeiros intrusos.

No entanto, Lévi-Strauss aponta para um aspecto ainda mais crucial: apesar de os dois subgrupos formarem uma única e mesma tribo, habitarem a mesma aldeia, sua identidade precisa de certa forma ser simbolicamente inscrita — mas como, se toda a articulação simbólica, se todas as instituições sociais da tribo não são neutras, mas influenciadas pela divisão antagônica fundamental e constitutiva? Por intermédio do que Lévi-Strauss chama engenhosamente de "instituição zero", uma espécie de contrapartida

institucional do famoso *mana*: o significante vazio sem significado determinado, uma vez que significa apenas a presença de significado nessa situação, em oposição a sua ausência; uma instituição específica sem função positiva determinada — sua única função é puramente negativa, de sinalizar a presença e a realidade da instituição como tal, em oposição a sua ausência, ao caos pré-social. É a referência a essa instituição zero que permite a todos os membros da tribo experimentar a si mesmos como tais, como membros de uma mesma tribo. A instituição zero não seria então a *ideologia* em seu estado mais puro, isto é, a personificação direta da função ideológica de fornecer um espaço neutro e abrangente em que o antagonismo social é obliterado, em que todos os membros da sociedade possam reconhecer a si mesmos? E a luta por *hegemonia* não seria precisamente a luta pelo modo como essa instituição zero será sobredeterminada, influenciada por algum significado especial? Para dar um exemplo concreto: o conceito moderno de *nação* não seria uma instituição zero que surgiu com a dissolução das conexões sociais baseadas diretamente na família ou nas matrizes simbólicas tradicionais, isto é, quando, com o súbito ataque de modernização, as instituições sociais apoiaram-se cada vez menos na tradição natural e passaram a ser vistas como uma questão de "contrato"^[180]. É especialmente importante aqui o fato de a identidade nacional ser uma experiência vivida ao menos de forma minimamente "natural", como um integrante determinado por "sangue e solo", e assim oposto à pertença "artificial" a instituições sociais adequadas (Estado, profissão...): instituições pré-modernas funcionavam como entidades simbólicas "naturalizadas" (como instituições fundadas em tradições inquestionáveis), e no momento em que as instituições passaram a

ser concebidas como artefatos sociais, surgiu então a necessidade de uma instituição zero "naturalizada", que serviria de terreno comum neutro.

E, voltando à diferença sexual, fico tentado a arriscar a hipótese de que, talvez, a mesma lógica de instituição zero deveria ser aplicada não somente à *unidade* da sociedade, mas também a sua *divisão antagônica*: e se a diferença entre os sexos for, em última instância, uma espécie de *instituição zero da divisão social da humanidade*, a mínima diferença zero naturalizada, uma divisão que, antes de sinalizar qualquer diferença social determinada, sinaliza a diferença como tal? A luta por hegemonia é então, mais uma vez, a luta pelo modo como essa diferença zero será sobredeterminada por outras diferenças sociais particulares. É contra esse pano de fundo que deve ser lida uma importante, embora normalmente ignorada, característica da visão de Lacan acerca do significante: Lacan substitui o padrão do sistema saussuriano (em cima a palavra *arbre* e embaixo o desenho de uma árvore) por duas palavras em cima, uma ao lado da outra, *homme* e *femme*, e dois desenhos *idênticos* de uma porta embaixo. Para enfatizar o caráter diferencial do significante, Lacan primeiro substitui o sistema unitário de Saussure por um par de significantes, com a oposição homem-mulher, com a diferença sexual. Mas o que surpreende realmente é o fato de, no nível do referente imaginário, *não haver diferença* (não temos nenhum indicador gráfico da diferença sexual, o desenho simplificado de um homem e de uma mulher, como em geral é o caso na maioria dos banheiros, mas *a mesma* porta reproduzida duas vezes). Poderíamos dizer mais diretamente que a diferença sexual não designa nenhuma oposição biológica baseada

em propriedades "reais", mas uma oposição puramente simbólica que não corresponde a nada nos objetos designados — nada além do Real de algum X indefinido que jamais poderá ser capturado pela imagem do significante?

Retornando ao exemplo dos dois desenhos da aldeia de Lévi-Strauss: podemos ver aqui em que sentido exatamente o Real intervém por meio da anamorfose. Em primeiro lugar, temos a disposição "real" e "objetiva" das casas e, em segundo lugar, as duas representações diferentes que distorcem ambas, de maneira anamórfica, a verdadeira disposição. No entanto, o "real" aqui não é a disposição verdadeira, mas o núcleo traumático do antagonismo social que distorce a visão dos membros da tribo sobre o verdadeiro antagonismo. Portanto, o Real é o X rejeitado pelo qual nossa visão da realidade é anamórficamente distorcida. (A propósito, esse dispositivo em três níveis é estritamente homólogo ao dispositivo em três níveis freudiano de interpretação de sonhos: o verdadeiro núcleo do sonho não é o pensamento latente que é deslocado/traduzido na textura explícita do sonho, mas o desejo inconsciente que, por intermédio da distorção do pensamento latente, inscreve-se na textura explícita do sonho.)

E o mesmo vale para a cena artística atual: nela, o Real *não* retorna primariamente na forma da chocante e brutal intrusão de excrementos, cadáveres mutilados, bosta etc. Esses objetos estão seguramente fora de lugar — mas para que estejam fora de lugar, o espaço (vazio) já estava ali, e esse espaço é ocupado pela arte "minimalista", a começar por Malevitch. Nisso reside a cumplicidade entre os dois ícones opostos do alto modernismo, o *Quadrado negro sobre fundo branco* —, de Kazimir Malevitch, e a exposição de

objetos *ready-made* de Marcel Duchamp como obras de arte. A noção fundamental de elevação de um objeto cotidiano comum a obra de arte em Malevitch é que ser uma obra de arte não é uma propriedade inerente ao objeto; é o próprio artista que, ao apropriar-se do (ou antes, de *qualquer*) objeto e colocá-lo em determinado lugar, transforma-o em obra de arte — ser uma obra de arte não é uma questão de "por que", mas de "onde". E o que a disposição minimalista de Malevitch faz é simplesmente transformar — isolar — o lugar em si, o lugar vazio (ou moldura) com a propriedade protomágica de transformar qualquer objeto que se encontre em sua esfera em obra de arte. Em suma, não há Duchamp sem Malevitch: somente depois de o exercício da arte isolar o local/a moldura em si, esvaziar todo o seu conteúdo, é possível entregar-se ao *ready-made*. Antes de Malevitch, o urinol ainda seria um urinol, mesmo que fosse exposto na mais destacada galeria de arte.

O surgimento de excrementos fora de seu lugar está, portanto, estritamente relacionado com o aparecimento do lugar *sem* nenhum objeto nele, da moldura vazia em si. Consequentemente, o Real na arte contemporânea tem três dimensões, o que de certo modo repete *no interior* da realidade a tríade Imaginário-Simbólico-Real. Aqui, o Real surge primeiro como a mancha anamórfica, a distorção anamórfica da imagem direta da realidade — como uma *imagem* distorcida, pura *aparência* [*semblance*] que "subjativiza" a realidade objetiva. Sendo assim, o Real aparece aqui como o lugar vazio, como uma estrutura, uma construção que nunca está ali; existe como tal, mas só pode ser construída retroativamente e *precisa* ser pressuposta como tal — o Real como *construção* simbólica. Por fim, o Real é o Objeto excrementício obsceno fora de lugar, o Real "em si".

Esse último Real, se isolado, é um mero *fetice* cuja presença fascinante/cativante mascara o Real estrutural, da mesma forma que, no antissemitismo nazista, o judeu como Objeto excrementício é o Real que mascara o intolerável Real "estrutural" do antagonismo social. Essas três dimensões do Real resultam de três modos de obter uma distância da realidade "comum": ou se submete essa realidade à distorção anamórfica, ou se introduz um objeto que não está em seu lugar ali, ou se subtrai/apaga todo o conteúdo (objetos) da realidade, para que todo o resto seja o próprio lugar vazio que esses objetos ocupavam antes.

O toque freudiano

A falsidade de *Matrix* talvez seja mais diretamente discernível na designação de Neo como o "Escolhido". Quem é o Escolhido? Há de fato tal posição no elo social. Há, em primeiro lugar, o Escolhido do Mestre-Significante, a autoridade simbólica. Mesmo na vida social em sua forma mais terrível, os sobreviventes de campos de concentração mencionam invariavelmente em suas recordações um Escolhido, um indivíduo *que não sucumbe*, que, em meio às intoleráveis condições que reduziram todos os outros à luta egoísta pela própria sobrevivência, milagrosamente mantém e irradia uma generosidade e uma dignidade "irracional" — em termos lacanianos, estamos diante da função do *Y'a de l'Un*: mesmo aqui, *há o Escolhido* que serviu como suporte do mínimo de solidariedade que define o *elo social* adequado, em oposição à colaboração dentro do contexto da mera estratégia de sobrevivência. Duas características

são cruciais aqui: em primeiro lugar, esse indivíduo sempre foi percebido como *um* (nunca há uma multidão de escolhidos, como se, por uma obscura necessidade, esse excesso do milagre inexplicável da solidariedade precisasse ser personificado em um Escolhido); em segundo lugar, o importante não era tanto o que esse Escolhido *fez* efetivamente pelos outros, mas sim sua *presença* entre eles (o que permitiu aos outros sobreviverem foi a consciência de que, mesmo estando reduzidos na maior parte do tempo a máquinas de sobreviver, havia *alguém* que mantinha a dignidade humana). Como de certa forma o riso enlatado, temos aqui uma espécie de *dignidade enlatada*, em que o Outro (o Escolhido) mantém minha dignidade para mim, em meu lugar, ou mais precisamente, em que mantenho minha dignidade *por meio* do Outro: eu posso ser reduzido à luta cruel pela sobrevivência, mas a consciência de que um Escolhido mantém minha dignidade *me* permite manter uma mínima ligação com a humanidade. Às vezes, quando esse Escolhido desaba ou é desmascarado, os outros prisioneiros perdem a vontade de viver e transformam-se em "muçulmanos", o morto-vivo indiferente — paradoxalmente, sua própria disposição para lutar pela sobrevivência era sustentada por essa exceção, pelo fato de que havia um Escolhido *não* reduzido a esse nível, motivo pelo qual, quando a exceção desaparece, a luta pela sobrevivência perde sua força. Isso significa, evidentemente, que esse Escolhido não era definido exclusivamente por suas qualidades "reais" (nesse nível, pode haver mais indivíduos como ele, ou até mesmo que não fosse realmente incólume, mas uma fraude, que apenas representava um papel): seu papel excepcional era o da *transferência*, ou seja, ele ocupou um lugar construído (pressuposto) pelos outros.

Em *Matrix*, ao contrário, o Escolhido é aquele que é capaz de ver que nossa realidade cotidiana não é real, mas somente um universo virtual codificado, e, portanto, de se desligar, de manipular e suspender suas regras (voar, deter as balas...). É crucial para a função *desse* Escolhido sua virtualização da realidade: a realidade é um constructo artificial cujas regras podem ser suspensas ou ao menos reescritas — nisso reside a noção propriamente paranoica de que o Escolhido é capaz de suspender a resistência do Real ("Posso atravessar um muro, se eu quiser..."), isto é, a impossibilidade de a maioria de nós conseguir fazer isso é reduzida à falta de vontade do indivíduo). No entanto, é nesse ponto que, mais uma vez, o filme não vai suficientemente longe: na cena memorável na sala de espera da profetisa que dirá se Neo é ou não o Escolhido, uma criança que aparece entortando uma colher com a força de seu pensamento diz a um surpreso Neo que a questão não é como fazer, que não se trata de se convencer de sua capacidade de entortar a colher, mas sim de se convencer de que *a colher não existe*. Mas e *eu*? O passo seguinte não deveria ser aceitar a afirmação budista de que *eu mesmo*, o sujeito, não existo?

Para explicar de maneira mais profunda o que há de falso em *Matrix*, é preciso saber discernir a simples impossibilidade tecnológica da falsidade fantasmática: viajar no tempo é (provavelmente) impossível, mas cenários fantasmáticos sobre essa questão são, ainda assim, "verdadeiros" na forma como tratam os impasses libidinais. Consequentemente, o problema de *Matrix* não é a ingenuidade científica de seus truques: a ideia de passar do mundo real para a realidade virtual através do telefone faz sentido, já que só precisamos de um fosso/buraco pelo qual se possa escapar. (Uma

solução ainda melhor seria talvez o banheiro: o lugar onde desaparecem os excrementos depois de acionarmos a descarga não seria de fato uma das metáforas para o Além horripilante-sublime do Caos pré-ontológico primordial do qual as coisas desaparecem? Embora saibamos racionalmente sabermos o que acontece com os excrementos, o mistério imaginário persiste — a merda continua sendo um excesso que não condiz com nossa realidade cotidiana, e Lacan tinha razão quando afirmou que passamos de animais a humanos no momento em que o animal não sabe o que fazer com seus excrementos, no momento em que se tornam um excesso que o incomoda. O Real, portanto, não é primordialmente uma coisa horrorosa-nojenta que reemerge do vaso sanitário, mas o próprio buraco, a brecha que serve de passagem para uma ordem ontológica diferente — o buraco topológico ou torcedura que "curva" o espaço de nossa realidade para que percebamos/imaginemos os excrementos desaparecendo numa dimensão alternativa que não faz parte de nossa realidade cotidiana.) O problema é uma inconsistência fantasmática mais radical, que aparece de maneira mais explícita quando Morpheus (o líder afro-americano do grupo de resistência que acredita que Neo seja o Escolhido) tenta explicar ao ainda perplexo Neo o que é a Matrix — do modo assaz consequente, ele a relaciona a uma falha na estrutura do universo:

Morpheus: É aquela sensação que você teve durante toda a sua vida. Aquela sensação de que tinha alguma coisa errada no mundo. Você não sabe o que é, mas está lá, como um estilhaço na sua cabeça que leva você à loucura. [...] A Matrix está em toda parte, à nossa volta, até nesta sala. [...] É o mundo que puseram na frente dos seus olhos para impedir você de enxergar a verdade.

Neo: Que verdade?

Morpheus: Que você é um escravo, Neo. Que você, assim como todo mundo, nasceu preso... mantido numa prisão da qual você não sente o cheiro, não sente o gosto e não toca. Uma prisão dentro da sua mente.

Nesse ponto, o filme atinge sua derradeira inconsistência: a suposição de que a experiência do vazio/inconsistência/obstáculo confirma o fato de que aquilo que experimentamos como realidade é uma farsa. No entanto, quase no fim do filme, Smith, o agente da Matrix, apresenta uma explicação diferente, mais freudiana:

Você sabia que a primeira Matrix foi projetada para ser um mundo humano perfeito? Onde ninguém sofreria, onde todos seriam felizes? Foi um desastre. Ninguém aceitou o programa. Colheitas inteiras [de seres humanos funcionando como baterias] foram perdidas. Alguns acham que não tínhamos a linguagem de programação adequada para descrever seu mundo perfeito. Mas eu acredito que, como espécie, o ser humano define sua realidade pelo sofrimento e pela miséria. O mundo perfeito era um sonho do qual seu cérebro primitivo tentava despertar. A Matrix foi reprojeta para isto: o ápice da sua civilização.

Assim, a imperfeição de nosso mundo é ao mesmo tempo um sinal de sua virtualidade e de sua realidade. De fato, poderíamos afirmar que o agente Smith (não nos esqueçamos de que ele não é um ser humano como os outros, mas a personificação virtual da Matrix — o grande Outro — em si) é um substituto para a figura do analista dentro do universo do filme: a lição aqui é que a experiência de um obstáculo insuperável é a condição positiva para que nós, seres humanos, percebamos algo como a realidade — a realidade é, em última análise, aquela que *resiste*.

Malebranche em Hollywood

Outra inconsistência diz respeito à morte: *por que* alguém "realmente" morre se apenas se morre na realidade virtual controlada pela Matrix? O filme oferece uma resposta obscurantista:

Neo: Se você for morto na Matrix, você morre aqui também [isto é, não apenas na realidade virtual, mas também na vida real]?

Morpheus: O corpo não pode viver sem a mente.

A lógica dessa solução é que o corpo "verdadeiro" só pode continuar vivo (funcionando) em conjunção com a mente, isto é, com o universo mental em que se está imerso: por isso, aquele que estiver na realidade virtual e for morto lá, essa morte afetará também seu corpo real... A solução inversa óbvia (só se morre quando se é morto na vida real) também é limitada. A armadilha é: o objeto estaria *totalmente* imerso na realidade virtual dominada pela Matrix ou saberia, ou ao menos *suspeitaria*, do verdadeiro estado de coisas? Se a resposta for *sim*, então uma simples retirada ao estado de distância pré-adâmico nos tornaria imortais na *realidade virtual* e, conseqüentemente, Neo, que já está livre da imersão total na realidade virtual, deve *sobreviver* à luta com o agente Smith, que acontece *na* realidade virtual controlada pela Matrix (da mesma maneira que é capaz de deter balas, também deveria ser capaz de desfazer os golpes que ferem seu corpo). Isso nos traz de volta ao ocasionalismo de Malebranche: muito mais do que o Deus de Berkeley que sustenta o mundo em sua mente, a *derradeira* Matrix é

o Deus ocasionalista de Malebranche.

O ocasionalismo de Malebranche foi incontestavelmente a filosofia que proporcionou o melhor aparato conceitual para dar conta da Realidade Virtual. Malebranche, discípulo de Descartes, derruba a ridícula referência deste à glândula pineal para explicar a coordenação entre as substâncias material e espiritual, isto é, corpo e alma. Como explicaríamos então essa coordenação, se não há contato entre ambos, nenhum ponto pelo qual uma alma possa por acaso atuar sobre um corpo ou vice-versa? Uma vez que as duas redes causais (a das ideias em minha cabeça e a das interconexões corporais) são totalmente independentes, a única solução é que uma terceira e verdadeira Substância (Deus) faça de contínuo a coordenação e a mediação entre ambos, mantendo a aparência de continuidade. Quando penso em erguer minha mão e minha mão de fato se ergue, meu pensamento causa o erguer da minha mão de modo não direto, mas apenas "casualmente" — ao notar meu pensamento concentrado em erguer minha mão, Deus põe em movimento a outra cadeia causal, material, que faz com que minha mão de fato se erga. Se substituirmos "Deus" pelo grande Outro, a ordem simbólica, poderemos perceber a proximidade entre o ocasionalismo e a posição de Lacan: como explica Lacan em suas polêmicas contra Aristóteles, em "Television"^[181], a relação entre o corpo e a alma nunca é direta, uma vez que o grande Outro sempre se interpõe entre eles. Portanto, o ocasionalismo é essencialmente um nome para o "arbitrário do significante", para o fosso que separa a rede de ideais da rede da causalidade corporal (real), para o fato de que é o grande Outro quem responde pela coordenação das duas redes — sendo assim, quando meu corpo morde uma maçã, minha

alma experimenta uma sensação prazerosa. Esse mesmo fosso é o alvo do antigo sacerdote asteca que realiza sacrifícios humanos para assegurar que o sol voltará a nascer no dia seguinte: o sacrifício humano é aqui um apelo a Deus para manter a coordenação entre as duas séries, a necessidade corporal e a concatenação de eventos simbólicos. Por mais "irracionais" que possam parecer os sacrifícios realizados pelo sacerdote asteca, sua premissa subjacente é muito mais criteriosa do que nossa intuição ordinária, segundo a qual a coordenação entre o corpo e a alma é direta, isto é, para mim é "natural" ter uma sensação prazerosa quando mordo uma maçã, porque essa sensação é causada diretamente pela maçã: o que se perde é o papel de intermediário do grande Outro como garantidor da coordenação entre a realidade e a experiência mental que temos dela. E isso não seria a mesma coisa que nossa imersão na Realidade Virtual? Quando ergo minha mão com o objetivo de empurrar um objeto no espaço virtual, esse objeto de fato se move — é óbvio que me iludo ao acreditar que foi o movimento da minha mão o causador direto do deslocamento do objeto; ou seja, em minha imersão, eu oblitero o intrincado mecanismo da coordenação no computador, similar à função de Deus como garantidor da coordenação entre as duas séries no ocasionalismo^[182].

É bem conhecido o fato de que, na maioria dos elevadores, o botão de "fechar a porta" é um placebo sem nenhuma função, posto ali para dar às pessoas a impressão de que estão participando de alguma maneira, de que estão contribuindo para acelerar o trajeto de elevador. Quando pressionamos esse botão, a porta se fecha exatamente no mesmo tempo que fecharia se pressionássemos o botão para o andar térreo sem "acelerar" o processo, pressionando ao

mesmo tempo o botão de "fechar a porta". Esse caso patente e extremo de falsa participação é uma metáfora adequada sobre a participação do indivíduo em nosso processo político "pós-moderno". E isso é o ocasionalismo em sua forma mais pura: de acordo com Malebranche, nós apertamos esses botões o tempo todo, e é a atividade incessante de Deus que realiza a coordenação entre eles e o evento subsequente (a porta se fecha), embora pensemos que resultou do fato de termos pressionado o botão...

Por esse motivo, é fundamental ter presente a ambiguidade radical do modo como o ciberespaço afetará nossas vidas: isso não depende da tecnologia em si, mas da maneira como se dá sua inscrição social. A imersão no ciberespaço pode intensificar nossa experiência corporal (nova sensualidade, novo corpo com mais órgãos, novos sexos...), mas também possibilitamos que aquele que manipula a maquinaria de funcionamento do ciberespaço literalmente *roube nosso* corpo (virtual), privando-nos do controle sobre ele, para que ninguém mais se refira ao corpo de alguém como o "corpo dele/dela". O que se percebe aqui é a ambiguidade constitutiva da noção de mediatização^[183]: de início, essa noção designava o gesto pelo qual um sujeito era destituído de seu direito imediato e direto de tomar decisões; o grande mestre da mediatização política foi Napoleão, que legou aos monarcas subjugados uma aparência de poder, mas sem que estivessem de fato em condições de exercê-lo. De modo mais geral, poderíamos dizer que essa "mediatização" do monarca define a monarquia constitucional: nesta, o monarca é reduzido ao nível de um gesto simbólico formal de apenas "pôr os pingos nos is", de assinar e, portanto, de conceder a força performativa por meio dos éditos, cujo

teor é determinado pelo corpo governamental eleito. E, *mutatis mutandis*, não é o que acontece hoje com a informatização progressiva de nossas vidas cotidianas, em que o sujeito também é cada vez mais "mediatizado", imperceptivelmente destituído de seu poder, sob a falsa aparência de que este estaria aumentando? Quando nosso corpo é mediatizado (pego na rede da mídia eletrônica), é exposto ao mesmo tempo à ameaça de uma "proletarização" radical: o sujeito é potencialmente reduzido ao puro \$, uma vez que minha própria experiência pessoal pode ser roubada, manipulada, regulada pelo Outro maquinal. É possível observar, mais uma vez, como a perspectiva da virtualização radical dá ao computador a posição estritamente homóloga à de Deus no ocasionalismo malebranchiano: uma vez que o computador coordena a relação entre minha mente e (o que experimento como) o movimento de meus membros (na realidade virtual), pode-se facilmente imaginar a possibilidade de um computador enlouquecer e começar a agir como um Deus do Mal, perturbando a coordenação entre minha mente e minha experiência corporal — quando o sinal enviado por minha cabeça para erguer minha mão é suspenso ou mesmo contrariado na realidade (virtual), a experiência mais fundamental do corpo como "meu" é prejudicada... Parece, portanto, que o ciberespaço realiza de fato a fantasia paranoica elaborada por Schreber, o juiz alemão cujas memórias foram analisadas por Freud^[184]: o "universo conectado" é psicótico quando parece materializar a alucinação de Schreber de raios divinos por intermédio dos quais Deus controla diretamente a mente humana. Em outras palavras, a exteriorização do grande Outro no computador não responderia pela dimensão paranoica inerente ao universo

conectado? Ou, para explicar de outra forma: é lugar-comum que, no ciberespaço, a capacidade de transferir consciência para um computador finalmente livra as pessoas de seus corpos, *mas também liberta as máquinas de "suas" pessoas...*

Encenando a fantasia fundamental

A última inconsistência diz respeito ao *status* ambíguo da libertação da humanidade anunciada por Neo na cena final do filme. Como resultado de sua intervenção, ocorre um "erro de sistema" na Matrix; ao mesmo tempo, ele se dirige às pessoas ainda presas na Matrix como o Salvador que as ensinará a se libertar das determinações desta — serão capazes de subverter as leis da física, entortar metais, voar... Entretanto, o problema é que todos esses "milagres" somente são possíveis se permanecerem *na* realidade virtual sustentada pela Matrix, apenas contornando ou mudando suas leis: o *status* "real" dessas pessoas ainda é de escravos da Matrix; sendo assim, elas apenas ganham poderes adicionais para mudar as regras de sua prisão mental. Mas e se saírem totalmente da Matrix e ingressarem numa "realidade real", em que são pobres criaturas vivendo numa superfície terrestre devastada?

Numa linha adorniana, poderíamos afirmar que essas inconsistências^[185] representam a hora da verdade do filme: sinalizam os antagonismos de nossa experiência social capitalista tardia, relativos a pares ontológicos básicos, como realidade e dor (a realidade como o que perturba o reino do princípio do prazer),

liberdade e sistema (a liberdade somente é possível dentro de um sistema que impede seu pleno desenvolvimento). No entanto, a força derradeira do filme está num nível diferente. Anos atrás, uma série de filmes de ficção científica como *Zardoz* ou *Fuga do século XXIII* previa a desagradável situação pós-moderna de nossos dias: o grupo isolado que leva uma vida asséptica numa região isolada aspira à experiência de decadência material do mundo real. Até o pós-modernismo, a utopia era um esforço para romper com a realidade do tempo histórico e viver uma alternativa atemporal. Com a superação pós-moderna do "fim da história", com o passado totalmente disponível em memória digital, nesse tempo em que *vivemos* a utopia atemporal como experiência ideológica cotidiana, a utopia torna-se a nostalgia do Real da História em si, da memória, dos vestígios de um passado real, da tentativa de escapar da bolha e sentir o mau cheiro e a decadência da realidade nua e crua. *Matrix* dá uma última volta a essa reversão, combinando utopia e distopia: a própria realidade em que vivemos, a utopia atemporal encenada pela Matrix, existe para que possamos ser reduzidos na prática a um estado passivo de baterias vivas que fornecem energia para a Matrix.

O impacto único do filme, portanto, não reside tanto em sua tese central (o que vivemos como realidade é uma realidade virtual artificial gerada pela Matrix, o megacomputador diretamente conectado a todas as mentes do mundo), mas em sua imagem central de milhões de seres humanos levando uma vida claustrofóbica em berços cheios de água, mantidos vivos somente para gerar a energia (eletricidade) que mantém a Matrix em funcionamento. Então, quando (algumas dessas) pessoas "despertam" de sua imersão na realidade virtual controlada pela Matrix, esse despertar não é a

abertura para um espaço amplo da realidade externa, mas, em primeiro lugar, para a terrível consciência da vida num recinto fechado, onde cada um é de fato um organismo fetal, imerso em líquido amniótico... Essa passividade absoluta é a fantasia excluída que sustenta nossa experiência consciente como sujeitos ativos e assertivos — essa é a derradeira fantasia *perversa*, a noção de que somos, em última análise, *instrumentos* da *jouissance* do Outro (a Matrix), exauridos de nossa substância vital como simples baterias. Nisso reside o verdadeiro enigma libidinal desse dispositivo: *por que* a Matrix *precisa* de energia humana? É evidente que a solução puramente energética não tem sentido: a Matrix poderia facilmente encontrar outra fonte de energia, mais confiável, que não exigisse a organização extremamente complexa da realidade virtual coordenada para milhões de unidades humanas (pode-se perceber outra inconsistência aqui: por que a Matrix não mergulha cada indivíduo em seu próprio universo artificial solipsístico? Por que complicar as coisas coordenando os programas para que toda a humanidade habite um único e mesmo universo virtual?). A única resposta consistente é: a Matrix alimenta-se da *jouissance* humana. Voltamos, portanto, à tese lacaniana fundamental de que o grande Outro, longe de ser uma máquina anônima, precisa de um influxo constante de *jouissance*. É assim que devemos contornar o estado de coisas apresentado no filme: o que o filme apresenta como o nosso despertar para uma situação real é na verdade seu exato oposto, a própria fantasia fundamental que sustenta nosso ser.

Hoje, a ligação íntima entre perversão e ciberespaço é um lugar-comum. A visão-padrão é que o cenário perverso encena a "negação da castração": a perversão pode ser vista como uma defesa contra o

mote da "morte e sexualidade", contra a ameaça da mortalidade, bem como da imposição contingente da diferença sexual. O que o pervertido desempenha é um universo em que, assim como nos desenhos animados, um ser humano é capaz de sobreviver a qualquer catástrofe; em que a sexualidade adulta é reduzida a um jogo infantil; em que uma pessoa não é obrigada a morrer ou a escolher entre um dos sexos. Sendo assim, o universo do pervertido é o mundo da ordem simbólica pura, do jogo do significante percorrendo seu caminho, desincumbido do Real da finitude humana. Numa primeira abordagem, pode parecer que nossa experiência com o ciberespaço se encaixe perfeitamente nesse universo: o ciberespaço não seria também um universo desincumbido da inércia do Real, compelido apenas por suas regras autoimpostas? Não ocorre o mesmo com a Realidade Virtual em *Matrix*? A "realidade" em que vivemos perde seu caráter inexorável, torna-se um domínio de regras arbitrárias (impostas pela Matrix), que podem ser violadas se se tiver Vontade suficiente... No entanto, de acordo com Lacan, o que essa noção-padrão não leva em conta é o relacionamento único entre o Outro e a *jouissance* na perversão. O que isso quer dizer, exatamente?

Em "Le prix du progrès", um dos fragmentos que encerram *Dialética do esclarecimento*^[186], Adorno e Horkheimer mencionam a argumentação de Pierre Flourens, médico francês do século XIX, contra o uso do clorofórmio como anestesia médica: ele afirma que é possível provar que a anestesia atua somente na rede neuronal de nossa memória. Em suma, enquanto estamos sendo dissecados vivos numa mesa de operação, sentimos uma dor terrível, mas depois, quando acordarmos, não nos lembramos de nada... É claro que, para

Adorno e Horkheimer, esse argumento é a metáfora perfeita do destino da Razão baseada no recalçamento da natureza em sua essência: o corpo, a parte da natureza que existe no sujeito, sente toda a dor, mas só que, por causa do recalçamento, o sujeito não consegue se lembrar dela. Nisso reside a perfeita vingança da natureza por nosso domínio sobre ela: sem saber, somos nossas maiores vítimas, dissecando vivos a nós próprios... Não se poderia ler isso como o cenário fantasmático perfeito da interpassividade, da Cena do Outro em que pagamos o preço por nossa intervenção ativa no mundo? Não existe agente ativo livre sem esse suporte fantasmático, sem essa Cena do Outro em que ele é totalmente manipulado pelo Outro^[187]. Um sadomasoquista assume voluntariamente esse sofrimento como o acesso ao Ser.

Esta é a percepção correta de *Matrix*: ao justapor os dois aspectos da perversão — de um lado, a redução da realidade a um domínio virtual regulado por regras arbitrárias que podem ser anuladas; de outro, a verdade oculta dessa liberdade, a redução do sujeito a uma passividade completamente instrumentalizada. E a prova derradeira da baixa qualidade das continuações da trilogia *Matrix* é este aspecto central, que fica totalmente inexplorado: a verdadeira revolução seria uma mudança no modo como os seres humanos e a Matrix lidam com a *jouissance* e sua apropriação. E se indivíduos sabotassem a Matrix, recusando-se a segregar *jouissance*?

Como sabe toda pessoa culta e sensata, a verdadeira grandiosidade e o legado histórico do cinema italiano, sua contribuição histórica para as culturas europeia e mundial do século XX, não figuram no neorrealismo nem em qualquer outra bobagem adequada apenas para os intelectuais degenerados, mas em três

gêneros únicos: os *spaghetti-westerns*, as comédias eróticas da década de 1970 e — o maior de todos, sem sombra de dúvida — os espetáculos históricos *peuplum* (*Hercules contra Macista* etc.). Um dos grandes feitos do segundo gênero é o encantadoramente vulgar *Conviene far bene l'amore* (1974, dirigido por Pasquale Festa Campanile), cuja premissa fundamental é que, num futuro próximo, quando a energia do mundo está para acabar, o doutor Nobile, um jovem e brilhante cientista italiano, lembra-se de Wilhelm Reich e descobre que uma enorme quantidade de energia é liberada pelo corpo humano durante o ato sexual — mas desde que o casal não esteja apaixonado. Então, pela sobrevivência da humanidade, a Igreja é persuadida a mudar sua posição: amar é pecado e sexo é permitido somente quando feito sem amor. As pessoas vêm confessar ao padre: "Perdão, padre, eu pequei. Eu me apaixonei por minha esposa!" Para gerar energia, os casais recebem ordens de transar duas vezes por semana em imensos salões coletivos, onde são controlados por um supervisor, que os repreende: "O casal na segunda fila à esquerda, mais rápido..." A semelhança com *Matrix* salta aos olhos. A verdade nos dois filmes é que, no capitalismo tardio de nossos dias, a política é cada vez mais a política da *jouissance*, interessada em instigar ou controlar e regular a *jouissance* (aborto, casamentos homossexuais, divórcio...).

Reloaded Revolutions

Matrix Reloaded propõe — ou melhor, brinca com — uma série de meios de superar as inconsistências do capítulo anterior. Mas ao

fazê-lo, perde-se em suas próprias e *novas* inconsistências. O desfecho do filme é inconclusivo, não apenas na narrativa, mas também no que diz respeito a sua visão subjacente do universo. O tom básico são complicações adicionais e suspeitas que tornam problemática a simples e clara ideologia de libertação da Matrix que sustenta a primeira parte. O ritual extático comunitário do povo que habita a cidade subterrânea de Zion lembra apenas um encontro de fundamentalistas religiosos. As visões de Morpheus são verdadeiras ou ele não passa de um maluco paranoico que impõe suas alucinações de maneira brutal? Neo também não sabe se pode confiar em Oráculo, a mulher que prevê o futuro: ela estaria manipulando Neo com suas profecias? Seria uma representante do lado *bom* da Matrix, em contraste com o agente Smith, que na segunda parte se torna um excesso da Matrix, um vírus ensandecido que tenta não ser deletado, multiplicando-se no sistema? E o que dizer das mensagens cifradas do Arquiteto da Matrix, o criador do *software*, seu Deus? Este diz a Neo que ele vive na sexta versão atualizada da Matrix: houve em cada uma delas a figura de um salvador, mas sua tentativa de libertar a humanidade sempre terminou em grandes catástrofes. Então, a rebelião de Neo, longe de ser um evento único, apenas faria parte de um ciclo mais amplo de perturbação e restauração da Ordem? No final de *Matrix Reloaded*, tudo é posto em causa: a questão não é apenas se alguma revolução contra a Matrix cumprirá o que afirma ou terminará numa orgia destrutiva, mas se essas revoluções não foram consideradas ou mesmo planejadas pela Matrix. Será que mesmo os que foram libertados da Matrix são realmente livres para escolher? A solução, apesar do risco de rebelião, seria recusar-se a participar dos jogos

locais de "resistência", permanecendo na Matrix ou colaborando talvez com as forças "boas" da Matrix? Assim termina *Matrix Reloaded*: numa falha do "mapeamento cognitivo" que espelha perfeitamente a triste situação da esquerda atual e de sua luta contra o sistema.

Uma segunda mudança ocorre no fim do filme, quando Neo paralisa magicamente as ferozes máquinas tentaculares que investem contra os humanos apenas erguendo a mão — como conseguiu fazer isso no "deserto do real", e *não* na Matrix, onde, é claro, pode realizar maravilhas (parar o tempo, contrariar a lei da gravidade etc.). Essa inconsistência não explicada indicaria uma solução em que "tudo que existe é gerado pela Matrix", e por isso *não* existe realidade derradeira? Apesar de termos de rejeitar a tentação "pós-moderna" de buscar uma saída fácil para os imbróglios — afirmando que tudo que existe não passa de uma série infinita de realidades virtuais que se espelham uma nas outras —, há uma percepção correta nessa complicação da divisão simples e direta entre a "realidade real" e o universo gerado pela Matrix: mesmo que a luta ocorra na "realidade real", a batalha mais importante deve ser vencida no interior da Matrix, e é por isso que se deve (re)entrar em seu universo virtual ficcional. Se a luta tivesse de ser travada exclusivamente no "deserto do Real", não passaria de mais uma distopia aborrecida sobre remanescentes da humanidade lutando contra máquinas do mal.

Nos termos do bom e velho par marxista *infraestrutura-superestrutura*: é preciso considerar a dualidade irreduzível que coloca os processos socioeconômicos materiais "objetivos" que ocorrem na realidade de um lado e o processo propriamente político-

ideológico de outro. E se o domínio da política for inerentemente "estéril", um teatro de sombras, mas ainda assim crucial para a transformação da realidade? Assim, embora a economia seja o real e a política, um teatro de sombras, a batalha principal terá de ser travada nos campos da política e da ideologia. Tomemos como exemplo a desintegração do poder comunista nos últimos anos da década de 1980: embora o acontecimento principal tenha sido a perda do poder de Estado por parte dos comunistas, o rompimento crucial ocorreu em outro nível — naquele momento mágico em que, apesar de os comunistas ainda estarem formalmente no poder, as pessoas deixaram de repente de sentir medo e ignoraram as ameaças. Portanto, mesmo que a batalha "real" com a polícia continuasse, todos sabiam de que certa forma "o jogo tinha acabado"... O título *Matrix Reloaded* é, portanto, bastante adequado: se a primeira parte foi dominada pelo ímpeto de sair da Matrix, de se libertar de seu domínio, a segunda deixa claro que a batalha precisa ser vencida *na* Matrix, que as pessoas voltaram para ela com esse intuito.

Em *Matrix Reloaded*, os irmãos Wachowski elevaram conscientemente a aposta, confrontando-nos com todas as complicações e confusões do processo de libertação. Desse modo, colocaram-se numa posição difícil: tinham pela frente uma missão quase impossível. Para que *Matrix Revolutions* tivesse sucesso, teriam de dar nada menos do que a resposta adequada aos dilemas atuais da política revolucionária, um esboço do ato político que a esquerda procura desesperadamente. Não surpreende, portanto, que tenha sido um tremendo fracasso, e esse fracasso é um bom exemplo para uma análise marxista simples: o fracasso narrativo, a

impossibilidade de construir "uma boa história", que indica um fracasso social mais fundamental.

O primeiro sinal desse fracasso é simplesmente a quebra de contrato com os espectadores. A premissa ontológica da primeira parte de *Matrix* é bastante realista: existe uma "realidade real" e o universo virtual da Matrix, que pode ser inteiramente explicado nos termos do que ocorre na realidade. *Matrix Revolutions* rompe com essas regras: nele, os poderes "mágicos" de Neo e de Smith se estendem à "realidade real" (Neo também pode deter as balas etc.). Não parece um livro policial em que, depois de uma série de pistas complexas, a solução que se propõe é que o assassino tinha poderes mágicos e cometeu o crime violando as leis que regem nossa realidade? O leitor se sentirá enganado — o mesmo ocorre em *Matrix Revolutions*, cujo tom predominante é o da fé, e não o do conhecimento.

Mas mesmo nesse novo espaço há inconsistências. Na cena final do filme, o encontro do par que faz o acordo, o Oráculo (feminino) e o Arquiteto (masculino), ocorre *dentro da realidade virtual da Matrix* — por quê? Ambos são meros programas de computador e a interface virtual está ali apenas para os olhos humanos — os computadores não se comunicam através da tela do imaginário virtual, mas trocam bites digitais diretamente entre si. Então, a quem se destina essa cena? Nesse ponto, o filme "trapaceia" e é tomado pela lógica imaginária.

A terceira falha tem caráter mais narrativo: a simplicidade da solução proposta. Nada é realmente explicado, motivo pelo qual o desfecho do filme mais parece o proverbial corte do nó górdio. Isso é especialmente deplorável no que diz respeito às diversas sugestões

obscuras de *Matrix Reloaded* (Morpheus como um paranoico perigoso, a corrupção da elite governante da cidade de Zion), que não são exploradas em *Matrix Revolutions*. A única novidade interessante deste último — o foco no intermundo, nem Matrix nem realidade — também é mal desenvolvido.

A principal característica de toda a série *Matrix* é a progressiva necessidade de elevar Smith a principal herói negativo, uma ameaça ao universo, uma espécie de negativo de Neo. Mas quem é Smith de fato? Uma espécie de alegoria de forças fascistas: um programa ruim foge de controle, ganha autonomia e ameaça a Matrix. Portanto, a lição do filme é, no máximo, a da luta contra o fascismo: o fascista brutamontes criado pelo Capital para controlar os trabalhadores (pela Matrix para controlar os seres humanos) foge de controle e a Matrix precisa do apoio dos seres humanos para destruí-lo, assim como o capital liberal precisou dos comunistas, seus inimigos mortais, para derrotar o fascismo... (Talvez, a partir da perspectiva política de nossos dias, uma comparação mais adequada seria imaginar Israel prestes a destruir Yasser Arafat e a Organização para a Libertação da Palestina, mas depois fazendo um acordo e prometendo uma trégua se a OLP destruir um Hamas fora de controle...) No entanto, *Matrix Revolutions* colore essa lógica antifascista com elementos potencialmente fascistas: apesar de o Oráculo (feminino) e o Arquiteto (masculino) serem apenas programas, a diferença entre eles é sexualizada, e o fim do filme segue a lógica do equilíbrio entre os "princípios" masculino e feminino.

No final de *Matrix Reloaded*, quando ocorre um milagre dentro da própria realidade, há apenas duas soluções: ou o agnosticismo

pós-moderno ou o cristianismo. Isso para dizer, como saberemos na terceira parte, que a própria "realidade real" é apenas mais um espetáculo gerado pela Matrix, não há uma realidade derradeira, ou então penetramos no domínio da magia divina. Mas, em *Matrix Revolutions*, Neo realmente se torna uma representação de Jesus Cristo? Pode parecer que sim: ao fim de seu duelo com Smith, ele se torna (outro) Smith, para que, quando morrer, Smith (todos os Smiths) seja (sejam) também destruídos... Um olhar mais atento, porém, torna visível uma diferença importante: Smith é um personagem protojudeu, um intruso obscuro que se multiplica como ratos, que foge de controle e perturba a harmonia entre os seres humanos e as máquinas matrizes, motivo pelo qual sua destruição permite uma trégua de classes (temporária). O que morre com Neo é o judeu intruso que traz com ele o conflito e o desequilíbrio; em Cristo, ao contrário, o próprio Deus torna-se homem, para que, *com a morte de Cristo, esse homem (ecce homo), Deus (do além) também morra*. A versão "cristológica" da trilogia *Matrix* oferece, portanto, uma situação radicalmente diferente: Neo seria um programa da Matrix tornado homem, uma personificação humana direta da Matrix, para que, quando morrer, a própria Matrix se destrua.

O ridículo do pacto final salta aos olhos: o Arquiteto tem de prometer a Oráculo que as máquinas não apenas deixarão de combater os homens que se encontram fora da Matrix, mas também que aqueles que queiram se libertar da Matrix possam fazê-lo — como lhes será dada a escolha? Portanto, no fim, nada é realmente resolvido: a Matrix continua lá, explorando os seres humanos, sem garantia de que não surgirá um novo Smith; a maioria dos seres humanos continuará escravizada. O que leva a esse impasse é que,

num típico curto-circuito ideológico, a *Matrix* funciona como uma dupla alegoria: para o capital (máquinas que sugam energia de nós) e para o Outro, a ordem simbólica como tal.

No entanto — e esta seria a única maneira de redimir *Matrix Revolutions* (ao menos parcialmente) — talvez haja uma mensagem sóbria nesse verdadeiro fracasso da conclusão da trilogia *Matrix*: não há solução final no horizonte dos dias atuais; o capital veio para ficar, o que se pode esperar é uma trégua temporária. Vale dizer: indubitavelmente pior do que esse impasse seria a celebração pseudodeleuziana da revolta bem-sucedida da multidão.

FILMES CITADOS

36 horas (George Seaton, 1965)
39 degraus, Os (Alfred Hitchcock, 1935)
Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979)
A um passo da eternidade (Fred Zinnemann, 1953)
Amador (Krzysztof Kieślowski, 1979)
Andrei Rublev (Andrei Tarkovski, 1969)
Armageddon (Michael Bay, 1997)
Batman – o cavaleiro das trevas (Christopher Nolan, 2008)
calma, A (Krzysztof Kieślowski, 1976)
Casablanca (Michael Curtiz, 1942)
cicatriz, A (Krzysztof Kieślowski, 1976)
Contos morais (Éric Rohmer, 1963)
conversação, A (Francis F. Coppola, 1974)
Conviene far bene l'amore (Pasquale Festa Campanile, 1975)
Coração selvagem (David Lynch, 1990)
Corpo fechado (M. Night Shyamalan, 2000)
corpo que cai, Um (Alfred Hitchcock, 1958)
Corpos ardentes (Lawrence Kasdan, 1981)
Correndo pela vitória (Peter Yates, 1979)
Dave – presidente por um dia (Ivan Reitman, 1993)
De olhos bem fechados (Stanley Kubrick, 1998)
Decálogo, O (Krzysztof Kieślowski, 1989)
desprezo, O (Jean-Luc Godard, 1963)

doce amanhã, O (Atom Egoyan, 1997)
Duna (David Lynch, 1984)
dupla vida de Véronique, A (Krzysztof Kieślowski, 1991)
enigma do outro mundo, O (John Carpenter, 1982)
Era uma vez na América (Sergio Leone, 1984)
Eraserhead (David Lynch, 1977)
estrada perdida, A – Lost highway (David Lynch, 1997)
Esse obscuro objeto do desejo (Luis Buñuel, 1977)
estranha passageira, A (Irving Rapper, 1942)
Filhos do silêncio (Randa Haines, 1986)
Forte apache (John Ford, 1948)
fraternidade é vermelha, A (Krzysztof Kieślowski, 1994)
Fuga do século XXIII (Michael Anderson, 1976)
Guerra nas estrelas (George Lucas, 1977)
grande búfalo branco, O (Jack Lee Thompson, 1977)
Hilary e Jackie (Anand Tucker, 1998)
História real (David Lynch, 1999)
homem que matou o facínora, O (John Ford, 1961)
homem que sabia demais, O (Alfred Hitchcock, 1956)
Homens de preto (Barry Sonnenfeld, 1997)
igualdade é branca, A (Krzysztof Kieślowski, 1979)
Immensee (Veit Harlan, 1943)
Impacto profundo (Mimi Leder, 1997)
Interlúdio (Alfred Hitchcock, 1946)
Intriga internacional (Alfred Hitchcock, 1959)
Janela indiscreta (Alfred Hitchcock, 1954)
Kung fu panda (Mark Osbourne e John Stevenson, 2008)

Ladrão de casaca (Alfred Hitchcock, 1955)
Lassie e a força do coração (Fred Wilcox, 1943)
lenda de Paulo e Paula, A (Heiner Carow, 1973)
Liebelei (Max Ophüls, 1933)
liberdade é azul, A (Krzysztof Kiesłowski, 1993)
Magnólia (Paul Thomas Anderson, 1999)
Mar em fúria (Wolfgang Petersen, 2000)
Marnie – confissões de uma ladra (Alfred Hitchcock, 1964)
Matrix (Andy e Larry Wachowski, 1999)
Matrix Reloaded (Andy e Larry Wachowski, 2003)
Matrix Revolutions (Andy e Larry Wachowski, 2003)
Melhor é impossível (James L. Brooks, 1997)
mensageiro, O (Kevin Costner, 1997)
Metropolis (Fritz Lang, 1927)
Meu adorável vagabundo (Frank Capra, 1941)
Mistério na neve (Bille August, 1996)
Mistérios e paixões (David Cronenberg, 1991)
Mortos que matam (Ubaldo Ragona, 1964)
munido não é o bastante, O (Michael Apted, 1999)
Munique (Steven Spielberg, 2005)
Na companhia de homens (Neil LaBute, 1996)
Nada é para sempre (Robert Redford, 1992)
Não amarás (Krzysztof Kiesłowski, 1988)
Não matarás (Krzysztof Kiesłowski, 1988)
Nostalgia (Andrei Tarkovski, 1983)
Ondas do destino (Lars von Trier, 1996)
Pacto de sangue (Billy Wilder, 1944)

Pacto sinistro (Alfred Hitchcock, 1951)
Parsifal (Hans-Jürgen Syberberg, 1982)
passagem para a Índia, A (David Lean, 1984)
pássaros, Os (Alfred Hitchcock, 1963)
Persona (Ingmar Bergman, 1966)
Piquenique na montanha misteriosa (Peter Weir, 1975)
planeta proibido, O (Fred Wilcox, 1957)
poder da sedução, O (John Dahl, 1994)
pontes de Madison, As (Clint Eastwood, 1994)
portas do céu, As (Michael Cimino, 1980)
prisioneiro de Zenda, O (John Cromwell, 1937)
Psicose (Alfred Hitchcock, 1960)
Psicose (Gus van Sant, 1998)
Quando fala o coração (Alfred Hitchcock, 1945)
Reviravolta (Oliver Stone, 1997)
Risco duplo (Bruce Beresford, 1999)
Sabotador (Alfred Hitchcock, 1942)
Sacrifício (Andrei Tarkovski, 1986)
Sangue de herói (John Ford, 1948)
Sem fim (Krzysztof Kieślowski, 1985)
Sem medo de viver (Peter Weir, 1993)
Seus amigos, seus vizinhos (Neil LaBute, 1998)
Shoah (Claude Lanzmann, 1974)
Short Cuts (Robert Altman, 1993)
show de Truman, O (Peter Weir, 1998)
Sob o signo de Capricórnio (Alfred Hitchcock, 1949)
Solaris (Andrei Tarkovski, 1972)

Solo Sunny (Konrad Wolf, 1980)
Sorte cega (Krzysztof Kieślowski, 1987)
Spectre haunts Europe, A (Vladimir Gardin, 1922)
Stalker (Andrei Tarkovski, 1979)
Suspeita (Alfred Hitchcock, 1941)
Talentoso Ripley, O (Anthony Minghella, 1999)
Titanic (James Cameron, 1997)
Topázio (Alfred Hitchcock, 1969)
Trama macabra (Alfred Hitchcock, 1942)
Tron (Steven Lisberger, 1982)
Tsahal (Claude Lanzmann, 1994)
Twin Peaks — Os últimos dias de Laura Palmer (David Lynch, 1992)
Última esperança da Terra, A (Boris Sagal, 1971)
último dos valentões, O (Dick Richards, 1975)
Um visto para o céu (Albert Brooks, 1991)
Veludo azul (David Lynch, 1986)
Viva la vie (Claude Lelouch, 1984)
Waterworld — o segredo das águas (Kevin Costner, 1995)
Zardoz (John Boorman, 1974)

PRINCIPAIS OBRAS DE SLAVOJ ŽIŽEK

The Year of Dreaming Dangerously. Londres/Nova York, Verso, 2012. [Ed. bras.: *O ano em que sonhamos perigosamente.* São Paulo, Boitempo, 2012.]

Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism. Londres/Nova York, Verso, 2012. [Ed. bras.: *Menos que nada: Hegel e a sombra do materialismo dialético.* São Paulo, Boitempo, no prelo.]

Living in the End Times. Londres/Nova York, Verso, 2010. [Ed. bras.: *Vivendo no fim dos tempos.* São Paulo, Boitempo, 2012.]

First as Tragedy, then as Farce. Londres/Nova York, Verso, 2009. [Ed. bras.: *Primeiro como tragédia, depois como farsa.* São Paulo, Boitempo, 2011.]

Violence. Londres, Profile, 2008.

In Defense of Lost Causes. Londres/Nova York, Verso, 2008. [Ed. bras.: *Em defesa de causas perdidas.* São Paulo, Boitempo, 2011.]

Universal Exception. Londres, Continuum International Publishing Group, 2007.

Lacan: The Silent Partners. Londres/Nova York, Verso, 2006.

The Neighbor: Three Inquiries in Political Theology. Chicago, University of Chicago Press, 2006.

The Parallax View. Cambridge, The MIT Press, 2006. [Ed. bras.: *A visão em paralaxe.* São Paulo, Boitempo, 2008.]

Lacrimae rerum. Paris, Éditions Amsterdam, 2005. [Ed. bras.: *Lacrimae rerum.* São Paulo, Boitempo, 2009.]

Iraq: The Borrowed Kettle. Londres/Nova York, Verso, 2005.

The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible (com Jacques Rancière). Londres, Continuum International Publishing Group, 2004.

Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences. Londres, Routledge, 2003.

The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity. Cambridge, The MIT Press, 2003.

Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates. Londres/Nova York, Verso, 2002. [Ed. bras.: *Bem-vindo ao Deserto do Real!* São Paulo, Boitempo, 2003.]

Opera's Second Death. Londres, Routledge, 2001.

The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-theory. Londres, British Film Institute, 2001.

On Belief. Londres, Routledge, 2001.

Did Someone Say Totalitarianism?: Four Interventions in the Misuse of a Notion. Londres/Nova York, Verso, 2001. [Ed. bras.: *Alguém disse totalitarismo?* São Paulo, Boitempo, no prelo.]

The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway. Washington, University of Washington Press, 2000.

The Fragile Absolute: Or, Why the Christian Legacy is Worth Fighting For? Londres/Nova York, Verso, 2000.

The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology. Londres/Nova York, Verso, 1999.

The Plague of Fantasies. Londres/Nova York, Verso, 1997.

The Indivisible Remainder: An Essay On Schelling And Related Matters. Londres/Nova York, Verso, 1996.

The Metastases of Enjoyment: Six Essays on Woman and Causality. Londres/Nova York, Verso, 1994.

Tarrying with the Negative: Kant, Hegel, and the Critique of Ideology (Post-Contemporary Interventions). Durham, Duke University Press, 1993.

Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock). Londres/Nova York, Verso, 1992.

Enjoy Your Symptom! Jacques Lacan In Hollywood And Out. Londres, Routledge, 1992.

For They Know Not What They Do: Enjoyment As a Political Factor. Londres/Nova York, Verso, 1991.

Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture. Cambridge, The MIT Press, 1991.

The Sublime Object of Ideology. Londres/Nova York, Verso, 1989. [Ed. bras.: *Eles não sabem o que fazem: o sublime objeto da ideologia.* Rio de Janeiro, Zahar, 1992.]

Copyright © Slavoj Žižek, 2006
Copyright © Boitempo Editorial, 2009

Coordenação editorial

Ivana Jinkings

Editor-assistente

Jorge Pereira Filho

Assistência editorial

Elisa Andrade Buzzo, Frederico Ventura,
Gustavo Assano e Livia Campos

Tradução

Isa Tavares e Ricardo Gozzi

Preparação

Mariana Echalar

Revisão

Íris Morais Araújo e Alessandro de Paula

Diagramação

Gapp Design

Capa

David Amiel

Sobre "*Man Ray Tears Copy Assignment*"

foto de Samantha Jade

Produção

Ana Lotufo Valverde e Marcel Iha

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

Z721

Žižek, Slavoj, 1949-

Lacrimae rerum : ensaios sobre cinema moderno / Slavoj Žižek;
tradução Isa Tavares e Ricardo Gozzi. — São Paulo: Boitempo,
2009.

Tradução de: Lacrimae rerum

ISBN 978-85-7559-134-5

1. Crítica cinematográfica. I. Título.

09-5132.

CDD:791.43

CDU:791.43

015555

29.09.09 07.10.09

Este livro atende às normas do acordo ortográfico em vigor desde
janeiro de 2009.

É vedada, nos termos da lei, a reprodução de qualquer parte deste livro sem a expressa autorização da editora.

1ª edição: novembro de 2009

1ª edição revista: abril de 2011

BOITEMPO EDITORIAL

Jinkings Editores Associados Ltda.

Rua Pereira Leite, 373

05442-000 São Paulo SP

Tel./fax: (11) 3875-7250 / 3872-6869

editor@boitempoeditorial.com.br

www.boitempoeditorial.com.br

Notas

[1] Janet Maslin, "Tsayah: Lanzmann's Meditation On Israel's Defense", *The New York Times*, 27/1/1995.

[2] Apoio-me aqui no excelente "Odresujoca laz", de Andrej Nikolaidis, *Ljubljanski dnevnik*, Eslovênia, 28/8/2008. Nikolaidis, escritor montenegrino de geração mais recente, foi processado por Emir Kusturica e escandalosamente condenado por ter escrito um texto em que denunciou a cumplicidade de Kusturica com o violento nacionalismo sérvio.

[3] Atribuo essa ideia a Bernard Keenan.

[4] Edgar Allan Poe, "A máscara da morte escarlate", em *O escaravelho de ouro e outras histórias* (São Paulo, Ática, 1995). (N. E.)

[5] René Descartes, *Discurso do método* (São Paulo, Martins Fontes, 2007). (N. E.)

[6] Entre outras conjecturas sobre a relação entre a série dos Dez Mandamentos e os episódios do *Decálogo* de Kieślowski, a mais convincente é a afirmação de que Kieślowski saltou o segundo mandamento, que proíbe as imagens (talvez, numa concordância espontânea com o fato de o próprio *Decálogo* ser composto de *imagem* em movimento) e dividiu o último mandamento em dois: "Não cobiçarás a mulher do próximo" (*Decálogo 9*), nem seus bens materiais ("Não cobiçarás os selos do teu vizinho", no *Decálogo 10*). Nessa interpretação (desenvolvida em Véronique Campan, *Dix brèves histoires d'image: Le Decalogue de Krzysztof Kieślowski*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993), o *Decálogo 7* encena o primeiro mandamento, "Não terás outros deuses diante de mim": o pai é punido porque celebra o falso deus da ciência e da tecnologia. O que se perde nessa interpretação é o paradoxal "juízo infinito", que surge se lermos o *Decálogo 10*

como a encenação do *primeiro* mandamento: a equiparação de Deus (o Ser mais alto) com os selos, o objeto material arbitrário elevado à dignidade da Coisa.

[7] G.W.F. Hegel, *Fenomenologia do espírito* (trad. Paulo Menezes, 4. ed., Petrópolis, Vozes, 2007). (N. E.)

[8] Os mandamentos foram extraídos de *Bíblia de Jerusalém* (São Paulo, Paulus, 1995). (N. E.)

[9] O que teria sido o "juízo infinito" hegeliano na música? Talvez seja a "rainha do canto à tirolesa" australiana, Mary Schneider, que mais se aproxima disso em seu recente CD *Yodelling the classics* (Koch Classics, 1999), um exercício ímpar da elevada arte da falta de gosto em que temos versões cantadas à tirolesa da abertura de *Guilherme Tell*, de Rossini, das *Danças húngaras*, de Brahms, ou do *Minuete* de Beethoven — aqui a tensão entre forma e conteúdo é absoluta, de modo que o ouvinte só pode oscilar entre o riso e a mais extrema repugnância.

[10] Paul Coates, "The Curse of the Law: *The Decalogue*", em Paul Coates (org.), *Lucid Dreams: The films of Krzysztof Kieślowski* (Trowbridge, Flick Books, 1999), p. 105.

[11] Kenneth Burke, *Language as Symbolic Action* (Berkeley, University of California Press, 1966), p. 431.

[12] Alain Masson, "Nécessité et variations", em Vincent Amiel (org.), *Krzysztof Kieślowski* (Paris, Positif, 1997), p. 92.

[13] Contudo, como que num contraponto dessa suspensão, o *Decálogo 10* termina com a identificação paterna cumprida: os dois filhos estão prestes a tornar-se também colecionadores de selos, assumindo assim o Mandato paterno, isto é, seguindo o caminho de seu falecido pai.

[14] Somos tentados a citar aqui *Shoah*, de Claude Lanzmann — não será *Shoah* uma espécie de equivalente cinematográfico do superego? De certo modo, *o filme*

foi feito para não ser visto: sua duração proibitiva garante que a maioria dos espectadores (*incluindo* aqueles que o elogiam) não o viram e nunca o verão na versão integral, fato pelo qual se sentirão para sempre culpados. E essa culpa por não o terem visto todo funciona exatamente como o equivalente da nossa culpa por não sermos capazes de ver todo o horror do Holocausto. Além disso, essa duração extraordinária deve ser lida juntamente com o fato de *Shoah* apresentar-se explicitamente como o definitivo, inultrapassado e inultrapassável filme sobre o Holocausto, tornando-nos culpados e acusando-nos implicitamente de nada menos que desrespeito pelas vítimas, se gostarmos de outros filmes sobre o Holocausto aqueles que o encenam dentro da ficção narrativa-padrão (recorde-se o proverbial e agressivo desdém de Lanzmann por *A lista de Schindler*, de Spielberg, digno da reação do Deus ciumento do *Antigo Testamento*). Não é verdade que *Shoah*, esse paradoxo de documentário com a limitação autoimposta de não usar nenhuma imagem de documentário, representa assim todos os paradoxos da proibição iconoclasta constitutiva do judaísmo? "Não farás imagem esculpida [...] porque eu, Iahweh teu Deus, sou um Deus ciumento" — Não filmarás e/ou verás qualquer ficção narrativa nem usarás qualquer imagem de documentário sobre o Holocausto, porque eu, Lanzmann, sou um autor ciumento... E não seria verdade que essa pretensão é subvertida pelo fato vulgar, mas incontestável, de que um produto de Hollywood, como a minissérie de TV *O Holocausto* (com Meryl Streep, dos anos 1970), embora um produto melodramático comercial (e, talvez, precisamente por essa razão), fez indubitavelmente mais para promover a consciência do Holocausto entre as vastas camadas da população, em especial na própria Alemanha, do que *Shoah*? (Uma análise mais detalhada de *Shoah* teria de mencionar o fato significativo de que, apesar da duração extraordinária do filme, a maioria dos comentadores concentra-se num par de cenas, como a entrevista com o velho polonês da zona do campo de Auschwitz que ainda hoje exhibe atitudes antisemitas. A premissa subjacente a essa entrevista, que a torna profundamente

problemática, é que as causas que deram origem ao Holocausto ainda hoje estão vivas (mas essa premissa não correria o perigo de equiparar o ressentimento antissemita generalizado na população com a "solução final" nazista, sistemática e de índole estatal, incomparavelmente mais horrível?). É, portanto, como se o caráter intocável do Holocausto como crime absoluto estivesse deslocado para o próprio filme de Lanzmann: há uma regra não escrita, aplicada no mundo acadêmico de hoje, de que não se pode discutir normalmente nem criticar *Shoah* — apenas nos é permitido admirá-lo.

[15] Krzysztof Kieślowski e Krzysztof Piesiewicz, *Decalogue: The Ten Commandments* (Londres, Faber and Faber, 1991), p. 45.

[16] Paul Coates, "The Curse of the Law: *The Decalogue*", em Paul Coates (org.), *Lucid Dreams*, cit., p. 100.

[17] Ver Vincent Amiel (org.), *Krzysztof Kieślowski*, cit., p. 77. Talvez haja aqui um paralelo com *Psicose*, de Hitchcock, em que o verdadeiro trauma é também o *segundo* assassinato, encenado com o distanciamento frio de uma perspectiva divina.

[18] Otto Weininger, *Sex and Character: Authorized Translation from the Sixth German Edition* (Londres/Nova York, William Heinemann/G. P. Putnam's Sons, s.d.), p. 249.

[19] Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (Harmondsworth, Penguin, 1979), p. 264. [Ed. bras.: *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, 4. ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.]

[20] Pascal Pernod, "L'amour des personnages", em Vincent Amiel (org.), *Krzysztof Kieślowski*, cit., p. 75.

[21] Não seria precisamente essa a solução de *Casablanca*? Rick supera sua cobiça

de Elsa, a mulher de seu próximo (Viktor Laszlo), optando pela Causa histórica superior da luta antifascista. Está aqui em ação, é claro, a lógica intrincada da escolha forçada: só se demonstrarmos à mulher amada que não estamos servilmente dependentes dela, mas somos fortes o bastante para abandoná-la em nome de uma Causa mais alta, conservaremos seu amor. Se escolhermos diretamente a mulher, vamos perdê-la (seu respeito e seu amor); só se escolhermos o Dever manteremos o que restar de seu amor.

[22] Para uma leitura mais detalhada do *Decálogo 6*, ver Slavoj Žižek, "There is no Sexual Relationships", em Renata Salecl e Slavoj Žižek (org.), *Gaze and Voice as Love Objects* (Durham, Duke University Press, 1996).

[23] *Magnólia* (1999), de Paul Thomas Anderson, é talvez o filme de Hollywood que mais se aproxima de Kieślowski. Tudo está lá: desde a ideia da "rede" da multiplicidade de linhas narrativas paralelas que se interligam em encontros contingentes, gerando o efeito de coincidências inquietantes e deixando o espectador oscilar entre o efeito da pura contingência sem sentido e a noção de que a mão de um Destino oculto governa nossas vidas — até a ideia do Dia do Juízo, da catástrofe final em que cada indivíduo é obrigado a acertar suas contas (em vez das catástrofes de Kieślowski, como o naufrágio do *ferry* no final de *A fraternidade é vermelha* ou a explosão planejada que destrói todo o edifício no *Decálogo*, *Magnólia* opta por uma versão mais estranha: numa chuva torrencial, começam a cair do céu milhares de rãs). Há um paralelo ainda mais refinado entre o *Decálogo* e *Magnólia*: em ambos os casos, é como se habitássemos um universo fechado, em que interage um número limitado de pessoas. Nunca chegamos a conhecer os arredores sociais mais largos: é como se estivéssemos encerrados num espaço social fechado, em que se encena uma experiência social desconhecida para um observador exterior, que pode ser simplesmente os espectadores (como no recente programa *Big Brother*) ou, em última análise, o próprio Deus.

[24] Disponível em Krzysztof Kieslowski e Krzysztof Piesiewicz, *Decalogue*, cit.

[25] Seria interessante sistematizar e analisar o potencial subversivo desse estranho gênero em si próprio que são os grandes fracassos de Hollywood, ou seja, as superproduções que foram um fiasco: *Era uma vez na América*, de Sergio Leone; *As portas do céu*, de Michael Cimino; *Duna*, de David Lynch; e os dois filmes de Costner (*Waterworld* e *O mensageiro*). Com frequência, esses filmes contêm uma dimensão crítico-ideológica inesperada.

[26] Ver Berel Lang, *Heidegger's Silence* (Ithaca, Cornell University Press, 1996).

[27] *Ibidem*, p. 21.

[28] Ou será que ele está em silêncio porque sua experiência do tempo da guerra — um combatente da Resistência injustamente suspeito de colaborar com a Gestapo — foi simplesmente traumática demais para ser simbolizada?

[29] Martin Heidegger, "Language in the Poem", em *On the Way to Language* (Nova York, Harper Row, 1982), p. 170-1; tradução inglesa modificada. [Ed. bras.: *A caminho da linguagem*, 4. ed., Petrópolis, Vozes, 2008.]

[30] Platão, "O banquete", em *Diálogos: Platão* (trad. José Cavalcante de Souza, 4. ed., São Paulo, Nova Cultural, 1987, Coleção Os Pensadores, v. 3). (N. E.)

[31] Martin Heidegger, "Language in the Poem", cit., p. 59-60.

[32] Barbara Vine, *Visão adaptada ao escuro* (Lisboa, Europa América, 1999). (N. E.)

[33] Quando Lacan diz que "a mulher não existe", e explica isso em termos de ausência de significante para mulher, somos quase tentados a ler essa afirmação tendo como pano de fundo o bem conhecido episódio do século XVIII de uma mulher que, quando o marido volta inesperadamente para casa e a surpreende com um amante, replica calmamente: "Não, *não* estou sendo infiel a você! Agora você

pode provar seu amor por mim: se realmente me ama, acreditará nas minhas palavras, e não em seus olhos!" Na mesma ordem de ideias, um lacaniano responderia à contestação ingênua: "Mas as mulheres existem; vejo-as por todos os lados!" do seguinte modo: "Em quem você acredita, nos seus olhos ou nas minhas palavras?"

[34] Martin Heidegger, "Language in the Poem", cit., p. 174.

[35] Ibidem, p. 179.

[36] Michel Houellebecq, *As partículas elementares* (Porto Alegre, Sulina, 1999).

[37] Disponível em CD em ECM, New Series 1656, 1999.

[38] Essa Causa não precisa ser em si própria "digna": numa inversão da situação de Véronique, Anna Moffo, a bela e famosa soprano dos anos 1960, abreviou sua carreira quando se viu forçada a optar entre cantar ópera e levar uma vida promíscua, que envolvia a prática da felação (os médicos informaram-na que engolir o sêmen destruiria sua voz). Segundo rumores persistentes, Moffo escolheu a felação e aceitou a ruína de sua voz — *si non è vero, è bene trovato*. Em razão de seu caráter "irracional" excessivo, essa escolha em prejuízo da Causa e em prejuízo de Véronique é *também* uma escolha ética.

[39] Alain Masson, "Nécessité et variations", em Vincent Amiel (org.), *Krzysztof Kieślowski*, cit., p. 108.

[40] Paulo Coelho, *Veronika decide morrer* (Rio de Janeiro, Rocco, 1998). (N. E.)

[41] É significativo que, entre os admiradores de Paulo Coelho, encontremos Bill Clinton, Jacques Chirac e Boris Yeltsin!

[42] Não haverá também uma semelhança com *Visão adaptada ao escuro*, de Ruth Rendell, com sua relação incestuosamente próxima entre as duas irmãs, embora, nesse romance, Vera, a irmã "normal", acabe matando a "fatal" Eden?

[43] Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray* (São Paulo, Landmark, 2009, edição bilíngue). (N. E.)

[44] Como sublinhou Elisabeth Cowie, "*Film Noir and Women*", em Joan Copjec (org.), *Shades of Noir* (Londres, Verso, 1993).

[45] G. K. Chesterton, "A Defense of Detective Stories", em H. Haycraft (org.), *The Art of the Mystery Story* (Nova York, The Universal Library, 1946), p. 6.

[46] Enquanto a *sequela (sequel film)* é a continuação sequencial e tradicional do primeiro, a *prequela (prequel)*, apesar de ser lançada após o filme original, se refere ao que se passou antes dele, explicando suas origens. (N. E.)

[47] John Updike, *Gertrudes e Cláudio* (São Paulo, Companhia das Letras, 2001). (N. E.)

[48] Ver Richard Maltby, "A Brief Romantic Interlude: Dick and Jane Go to 3 1/2 Seconds of the Classic Hollywood Cinema", em David Bordwell e Noel Carroll (orgs.), *Post-Theory* (Madison, University of Wisconsin Press, 1996).

[49] Não teríamos aqui uma inversão semelhante à que encontramos na análise marxista da mercadoria? Em primeiro lugar, a história oficial é completada por uma série de interpretações/equivalentes transgressores fantasiados; em seguida, ocorre uma inversão análoga à do equivalente universal, isto é, verifica-se que todas essas múltiplas alternativas fantasiadas giram em torno de Uma, a fantasia fundamental.

[50] Heinrich von Kleist, *The Marquise of O and Other Stories* (Harmondsworth, Penguin, 1978), p. 68. (Ed. port.: *A Marquesa de O...*, trad. José M. Justo, Lisboa, Antígona, 1986, p. 13.]

[51] *Ibidem*, p. 70.

[52] G.W.F. Hegel, *Princípios da filosofia do direito* (São Paulo, Martins, 2003).

(N. E.)

[53] Heinrich von Kleist, *Michael Kohlhaas, o rebelde* (Lisboa, Antígona, 1984).

(N. E.)

[54] Ernst Bloch, *Über Rechtsleidenschaft innerhalb des positiven Gesetzes* (Frankfurt, Suhrkamp, 1972), p. 96. Baseio-me aqui no notável trabalho de David Ratmoko, *Agency, Fiction and Act: Paranoia's Invisible Legacy* (trabalho de conclusão de curso, Departamento de Inglês, Universidade de Zurique, 1999).

[55] Theodor Adorno, *Mínima moralia* (São Paulo, Ática, 1992). (N. E.)

[56] Ver nota 99.

[57] Charles Dickens, *As grandes esperanças* (Belo Horizonte, Itatiaia, 1966). (N. E.)

[58] Recorde-se também a comédia de Albert Brooks, *Um visto para o céu*, em que após sua morte prematura num acidente de automóvel, o herói vê-se perante o tribunal divino (que tem um aspecto suspeito de estância turística para ricos); é ali que se fazem os julgamentos de todas as pessoas. Se levamos uma vida ética corajosa, avançamos para um nível de ser superior; se somos reprovados no teste, somos condenados a nascer de novo como um ser humano vulgar. Perto do final do filme, o herói é reprovado no exame e é reenviado para a Terra; do ônibus que o conduz para o local a partir do qual será devolvido à Terra, ele vê em outro ônibus que segue ao lado do seu a mulher por quem se apaixonara durante o julgamento. Ela significa para ele "mais do que a própria vida", razão pela qual ele salta de seu ônibus para o do lado a fim de se juntar a ela, embora isso envolva um elevado risco e um grande sofrimento; porém, nessa altura, podemos ver que os juízes estavam observando o que se passava com câmaras escondidas — esse era o verdadeiro exame, e ele foi aprovado... O teste real não está onde pensamos que está: é a escolha que temos de fazer *depois* da prova aparente, quando pensamos

que já não temos nada a perder ou a ganhar, que constitui o *verdadeiro* exame.

[59] "O ato, uma vez consumado, mergulha de imediato nas profundezas insondáveis, adquirindo assim seu caráter permanente. É o mesmo que se passa com a vontade, que, uma vez postulada no começo e conduzida para o exterior, logo tem de afundar no inconsciente. Esse é o único modo em que é possível o começo, o começo que não deixa de ser um, o começo verdadeiramente eterno. Aqui também se aplica o fato de que o começo não deve conhecer a si próprio. Uma vez cometido, o ato está cometido para sempre. Toda decisão que seja de algum modo o verdadeiro começo não deve aparecer antes da consciência, não deve ser recordada pela mente, pois isso, precisamente, equivaleria à sua recordação. Aquele que, a propósito de uma decisão, reserva para si o direito de trazê-la de novo à luz, nunca consumará o começo." (F.W.J. von Schelling, *Ages of the World*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997, p. 181-2.) Para uma análise mais detalhada desse conceito de *Ent-Scheidung*, ver capítulo 1 de Slavoj Žižek, *The Indivisible Remainder* (Londres, Verso, 1997).

[60] Reimpresso no volume 5 da edição completa de *Heinrich von Kleist* (Munique, DTV, 1969). [Ed. bras.: *Sobre o teatro de marionetes*, Rio de Janeiro, Sete Letras, 1997.]

[61] Immanuel Kant, *Critique of Practical Reason* (Nova York, Macmillan, 1956), p. 152-3. [Ed. port.: *Critica da razão prática*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70, 1986, p. 166-7.]

[62] Baseio-me aqui no comunicado não publicado de Julia Reinhard Lupton e Kenneth Reinhard, *The Subject of Religion: Lacan and The Ten Commandments*. Para um aprofundamento desse tema, ver também Slavoj Žižek, *The Fragile Absolute* (Londres, Verso, 2000).

[63] Na realidade, há sete sobreviventes, e somos tentados a afirmar que o sobrevivente anônimo adicional não é mais do que o misterioso sem-teto de barba

como a de Cristo que aparece na maioria dos episódios do *Decálogo*.

[64] Ver Alicja Heiman, "Women in Kieślowski's Last Films", em Paul Coates (org.), *Lucid Dreams*, cit.

[65] *Ibidem*, p. 120.

[66] *Ibidem*, p. 126.

[67] *Ibidem*, p. 127.

[68] Christa Wolf, *Em busca de Christa T.* (São Paulo, Art, 1987). (N. E.)

[69] Apesar de sua aparente banalidade, existem (pelo menos) três aspectos que distinguem *A lenda de Paulo e Paula*: (1) o papel ativo das mulheres na sedução: são os homens que se veem reduzidos a "objetos do olhar de desejo"; (2) a sinistra conclusão: depois de um aparente final feliz (Paula e Paulo estão outra vez juntos e ela espera um filho), Paula caminha pela rua e desce por uma entrada do metrô, desaparecendo na escuridão, enquanto a voz anônima do narrador nos informa que ela vai morrer no parto, passado pouco tempo; (3) a cena da reconciliação final de Paula e Paulo é filmada como uma experiência *coletiva* partilhada: quando Paulo quer arrombar a porta do apartamento de Paula, um vizinho solícito empresta-lhe um machado; então, Paulo penetra na casa juntamente com uma dúzia de vizinhos, que observam de forma aprovativa a quebra da resistência amuada de Paula e seu abraço apaixonado. Por mais manipuladoras que possam ser as cenas nos filmes comerciais (recordem-se a cena final na estação de metrô de *Crocodilo Dundee* e a reconciliação no banheiro entre Cameron Diaz e Julia Roberts em *O casamento do meu melhor amigo*), sempre se conserva nelas um potencial emancipador utópico mínimo.

[70] Christa Wolf, *The Quest for Christa T.* (Nova York, Farrar, Strauss & Giroux, 1970), p. 55.

[71] Brigitte Reimann, *Ankunft im Alltag* (1961) (Berlim, Aufbau Taschenbuch,

1999). (N. E.)

[72] Christa Wolf, *Der geteilte Himmel* (1963) (Berlim, DTV, 1973). (N. E.)

[73] Essa é a razão pela qual *Christa T* é o romance-chave de Christa Wolf: ele abandona a aceitação total da realidade do *Ankunftsroman*, mas evita a saída fácil para a ideologia ecofeminista característica de sua obra posterior.

[74] Ver Claude Lévi-Strauss, "A eficácia simbólica", em *Antropologia estrutural* (São Paulo, Cosac Naify, 2008).

[75] O motivo visual de uma mulher, à noite, nadando sozinha numa piscina azul como o "correlato objetivo" de sua solidão e exclusão protopsicótica da sociedade é também utilizado no filme *Filhos do silêncio*, de Randa Haines, para acentuar a (auto)exclusão da amargurada heroína surdamuda.

[76] De modo geral, as figuras solitárias em Kieślowski (o médico no *Decálogo 2*, a amante no *Decálogo 3* e a professora de ética e o alfaiate no *Decálogo 8*) são atormentadas por um trauma do passado.

[77] Nevil Shute, *Requiem for a Wren* (Nova York, Midpoint Trade Books, 2000). (N. E.)

[78] Sófocles, *Antígona* (trad. Millôr Fernandes, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2007). (N. E.)

[79] Jean-Paul Sartre, *A náusea* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005). (N. E.)

[80] Embora seja fácil descobrir nessa náusea o elemento de classe (Julie deixa para os vizinhos de classe baixa a tarefa de cuidar do assunto dos ratos, como se as classes inferiores estivessem de algum modo mais perto da geração e da corrupção da vida), é preciso não ceder à tentação do "reducionismo de classe" e considerar essa náusea uma forma deslocada de repugnância desencadeada pelo contato com pessoas de classes populares, como se essa náusea geral "significasse realmente" uma náusea contra as classes baixas. A experiência da náusea para com a vida em

si mesma é a experiência ontológica primordial, e seu deslocamento para as "classes baixas" é, em última análise, uma espécie de medida defensiva, um modo de manter distância do objeto interpondo as "classes baixas" entre nós e a vida.

[81] G.W.F. Hegel, "Jenaer Realphilosophie", em *Frühe politische Systeme* (Frankfurt, Ullstein, 1974), p. 204; para uma leitura mais detalhada dessa passagem, ver capítulo 1 de Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject* (Nova York, WW Norton, 2000).

[82] Tadeusz Sobolewski, "Ultimate Concerns", em Paul Coates (org.), *Lucid Dreams*, cit., p. 28.

[83] Na medida em que aceitamos essa noção de relação sexual como referência absoluta, somos tentados a reescrever toda a história da filosofia moderna nos seguintes termos:

— Descartes: "Fodo, logo existo", isto é, só na atividade sexual intensa sinto a plenitude do meu ser (a resposta "descentradora" de Lacan a isso teria sido: "Fodo onde não existo, e não existo onde fodo", ou seja, não sou eu quem fode, mas "isso fode" em mim);

— Espinosa: Dentro do Absoluto enquanto Foda (*coitus sive natura*), devemos distinguir, no mesmo sentido da distinção entre *natura naturans* e *natura naturata*, entre a penetração ativa e o objeto fodido (há aqueles que fodem e os que são fodidos);

— Hume introduz aqui a dúvida empirista: como sabemos se a foda, enquanto relação, existe? Só existem objetos cujos movimentos parecem coordenados;

— resposta kantiana a essa crise: "As condições da possibilidade de foder são ao mesmo tempo as condições da possibilidade dos objetos [da] foda";

— Fichte radicaliza a revolução kantiana: foder é uma atividade incondicional que postula a si própria e se divide em fecedor e objeto fodido, ou seja, e o próprio

foder que pressupõe seu objeto, o fodido;

— Hegel: "É crucial conceber o Foder não só como substância (o impulso substancial que nos subjuga), mas também como sujeito (como atividade reflexiva inserida no contexto do significado espiritual)";

— Marx: devemos regressar ao foder real e rejeitar a filosofice masturbatória idealista, ou seja, nos termos literais em que expressou em *A ideologia alemã* (São Paulo, Boitempo, 2007), a vida real está para a filosofia, assim como o sexo real está para a masturbação;

— Nietzsche: a Vontade é, em sua expressão mais radical, a Vontade de Foder, que culmina no Eterno Retorno do "quero mais", de uma foda que prossegue indefinidamente;

— Heidegger: do mesmo modo que a essência da tecnologia não é nada "tecnológica", a essência de foder não tem nada a ver com a foda enquanto simples atividade ôntica; ou melhor, "a essência do foder é o foder da própria Essência", isto é, não somos apenas nós, seres humanos, que fodemos nossa compreensão da Essência, é a Essência que já está em si mesma fodida (inconsistente, retraída, errante);

— e, por fim, a intuição de como a própria Essência está fodida leva-nos à expressão de Lacan: "A relação sexual não existe".

[84] De modo semelhante, o inesperado pano de fundo político-econômico de *Tristão e Isolda*, de Wagner, revela-se uma espécie de autogestão socialista de camponeses. De fato, no início do ato 3, quando Kurwenal descreve a Tristão, o cavaleiro andante, a situação sociopolítica no país durante sua ausência, recebemos uma estranha lição de economia política da autogestão: os servos de Tristão estão gerindo tão bem o negócio em sua ausência que este simplesmente lhes cede seus direitos sobre a terra, tornando-os totalmente autônomos: "Vossa é a casa, as terras e o castelo! O povo, fiel ao seu amado senhor, tratou o melhor

possível da casa e dos domínios que o meu herói um dia deixou em herança aos seus servos e vassallos, quando abandonou tudo para ir para um país estrangeiro". Não será essa autogestão socialista, enquanto sonho feudal-socialista último, o único pano de fundo econômico possível para a errância de Tristão?

[85] Annette Insdorf, *Double Lives, Second Chances: The Cinema of Krzysztof Kieślowski* (Nova York, Hyperion, 1999), p. 153.

[86] Danusia Stok (org.), *Kieślowski on Kieślowski* (Londres, Faber & Faber, 1994), p. 170.

[87] O mecanismo desse círculo e dessa escolha é de certo modo semelhante ao do conto de Somerset Maugham, "The Colonel's Lady" (em *Collected Short Stories 2*, Harmondsworth, Penguin, 1972) e à alteração de seu final original na versão cinematográfica. No conto, um senhor de idade, ao ler o livrinho de poemas publicado pela mulher, fica sabendo que esta, considerada por ele um modelo de discrição, tivera recentemente um caso passional com um homem mais novo. Seu melhor amigo, para quem ele se queixa no clube, diz-lhe que ele não pode fazer mais nada além de passar por cima do assunto. Na versão cinematográfica, ele pede explicações à mulher, que afirma que o jovem amante é na realidade ele próprio, seu marido, tal como ela o recorda e recordaria para sempre desde sua paixão de juventude, e a história termina com uma reconciliação feliz. Ver também "The Kite" do mesmo autor (*Collected Short Stories 4*, Harmondsworth, Penguin, 1972): o marido, que deixou a mulher e o filho porque esta não tolerava sua paixão pelos papagaios de papel, mantém-se firme nessa atitude, mesmo depois de ser preso; de fato, não está disposto a renunciar a sua Causa em nome da vida familiar. A versão cinematográfica encontra uma saída: a mulher junta-se a ele, aprendendo a partilhar seu entusiasmo pelos papagaios e, de novo reunidos, ambos ficam felizes.

[88] Durante a discussão pública na "Hitchcock Centenary Conference",

organizada pela Universidade de Nova York em outubro de 1999.

[89] Ver Sigmund Freud, "The Psychogenesis of a Case of Homosexuality in a Woman", em *Case Histories II* (Harmondsworth, Penguin, 1979, The Pelican Freud Library, v. 9), p. 389.

[90] Svetlana Alliluyeva, *Twenty Letters to a Friend* (Nova York, Simon and Schuster, 1967), p. 183.

[91] Para uma abordagem mais pormenorizada desse *sinthoma* hitchcockiano, ver Slavoj Žižek (org.), *Everything You Always Wanted to Know About Lacan: But Were Afraid to Ask Hitchcock* (Londres, Verso, 1993).

[92] David Bordwell e Noel Carroll (orgs.), *Post-Theory* (Madison, University of Wisconsin Press, 1996).

[93] Jacques Lacan, *The Seminar, Book I: Freud's Papers on Technique* (Nova York, Norton, 1988), p. 215. [Ed. bras.: *O Seminário, livro 1: Os escritos técnicos de Freud*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986.] Baseio-me aqui em Miran Božovič, "The Man Behind his Own Retina", em Slavoj Žižek (org.), *Everything You Always Wanted to Know About Lacan*, cit.

[94] Milan Kundera, *A lentidão* (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995). (N. E.)

[95] Ver o fascinante relato de Thomas Schatz, *The Genius of the System* (Nova York, Hold and Co., 1996), p. 393-403. [Ed. bras.: *O gênio do sistema*, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.]

[96] Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (São Paulo, Nova Alexandria, 2007). (N. E.)

[97] Ver Stephen Jay Gould, *Vida maravilhosa* (São Paulo, Companhia das Letras, 1990).

[98] Ver Niall Ferguson (org.), *História virtual* (Lisboa, Tinta da China, 2004).

[99] Talvez a coisa mais bem-sucedida no *remake* de Van Sant seja a cena do fim genérico, que se segue ao plano em que termina o filme de Hitchcock e que se prolonga por vários minutos — um plano de grua contínuo mostrando o que se passa em torno do carro que está sendo içado do pântano, os policiais entediados em volta do caminhão-grua, tudo isso acompanhado do som suave de uma guitarra que repete de forma improvisada o motivo principal da trilha sonora de Herrmann. Esse aspecto dá ao filme o toque ímpar dos anos 1990. Essa diferença com o *Psicose* original representa o pós-modernismo no que tem de melhor.

[100] A obsessão de Hitchcock com a limpeza é bem conhecida: numa entrevista, gabou-se de sempre deixar o banheiro tão limpo que ninguém diria, depois de inspecioná-lo, que ele tinha estado lá... Essa obsessão explica também o óbvio prazer que manifesta com a repugnância que sente perante os pequenos pormenores imundos que caracterizam a missão cubana em Harlem, em *Topázio*, como o documento diplomático oficial manchado da gordura de um sanduíche.

[101] Esse brusco aparecimento não seria semelhante ao *Tristão*, de Wagner? No final da ópera, depois da morte de Tristão, da chegada de Isolda e sua imersão no transe da morte, a ruptura ocorre com a chegada de um segundo navio, quando o progresso lento subitamente se acelera de modo quase cômico — em cinco minutos acontecem mais coisas do que em toda a parte anterior da ópera (luta, morte de Melot e Kurwenal etc.). O mesmo se passa com *O trovador*, de Verdi, em que os últimos dois minutos são cheios de acontecimentos. Essas intrusões inesperadas logo antes do final são cruciais para a interpretação das tensões subjacentes da história.

[102] Em *Sob o signo de Capricórnio*, quando Lesley Brill afirma que é uma espécie de criatura do submundo que tenta arrastar Ingrid Bergman de volta para o Inferno, somos tentados a afirmar que a freira que aparece no final de *Um corpo que cai* pertence ao mesmo submundo maléfico. O paradoxo aqui reside, é claro,

no fato de se tratar de uma *freira*, uma mulher de Deus, que encarna a força do Mal que arrasta o sujeito para baixo e impede sua salvação.

[103] François Truffaut, *Hitchcock* (Nova York, Simon and Schuster, 1985), p. 257. [Ed. bras.: *Hitchcock/Truffaut: entrevistas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2004.]

[104] O mesmo se passa com a saliva. Como sabemos, apesar de podermos engolir com facilidade nossa própria saliva, consideramos extremamente repulsivo engolir um tanto de saliva que já foi cuspidado do nosso corpo — mais um caso de violação da fronteira Interior-Exterior.

[105] Devo essa observação a Bóris Groys, Colônia.

[106] "Pois eu é um outro. Se o cobre acorda clarim, não é culpa dele." (N. E.)

[107] Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos* (São Paulo, Companhia das Letras, 1996). (N. E.)

[108] Ver capítulo XVIII de Jacques Lacan, *O Seminário, livro 7: A ética da psicanálise* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995).

[109] Os heróis das três primeiras grandes óperas de Wagner — *O navio fantasma*, *Tannhauser* e *Lohengrin* — não estariam também de certo modo divididos entre suas respectivas zonas fatais (o navio fantasma no qual o holandês é condenado a vagar eternamente, a Venusberg das orgias sexuais contínuas e o reino sereno, e por isso mesmo infinitamente aborrecido, do Graal)? Não seria seu problema o mesmo: *como fugir* à existência sufocante na zona (os eternos anos de solidão num navio fantasma errante, o prazer excessivo em Venusberg e, provavelmente o pior e mais entediante de tudo, a eterna beatitude espiritual do Graal) através do amor sincero de uma mulher mortal?

[110] "Haverá alguma coisa que coloque uma interrogação mais atual, mais premente, mais absorvente, mais dilacerante, mais enojante, mais calculada para

atirar tudo que ocorre antes de nós para o abismo ou o vazio do que o rosto de Harpo Marx, com aquele sorriso que nos deixa na dúvida se significa a perversidade mais extrema ou a singeleza de espírito mais completa? Esse homem mudo, por si só, é suficiente para manter a atmosfera de dúvida e de aniquilação radical que está na base da extraordinária farsa dos irmãos Marx e do fluxo ininterrupto de *jokes* que conferem todo valor ao seu exercício." (Jacques Lacan, *The Ethics of Psychoanalysis*, Londres, Routledge, 1992, p. 55.)

[111] O mesmo se aplica no que se refere a *Liebelei*, a obra-prima alemã do jovem Max Ophüls, em que estamos perante a constelação edipiana clássica: a amante mais velha (a baronesa) do herói trágico é uma mãe substituta que ele quer deixar pela mulher mais jovem de uma classe inferior. O duelo que se segue com o barão é evidentemente o duelo com o duplo rival paterno. No entanto, o clichê a evitar aqui é a ideia de que o ato do substituto paterno é "castrante" (matando o herói no duelo). Ora, é exatamente o contrário, ou seja, é a figura paterna que é "impotente", "castrada", e o duelo com esta representa uma regressão ridícula à rivalidade imaginária com o pai (cuja impotência é assinalada por seu estranho olhar e pelo monóculo) — com frequência, a figura que impede a realização do ato sexual é um castrado ridículo, e sua raiva é uma máscara, um indício de sua impotência. Assim, *Liebelei* conta a história do fracasso do herói em sair do fechamento incestuoso para um inter-relacionamento "normal", isto é, em consumir a passagem do objeto incestuoso para uma mulher estranha. Nos filmes de Max Ophüls, estamos pois em oposição à interpretação clássica da figura severa, militar ou paterna, como a do "pai castrador" (ver, por exemplo, a respeito do barão em *Liebelei*, Susan White, *The Cinema of Max Ophüls*, Nova York, Columbia University Press, 1995, p. 95): essa figura paterna rígida e de óculos que impede a relação amorosa é o exato oposto, isto é, uma figura não castradora, mas castrada, ou seja, sua rigidez esconde uma ausência de vida e uma impotência ridículas (razão pela qual a baronesa precisa de um amante mais novo!). O que se pode

concluir aqui, em termos gerais, é que, de fato, a teoria cinematográfica desconstrucionista usa com frequência termos como "fálico" ou "castração" com uma grande insensibilidade...

[112] É interessante notar que, hoje, a ideia do mal parece de novo ultrapassar em ambos os sentidos as fronteiras dos assuntos humanos "médios". De fato, recorre-se novamente à noção de um mal global e trans-humano (por exemplo, na forma da sensação de uma catástrofe ecológica global pendente, pela qual a humanidade é responsável, embora não possa ser atribuída à intenção de qualquer indivíduo em concreto), mas sentimos cada vez mais o mal como uma ameaça que se avulta no nível do minúsculo, dos microrganismos invisíveis (como os novos vírus resistentes a todos os antibióticos). O impacto de filmes como *Piquenique na montanha misteriosa* está fundado nessa nova sensibilidade para as dimensões do mal que são ao mesmo tempo mais globais, impessoais e indefinidas no nível do infinitamente pequeno, como a proliferação de formas minúsculas de vida no rochedo.

[113] É interessante notar que o outro grande sucesso de bilheteira sobre o tema de um cometa gigante que ameaça a Terra, *Armageddon* (1998), também fala da relação incestuosa pai-filha. Nesse caso, porém, é o pai (Bruce Willis) que está profundamente ligado à filha. A força destrutiva do cometa dá corpo a sua fúria perante os casos amorosos da filha com outros homens da idade dela. É significativo que o desfecho seja também mais "positivo", e não autodestrutivo. De fato, o pai sacrifica-se para salvar a Terra, ou seja, desaparece de fato — no nível da economia libidinal subjacente — de cena para abençoar o casamento da filha com seu jovem apaixonado.

[114] Contudo, não podemos nos esquecer, a respeito dessa inscrição ideológica hollywoodiana da catástrofe global no tema da "produção de um par", que nem todas as ligações desse tipo são, por esse mesmo fato, ideológicas. Quando estamos

tratando daquilo que Alain Badiou teria chamado de declaração de amor como um acontecimento-verdade, como o aparecimento fulgurante da dimensão da verdade imortal no seio do processo de geração e corrupção, o único modo de tornar visível, de representar, essa dimensão de uma insistência incondicional é através da noção "absurda" e "miraculosa" da estase do tempo. É como se, no aparecimento fulgurante do acontecimento-verdade, o próprio correr do tempo fosse temporariamente suspenso. Há algo desse milagre em melodramas tão vulgares como *Viva la vie!* (1984), de Claude Lelouch, em que a rotação da Terra em torno de seu eixo para de repente. Em plena Paris, a manhã nunca chega, há uma noite contínua; pessoas fascinadas aglomeram-se nas praças e perscrutam o céu escuro... No final do filme, esse milagre/catástrofe é simpaticamente explicado como o sonho do herói que queria "suspender o correr do tempo" para não faltar ao encontro com a namorada.

[115] Judith Butler, *The Psychic Life of Power* (Stanford, Stanford University Press, 1997), p. 47.

[116] Não encontramos aqui a mesma dupla negação do fetichismo da mercadoria postulado por Marx? Primeiro, a mercadoria é despojada de sua autonomia física e reduzida a um meio que encarna as relações sociais; depois, essa rede de relações sociais se projeta numa mercadoria como sua propriedade material direta, como se uma mercadoria tivesse, em si mesma, um certo valor ou o dinheiro fosse, em si mesmo, um equivalente universal.

[117] E essa dupla negação paradoxal nos permite ver, talvez, o potencial subversivo do contrato masoquista. Neste, a negação secundária é anulada, isto é, o servo *assume abertamente a posição do servo* e — uma vez que ele é tanto mais servo quanto mais entender (erradamente) sua posição como a de um agente autônomo — através disso (no nível do "sujeito de enunciação"), afirma-se *efetivamente* como um agente autônomo. Em resumo, o que temos no

masoquismo é, em vez da servidão mascarada de ação autônoma, a ação autônoma mascarada de servidão.

[118] Stanislaw Lem, *Solaris* (Nova York, Harcourt, Brace & Company, 1978), p. 30.

[119] Fórmula de Tonya Howe (Universidade de Michigan, Ann Arbor) em sua excelente intervenção no seminário "*Solaris and the obscenity of presence*", no qual me baseio.

[120] Ver Jacques-Alain Miller, "Des semblants dans la relation entre les sexes", em *La cause freudienne*, Paris, n. 36, 1997, p. 7-15.

[121] Citado em Antoine de Baecque, *Andrei Tarkovski* (Paris, Cahiers du Cinéma, 1989), p. 108.

[122] Típica casa de campo russa. (N. E.)

[123] O melhor exemplo dessa formação fantasmática que combina elementos heterogêneos e inconsistentes é talvez o mítico reino (ou ducado) da Ruritânia, situado numa região imaginária da Europa oriental, que junta a Europa central e os Balcãs, a tradição conservadora feudal aristocrática da Europa central e a selvajaria balcânica, a modernidade (o trem) e o campesinato primitivo, a selvajaria "primitiva" do Montenegro e a região checa "civilizada" (os exemplos abundam, desde o famoso *O prisioneiro de Zenda*).

[124] Não estaríamos aqui perante a mesma lógica da falsa imitação da *business class* na classe econômica da British Airways (há alguns anos, deram-me uns simples guardanapos de papel como se fossem toalhas úmidas, dispostos numa bandeja e fornecidos com pinças)? Do mesmo modo, nos aviões menores, a separação entre a *business class* e a econômica é muitas vezes meramente simbólica, isto é, uma cortina que se fecha ou se abre, conforme o número de bilhetes de primeira classe vendidos.

[125] Citado em Antoine de Baecque, *Andrei Tarkovski*, cit., p. 110.

[126] Isso permite fazer a ligação com *Ondas do destino*, de Lars von Trier, que também culmina num ato de sacrifício da heroína: se for para o barco com o marinheiro violento e se se deixar espancar, provavelmente até à morte, esse sacrifício curará seu marido deficiente.

[127] É interessante notar que, embora seja difícil imaginar dois universos mais diferentes do que os de Tarkovski e de David Lynch, é possível e produtivo estabelecer elos entre eles no nível dos *sinthomas* visuais e outros — uma casa de madeira arde no final de *O sacrifício*, bem como no final de *A estrada perdida/Lost Highway!* É claro que o significado desse ato é o oposto: para Tarkovski, a casa representa a segurança autêntica do Lar, enquanto a casa de Lynch é o local por excelência do crime obscuro e da *jouissance*.

[128] Ver Antoine de Baecque, *Andrei Tarkovski*, cit., p. 98.

[129] Jacques Lacan, *O Seminário, livro 20: Mais ainda* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1996). (N. E.)

[130] Para evitar um mal-entendido crucial, é preciso dizer que nossa rejeição do gesto sacrificial como falso não pretende reduzi-lo a uma motivação "patológica" oculta. A psicanálise envolve precisamente o oposto de "estragar" a grandeza ética de um ato ao desvendar suas causas comuns (explicações como "o sacrifício suicida do herói foi o mero resultado de seu sentimento de culpa edipiano não resolvido..."). Para Lacan, um ato propriamente dito é precisamente um gesto que não pode ser explicado, ou justificado, pela referência ao seu "contexto histórico (ou social, ou psicológico)", já que representa uma intervenção que redefine de forma retroativa, "a partir do nada", os próprios contornos daquilo que se considera um "contexto". Assim, quando estamos perante um gesto como o de Mary Kay Le Tourneau (uma professora de 36 anos que foi presa por ter tido um caso com um aluno de 14, uma das grandes histórias de amor recentes em que o

sexo está ainda ligado a uma autêntica transgressão social), a tarefa da psicanálise não é "explicar" esse ato como resultado de quaisquer mecanismos inconscientes subjacentes, pelos quais o sujeito, em última análise, não é responsável, mas, ao contrário, *salvar a dignidade do ato*.

[131] David Bordwell e Noel Carroll (orgs.), *Post-Theory* (Madison, University of Wisconsin Press, 1996).

[132] Ver Richard Maltby, "A Brief Romantic Interlude: Dick and Jane Go to 3 1/2 Seconds of the Classic Hollywood Cinema", em David Bordwell e Noel Carroll (orgs.), *Post-Theory*, cit., p. 434-59.

[133] *Ibidem*, p. 443.

[134] *Ibidem*, p. 441.

[135] Em inglês, Motion Picture Production Code. Também conhecido como Código Hays, tal sistema de autocensura sobre o conteúdo cinematográfico foi criado pelos próprios estúdios e vigorou entre 1930 e 1967. (N. E.)

[136] Richard Maltby, "A Brief Romantic Interlude: Dick and Jane Go to 3 1/2 Seconds of the Classic Hollywood Cinema", em David Bordwell e Noel Carroll (orgs.), *Post-Theory*, cit., p. 445.

[137] Francis Scott Fitzgerald, *The Last Tycoon* (Harmondsworth, Penguin, 1960), p. 51. [Ed. bras.: *O último magnata*, Porto Alegre, L&PM, 2006.]

[138] A atitude de *sabedoria moral* transmitida de forma paradigmática em provérbios ou na grande tradição francesa dos moralistas desde La Rochefoucauld é justamente a antítese do ato. As chamadas máximas de sabedoria consistem numa variação sem fim de como é catastrófico permanecermos fiéis a nossos desejos e como o único modo de ser feliz é aprender a fazer compromissos. Por essa razão, os *6 contos morais* de Éric Rohmer constituem verdadeiramente uma espécie de contraponto moralista francês à ética da psicanálise de Lacan (*ne pas*

ceder sur son désir, não ceder de seu desejo), seis lições de como conseguir ou conservar a felicidade, fazendo concessões em nosso desejo. A matriz dos seis filmes envolve um herói masculino dividido entre uma mulher idealizada, sua (futura) esposa, e uma mulher sedutora que lhe desperta o desejo de uma aventura passional. Em regra, o herói não é um objeto passivo dos avanços da mulher — ele constrói de maneira ativa uma história fantasmática pormenorizada da aventura, só para ser capaz de resistir a essa tentação. Em suma, sacrifica a aventura para elevar o valor de seu futuro casamento. A fórmula final dos filmes (assumida meio de brincadeira por Rohmer) é, pois, a seguinte: fantasie sobre a aventura amorosa ilícita, mas não passe ao ato, deixe a aventura permanecer uma fantasia privada do que "podia ter acontecido", uma fantasia que lhe permitirá manter o casamento. (Ver o excelente estudo de Pascal Bonitzer, *Éric Rohmer*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1993.)

[139] Ver Jacques-Alain Miller, "Des semblants dans la relation entre les sexes", em *La cause freudienne*, Paris, n. 36, 1997, p. 7-15.

[140] Ver Jacques Lacan, "La jeunesse de Gide", em *Écrits* (Paris, Seuil, 1966). [Ed. bras.: *Escritos*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.]

[141] Baseio-me aqui numa conversa com Kate Stables (BFI, Londres).

[142] Janey Place, "Women in Film Noir", em Ann Kaplan (org.), *Women in Film Noir* (Londres, BFI, 1980), p. 36.

[143] *Ibidem*, p. 45.

[144] Ver Judith Butler, *The Psychic Life of Power* (Stanford, Stanford University Press, 1997).

[145] Para uma análise detalhada da cena de *Coração selvagem*, ver o apêndice 2 de Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies* (Londres, Verso, 1997). Diga-se de passagem que o momento crucial de *O poder da sedução* ocorre quando, durante

um episódio de cópula selvagem dentro de um carro, o amante, de forma acusadora, apelida Linda Fiorentino de "grande cadela", ao que ela responde, martelando furiosamente o teto do carro com as mãos enquanto repete com uma satisfação inquietante e "contranatural": "Sou uma grande cadela..." Essa explosão, que funciona como uma espécie de "grito de guerra", é o único momento do filme em que Linda Fiorentino abandona por uns instantes a atitude de distância manipuladora e exprime uma "palavra plena", empenhada. Não surpreende que haja algo de vulnerável nessa súbita explosão de autoexposição.

[146] Mais precisamente, o idílico universo familiar cotidiano de Lumberton em *Veludo azul* não desaparece simplesmente em *A estrada perdida*. Ele está presente, mas dentro do universo *noir* de Pete, na forma de residência suburbana com piscina etc., em que vivem os pais preocupados, mas estranhamente indiferentes e distantes; há também a namorada vulgar, não fatal, um claro equivalente de Sandy em *Veludo azul*. Assim, o que *A estrada perdida* faz é uma espécie de recuo reflexivo, que engloba ambos os polos do universo de *Veludo azul* dentro do mesmo domínio, enquadrado pela vida conjugal asséptica e alienada. Os dois polos do universo de *Veludo azul* são denunciados, portanto, como fantasmáticos: encontramos neles a fantasia em sua faceta pacífica (a vida familiar idílica) e em sua faceta destrutiva/obscena/excessiva.

[147] Essa cena em que Arquette, nua, desaparece na noite e depois a casa explode em chamas não seria uma referência a *Corpos ardentes*, de Kasdan, em que Kathleen Turner encena seu desaparecimento diante do olhar de William Hurt?

[148] Alexandre Dumas, *O homem da máscara de ferro* (São Paulo, Scipione, 2002). (N. E.)

[149] O aspecto comum entre Renée e Alice é que ambas dominam o companheiro (Fred e Pete), embora de modos diferentes: no par Fred-Renée, Fred é ativo, instiga as conversas, faz perguntas, enquanto Renée não colabora propriamente,

ignora as perguntas, foge de respostas claras etc., e assim escapa ao seu domínio, deixando-o histérico; no par Pete-Alice, Alice é sempre ativa e, mais uma vez, domina a situação, porque Pete está condenado a obedecer servilmente às ordens e sugestões dela — mesmo quando, a princípio, ele parece desafiá-la, acaba por ceder.

[150] Há outros aspectos que permanecem os mesmos nos dois universos, por exemplo, que Fred e Pete tenham em comum a sensibilidade para o *som*: a sensibilidade de Fred para a música (saxofone) e a sensibilidade de Pete para o som de um motor de automóvel.

[151] Chris Rodley (org.), *Lynch on Lynch* (Londres, Faber and Faber, 1997), p . 231-2.

[152] Ver capítulo IV em Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis* (Nova York, Norton, 1979). [Ed. bras.: *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, 4. ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.] O fato de a vida de Pete ser uma espécie de resposta fantasmática à existência asséptica de Fred é confirmado talvez pelo papel dos dois detetives que inspecionam a casa na primeira parte do filme e fazem comentários irônicos, como se suspeitassem da impotência do marido: na parte de Pete na história, eles ficam claramente impressionados com suas proezas sexuais ("Ele vê mais bocetas que um vaso sanitário!"), como se Fred quisesse impressioná-los em sua existência paralela.

[153] No que diz respeito a essa interpretação freudiana clássica, devemos insistir que, com todo o seu cunho de complexidade psicodélica, o argumento de *A estrada perdida* não é tão novo como parece. Existe um paralelo surpreendente entre *A estrada perdida* e *Mistérios e paixões* [*Naked Lunch*], de Cronenberg, um filme mais baseado na vida de William Burroughs do que em seu romance homônimo: conta a história de William Lee, um drogado exterminador de baratas e escritor

frustrado que, depois de matar a mulher viciada, penetra na "Interzona" (um estado mental alucinatório estruturado como uma versão pesadelar de *Casablanca*, isto é, da visão ocidental da decadência árabe), em que as leis da realidade comum estão suspensas e visões tormentosas induzidas pela droga (como a máquina de escrever que adquire vida própria, ganha pernas e transforma-se num inseto gigantesco e grotesco) materializam-se. Os paralelos com *A estrada perdida* são numerosos: como Fred, Lee mata a mulher num ataque de ciúmes; como em *A estrada perdida*, ele encontra depois na "Interzona" Joan Frost, mulher do escritor americano Tom Frost, uma personagem diferente, cujo papel é desempenhado pela mesma atriz que encarnava sua mulher assassinada (Judy Davis); dois detetives da brigada antidrogas, que no início do filme levam Lee para um interrogatório, assemelham-se estranhamente aos dois detetives que vêm visitar a casa de Fred no princípio de *A estrada perdida*; mesmo o personagem de Mystery Man está de certo modo prefigurado no sinistro doutor Benway, que para curar Lee da dependência ao pó inseticida prescreve uma droga ainda mais forte que o faz matar a mulher... E, para continuar nessa linha de associações, talvez a melhor designação para essa Interzona seja o título de outra obra-prima recente, *O doce amanhã*, de Atom Egoyan: a Zona não seria literalmente um "futuro radioso", uma paisagem fantasmática em que penetramos depois de uma experiência real demasiado traumática para que possa ser suportada na realidade (no caso do filme de Egoyan, o acidente em que a maioria das crianças de uma pequena aldeia canadense morre depois de o ônibus escolar que as transportava ter saído da estrada e mergulhado no lago gelado)?

[154] Henry James, *A volta do parafuso* (Porto Alegre, L&PM, 2008). (N. E.)

[155] O fato de o outro nome de Eddy, Dick, ser também um termo comum [em inglês] para designar o pênis parece apoiar a interpretação da frase "Dick Laurent está morto" como uma afirmação de castração. O pai está sempre/já morto/castrado: não existe o Outro que goza, a promessa de fantasia (que faz do

pai excessivamente exuberante a figura desse gozo) é um logro — essa é a mensagem que Fred não é capaz de assumir até o final do filme.

[156] O caráter excessivo do senhor Eddy está muito bem ilustrado na cena de seu primeiro encontro com Pete, quando lhe garante que, se alguém o aborrecer, ele cuidará do assunto (tornando claro por seus gestos que isso significa assassinato ou pelo menos espancamento brutal), e depois, quando Pete acena afirmativamente com a cabeça, repete com um deleite excessivo: "Quer dizer, cuidar *de verdade*..."

[157] Franz Kafka, *O processo* (São Paulo, Companhia das Letras, 1997). (N. E.)

[158] Quando Michel Chion (ver sua obra *David Lynch*, nova edição revista, Paris, Cahiers du Cinéma/Étoile, 1998, p. 261-4) afirma que Mystery Man é a encarnação da *câmara*, ele se refere à mesma dimensão de observação neutra. Deveríamos apenas acrescentar que essa estranha câmara não registra a realidade comum, mas diretamente as fantasias fundamentais do sujeito.

[159] Em seu excelente artigo, não publicado, "Finding Ourselves on a *Lost Highway*", Tod McGowan (Southwest Texas State University) contrapõe Eddy e Mystery Man do mesmo modo que a Lei paterna se contrapõe ao superego. Embora haja argumentos poderosos para essa interpretação (como a já referida formulação kafkiana de Mystery Man — "Vim porque fui convidado pelo senhor..."; ou ainda o fato de Mystery Man entrar em cena quando Fred "compromete seu desejo" como uma materialização de sua culpa por ter traído seu desejo), não deixa de ser certo que o próprio Eddy já é uma figura do superego, a "Coisa que faz a lei", um garantidor da lei pleno de *jouissance* vital exuberante. Assim, a separação entre Eddy e Mystery Man é a separação *inerente ao próprio superego*: a separação entre a *jouissance* exuberante da substância vital e a máquina simbólica assexual do Conhecimento.

[160] Ver Martha P. Nochimson, *The Passion of David Lynch: Wild at Heart in*

Hollywood (Austin, University of Texas Press, 1997), p. 179.

[161] Referência à antepenúltima ópera de Wolfgang Amadeus Mozart, *Così fan tutte, ossia la scuola degli amanti* [Assim fazem todas, ou a escola dos amantes]. (N. E.).

[162] Ver Michel Chion, *David Lynch*, cit., p. 132. Nochimson afirma com razão (ver Martha P. Nochimson, *The Passion of David Lynch*, cit., p. 122) que há também uma dimensão fálica no Homem Pequeno e no Gigante, os gêmeos da Sala Vermelha em *Twin Peaks: os últimos dias de Laura Palmer*: as duas versões anamorficamente distorcidas do homem de "tamanho normal", um demasiado pequeno e o outro demasiado grande, como o pênis em ereção e sem ereção; sua estranha e confusa conversa também constitui uma distorção anamórfica, transformada numa versão vocal da mancha em *Os embaixadores*, de Holbein.

[163] Diga-se de passagem que os problemas do presidente Clinton com as acusações de assédio sexual são um belo exemplo de preconceito de classe que define o que se entende por "psicologicamente convincente": o desempenho de Katherine Willey no programa da NBC *60 Minutes* foi considerado "convincente" porque ela transmitiu a imagem de uma mulher de classe alta, enquanto Paula Jones foi menosprezada por ser vulgar e desprezível, uma referencia a seu aspecto de mulher das camadas populares (paradoxalmente, numa inversão típica do espaço ideológico atual, o comportamento da classe alta é muito mais frequentemente assumido pela esquerda liberal, razão pela qual não surpreende que Paula Jones tenha sido apoiada e manipulada pelos círculos direitistas, enquanto Willey era uma democrata dedicada!). Portanto, está bem viva a velha tradição teatral em que os conflitos psicológicos e confissões "convincentes" são reservados aos personagens das classes superiores, enquanto os das camadas baixas entram em cena para proporcionar um momento de distração carnavalesca (piadas de mau gosto etc.)...

[164] Ver Fred Pfeil, "Home Fires Burning", em Joan Copjec (org.), *Shades of Noir* (Londres, Verso, 1993).

[165] Contudo, nesse domínio, a diferença entre Godard e Lynch é crucial: Godard transubstancia lugares-comuns vulgares numa espécie de recital poético hipnotizador (efeito sublinhado pela música patética de Delerue), enquanto em Lynch o efeito permanece estranhamente perturbador, de certo modo kafkiano, isto é, não sabemos como especificar esse efeito sublime.

[166] Além disso, o fato de Fred, no final do filme, dizer ao interfone as palavras que ouve no princípio aponta para a possibilidade de que tudo que acontece nesse ínterim, ou seja, depois de sua transformação em Pete, ter efetivamente ocorrido antes.

[167] No que diz respeito a essa necessidade estrutural de fantasias inconsistentes múltiplas, ver as análises de *Meu adorável vagabundo*, de Frank Capra, e *Interlúdio*, de Hitchcock, no capítulo 4 de Slavoj Žižek, *The Plague of Fantasies*, cit.

[168] Theodor Adorno e Max Horkheimer, *Dialética do esclarecimento* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006). (N. E.)

[169] Yuji Konno, "Noise Floats, Night Falls", em *David Lynch: Paintings and Drawings* (Tóquio, Tokyo Museum of Contemporary Art, 1991), p. 23.

[170] Se compararmos o roteiro original (disponível na internet) com o filme, poderemos observar que os diretores (os irmãos Wachowski, que também assinam o roteiro) foram inteligentes o bastante para eliminar referências pseudointelectuais demasiado diretas: "Olhe para eles. São autômatos. Você não fica imaginando o que estão fazendo ou por quê? Os computadores lhes dizem o que fazer e eles fazem". "A banalidade do mal." Essa referência pretenciosa a Arendt erra totalmente o alvo: as pessoas imersas na realidade virtual estão numa

posição inteiramente diferente e praticamente oposta a dos carrascos do holocausto. Outra decisão sensata foi excluir todas as referências óbvias às técnicas orientais de esvaziamento da mente como meio de abandonar a Matrix: "Você precisa aprender a se livrar da raiva. Você precisa deixar sair. Você precisa esvaziar a si mesmo para libertar sua mente".

[171] Platão, *A República* (São Paulo, Difel, 1965). (N. E.)

[172] É fundamental explicar aqui que é a intervenção inesperada do pai que faz o herói de *O show de Truman* ver além e sair de seu mundo manipulado. Há duas figuras paternas no filme: o pai biológico simbólico e o pai "verdadeiro" paranoico, o diretor do programa de TV, interpretado por Ed Harris, que manipula completamente a vida do herói e o protege naquele ambiente fechado.

[173] Philip K. Dick, *O homem mais importante do mundo* (Porto, Livros do Brasil, 1985). (N. E.)

[174] Brian Aldiss, *Nave-Mundo* (Porto, Livros do Brasil, 1985). (N. E.)

[175] Jacques Lacan, *O Seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise* (4. ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990). (N. E.)

[176] Baseio-me amplamente aqui em Jodi Dean, *Aliens in America: Conspiracy Cultures from Outerspace to Cyberspace* (Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1998).

[177] Henry James, *A volta do parafuso* (Porto Alegre, L&PM, 2008). (N. E.)

[178] G.W.F. Hegel, *Fenomenologia do espírito* (5. ed., São Paulo, Vozes, 2008). (N. E.)

[179] Claude Lévi-Strauss, "Do dual organizations exist?", em *Structural anthropology* (Nova York, Basic Books, 1963), p. 131-63; os desenhos estão nas páginas 133 e 134. [Ed. bras.: *Antropologia estrutural*, São Paulo, Cosac Naify, 2008.]

[180] Ver Rastko Močnik, "Das 'Subjekt, dem unterstellt wird zu glauben' und die Nation als eine Null-Institution", em *Denk-Prozesse nach Althusser* (Hamburgo, Argument, 1994).

[181] Ver Jacques Lacan, "Television", *October*, n. 40, 1987.

[182] A obra principal de Nicolas Malebranche é *La recherche de la vérité* (1. ed.: 1674-5) (edição mais encontrada, Paris, Vrin, 1975). [Ed. bras.: *A busca da verdade*, São Paulo, Paulus, 2004.]

[183] Com relação a essa ambiguidade, ver Paul Virilio, *The art of the motor* (Minneapolis, Minnesota University Press, 1995). [Ed. bras.: *A arte do motor*, São Paulo, Estação Liberdade, 1996.]

[184] Essa relação entre o ciberespaço e o universo psicótico de Schreber me foi sugerida por Wendy Chun, de Princeton.

[185] Outra inconsistência pertinente refere-se também à intersubjetividade no universo controlado pela Matrix: todos os indivíduos compartilham a *mesma* realidade virtual? Por quê? Por que não cada um viver em sua realidade virtual preferida?

[186] Theodor Adorno e Max Horkheimer, *Dialética do esclarecimento* (Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006). (N. E.)

[187] O que Hegel faz é "opor-se" a essa fantasia pela demonstração de sua função de preenchimento do abismo pré-ontológico de liberdade, isto é, da reconstituição da Cena positiva em que o sujeito é inserido numa ordem numenal positiva. Em outras palavras, para Hegel, a visão de Kant é insignificante e inconsistente, uma vez que reintroduz em segredo a totalidade divina constituída ontológica e plenamente, ou seja, um mundo concebido *somente* como substância, e *não* como sujeito.