

LUÍS NOGUEIRA

VIOLÊNCIA E CINEMA

MONSTROS, SOBERANOS, ÍCONES E MEDOS



ESTUDOS EM COMUNICAÇÃO
UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR

Série - Estudos em Comunicação

Direcção: António Fidalgo

Design da Capa: Jorge Bacelar

Execução Gráfica: Serviços Gráficos da Universidade da Beira Interior

Tiragem: 500 exemplares

Covilhã, 2002

Depósito Legal N° 000000/02

ISBN – 000-9209-00-0

*Para a Raquel;
Para os meus pais e a minha irmã*

ÍNDICE

Agradecimentos	9
Introdução	11
I. Violência na Forma: a Monstruosidade	21
I.I. Alteridade Ética e Hostilidade Visual	21
I.II. Monstro e Inimigo: reversibilidades	25
I.III. A Violência Militar e o Adestramento das Forças ..	30
I.IV. Bestiários Herdados	39
I.V. O Sublime, o Barroco e a Informidade	46
I.VI. O Monstro no Útero e o Corpo Mutante: <i>A Mosca</i>	51
I.VII. O Objecto Íntimo: <i>Naked Lunch</i>	57
II. Dor e Soberania: a Violência Sobre Si Mesmo	63
II.I. O Suicídio como Projecto: <i>Leaving Las Vegas</i>	64
II.II. O Sacrifício Amoroso: <i>Breaking the Waves</i>	70
II.III. A Falta Insuportável: <i>M. Butterfly</i>	79
II.IV. A Falência da Comunicação e a Morte: <i>Falling Down</i>	86
II.V. Abandonado de Deus: <i>Bad Lieutenant</i>	93
II.VI. Uma Comunidade Pulsional: <i>Crash</i>	105
II.VII. A Violência e a Radicalidade da Vida: <i>Fight Club</i>	113
III. Figuras e perfis: um Imaginário da Violência	129
III.I. Travis Bickle: um cruzado na cidade	130
III.II. John Doe: violência, projecto e manifesto	138
III.III. Hannibal Lecter: o canibal aristocrata	146
III.IV. Alex: a amoralidade total	157
III.V. Mickey e Mallory Knox: o assassínio como acto puro	167

III.VI. Max Cady: violência sofrida, inscrita e exercida..	175
III.VII. Don Corleone: autoridade e reverência.....	183
III.VIII. Tom Ragen: gestão das forças	191
III.IX. Robocop: a invulnerabilidade e a infalibilidade ..	197
IV. Visões do Fim e do Medo	203
IV.I. Um Itinerário Urbano da Violência	204
IV.II. A Cidade-inferno e o Reino do Anti-cristo	209
IV.III. A Insurreição do Artefacto	213
IV.IV. A Utopia da <i>Cidade Nova</i>	219
IV.V. A Presunção da Extinção da Violência	224
IV.VI. As Trevas da MetrÓpole	229
IV.VII. O <i>Mal</i> na Casa de Deus	235
Conclusão	241
Bibliografia	249
Entrevistas	251
Críticas e Artigos	253
Filmografia	255

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. António Fidalgo, pelo acompanhamento, confiança e incentivo;

Ao Prof. José Bragança de Miranda, pela inspiração de uma voz singular;

Ao Prof. Paulo Filipe Monteiro, pela pertinência e luminosidade na arguição do trabalho;

A todos aqueles que comigo foram interessadamente discutindo ideias e argumentos: Catarina, Beta, Shakes, Paulo, Rui Soares, Rui Rodrigues, Hugo, Hélder, PJ, Kurt, Joe, Chico, Rui Conceição, João Bruno, Gonçalo, Bé, Diogo, Anne Marie, André, Xana, Naldinho, Feijó, Pedro Ramos, Bruno, Armando Salvado, Jorge Coelho, Luís Fonseca, Vítor Ferreira, Homero, Simão e todos os outros que a minha memória (que não a minha estima) possa involuntariamente olvidar.

INTRODUÇÃO

1. “Feliz aquele que é capaz de se convencer que a cultura poderia criar uma sociedade imune à violência. Já antes do início do século XX os pintores, poetas e teóricos do modernismo provaram o contrário. A sua predileção pelo crime, pelo *outsider* satânico e pela destruição da civilização são notórios. De Paris a Sampetersburgo, a *intelligenza* do *fin de siècle* coqueteava com o terror. Os pré-expressionistas ansiavam pela guerra, tal como os futuristas. Mesmo após a primeira guerra, a glorificação da violência, em vez de diminuir, aumentou. Grande parte da alta cultura exaltava o retorno à barbárie. Os escritos de Sade foram levados ao estatuto de lugar de culto, que ainda hoje mantém. Ernst Jünger proclamava a violência purificadora da tempestade de aço, Céline *flirtava* com a corja anti-semita e André Breton declarava que o acto surrealista mais simples consistia em *ir para a rua com um revólver na mão* e atirar *às cegas* para a multidão o máximo de tempo possível. Podemos interrogar-nos até que ponto a cultura de violência das vanguardas europeias deve ser levada a sério(..). Tem de se ter em conta uma tendência para a *pose* que não era estranha aos seus representantes. Em última análise, essas provocações devem ser entendidas como sinais premonitórios. No seu fascínio esconde-se um indício do que está para vir. Em todo o caso, faltava-lhes uma influência suficientemente ampla para servirem de propaganda à guerra civil” (Hans Magnus Enzensberger, p.57-58). Serve esta extensa e clarificadora citação apenas para atestar, como se ainda, ou já, não o soubéssemos, a cumplicidade e, por vezes mesmo, o enamoramento encantado que entre a arte, a cultura e a violência se pode estabelecer. Não apenas no cinema, não apenas na televisão, mas como um fundo sígnico e cerne temático, a violência atravessa todas as formas de expressão, identifica inúmeros *ethos* e revolve incontáveis *pathos*,

imiscui-se em vastas visões do mundo e inquieta, de uma ou outra forma, todas as almas receptoras. Há uma tradição de intimidade entre as filosofias da acção e as práticas artísticas, entre o acontecimento e a sua mediação estética ou jornalística. A arte especula sobre o mundo, o agir e o devir, representa-os, apresenta-os, reflecte-os, condiciona-os. Nesse processo bidireccional (poderíamos dizer dialéctico, uma dialéctica entre factos e narrativas que parece nunca encontrar termo ou clausura), a violência não é factor de importância menor æ pelo contrário, é paradoxo, questão, quase imposição e tentação.

Sobre a violência no cinema, e nos audiovisuais em geral, muitas têm sido as palestras, os estudos, os artigos, os debates levados a cabo, sendo que a grande maioria, por uma ou outra razão, falha claramente o alvo. Sobretudo, procura-se averiguar o tipo de relações causais existente entre a violência representada ou mediatizada e a sua ocorrência no tecido social. Processo de mimetismo, catarse ou sugestão, nenhum juízo definitivo se conseguiu ainda efectuar sobre a ligação entre estes dois níveis. A ideia de automatismo ou determinismo não só parece insuficiente como errada, pois parece negligenciar a complexidade do problema e as suas mais enigmáticas minúcias. Assim, talvez não se venha a certificar, a breve prazo, o tipo de vínculo que se estabelece entre a violência enquanto prática social e enquanto prática representacional. Devido à quase evidência de que esta impotência teórica é difícil de superar, mas também porque de uma análise eminentemente socio-psicológica se trataria, se deixou de fora do âmbito deste trabalho essa perspectiva de análise específica que procura descobrir as leis, as classificações e as categorizações — posteriormente adoptadas como fundamentos de doutrinas, logo funcionando como instrumentos políticos — que nos habilitem a produzir discursos e testemunhos avalizados sobre a relação entre os meios de comunicação e mediação em geral —

a forma como a(s) violência(s) habita(m) os seus bens, produtos e obras — e as suas consequências no tecido social. Essa polémica, servida constantemente por argumentos demagógicos e lógicas quantas vezes meramente especulativas, permanecerá. E não se observará aqui a ousadia de a sanar ou resolver.

Para que também aqui não se falhe demasiado o alvo, aquilo a que se procede neste estudo é, simplesmente, a uma selecção de alguns ângulos em que se podem analisar as relações entre o cinema e a(s) violência(s). Em conta são tidos quatro tópicos particulares, os quais devem, por si, constituir outras tantas perspectivas de análise e *corpus* temáticos, relativamente autónomos entre si, mas que, em função dessa autonomia apenas *relativa*, deixam desde logo perceber que não se pode falar de uma *única* tipologia ou perspectiva da violência tal como o cinema a entende e apresenta. Pelo contrário, essa ideia de violência, quantas vezes abordada segundo um ponto de vista excessivamente generalista e o que obriga a discordar, por exemplo, de Olivier Mongin ao dizer que “quando a violência das imagens parece natural, o sentimento de gradação ou de escalada desaparece, porque se está nela instalado de uma vez por todas” (Mongin, p.30) e, remete para uma realidade narrativa, discursiva e estilística pluriforme, extensa e variável, cheia de especificidades e polissemias, com texturas e grelhas muito diferenciadas que só a preguiça ou a cegueira não permitem entrever. Tanto quanto possível, pretende-se, assumidamente, estar fora de uma judicção moral sobre as narrativas e as ficções, evitar qualquer discurso sobre a legitimidade de certos temas e, dessa maneira, quebrar o vínculo com as duas perspectivas correntes do problema, como João Lopes bem notou algures: “primeiro, que a violência funciona em cadeia apenas porque se reconhece (ou conhece) que existe; segundo, que a nossa relação com ela é meramente mimética, ou seja, impele-nos tão só para reproduzir aquilo que vemos”.

Violência e Cinema. Monstros, soberanos, ícone e medos

Por isso, a análise será desconstrucionista e fenomenológica: identificar modalidades e signos, descrever práticas e figuras da violência, é essa a meta. Não ao arrepio das éticas e das políticas, mas recusando *moralismos* inconsequentes. O que se procurou discernir foi a riqueza das coincidências, a intensidade das singularidades e não a identificação supostamente conclusiva das constantes que sustentam qualquer veleidade teórica.

Necessariamente haveria que, tendo em conta a vastidão do tema, restringir os ângulos de análise sobre uma matéria tão abrangente, sendo que, dessa forma, alguns aspectos, tão ou mais pertinentes quanto os eleitos, seriam abandonados. Assim, ficaram de fora da análise aqueles que se podem qualificar como os dois extremos estilísticos da representação cinematográfica da violência: por um lado, aquilo que se poderia denominar um registo *realista* da violência, com as suas pretensões mais ou menos veladas e mais ou menos conscientes de objectividade e fidelidade, de denúncia e de testemunho (caberiam neste campo filmes como *La Haine*, *Once were Warriors* ou *Kids*, atravessados que são por um discurso *para-documental* evidente) e, por outro lado, aquilo que se pode descrever como uma forma de representação da violência marcada pelo artificialismo das suas encenações, pelo *exibicionismo* espectacularista da mesma, prática que tão útil é aos produtores de objectos cuja finalidade primeira é o entretenimento (a indústria cinematográfica americana, sobretudo, onde tais modelos de violência abundam e facilmente são reconhecíveis os seus lugares-comuns). Citemos a propósito, para selarmos com propriedade e concisão o pouco que aqui se fala sobre esse *espectáculo* da violência, Wim Wenders, o cineasta de *The End of Violence*: “A violência é um fenómeno muito paradoxal e muito ambíguo. Como espectador ou como cineasta æ especialmente como cineasta æ, cada um de nós sabe como a violência pode ser sedutora. Ora, acontece que chegámos a um ponto em que é preciso

termos consciência de que a violência se transformou num artigo de consumo. Claro que a violência sempre foi parte integrante dos filmes æ há mesmo uma relação simbiótica entre filmes e violência æ, mas nos últimos anos deparámo-nos com uma situação nova: há filmes em que a violência já não é um tema, mas sim o próprio material de que são feitos os filmes”. Recusa-se, por isso, neste estudo, aquilo que uma leitura meramente sumária e superficial permite desde logo descobrir: objectos sustentados numa codificação discursiva e visual da violência, fortemente retórica e modelada (quer visual quer narrativamente), que recorre à abundância de explosões e tiroteios absolutamente inverosímeis enquanto matéria figurativa primária e simplista, mas visualmente excitante — aquele género de produtos que se costuma englobar sob a denominação de *filmes de acção*, estruturados em função de alguns lugares comuns narrativos bem conhecidos, os quais procedem tanto da memória dos duelos armados (a cisão e a oposição entre o heroísmo e a vilania tratadas com evidência esquemática) quanto se socorrem de uma coreografia hiperbólica das acções (criação de um *pathos* e de um imaginário tão mais impressionante quanto mais irreal). São estas as obras sobre as quais mais facilmente se insurgem os discursos de denúncia e censura da violência cinematográfica, talvez porque a sua extrema visibilidade a abole e desrealiza através da “pureza da execução dos gestos” (Mongin, p.45). Dispensou-se também a análise de alguns filmes que colocam directamente em questão a relação entre o espectador, a violência e os meios de comunicação que a medeiam, como sejam *Funny Games*, de Michael Haneke, *C'est Arrivez près de Chez Vous*, de Remy Belvaux, André Bonzel e Benoit Poelvoorde, ou *Assassin(s)* de Mathieu Kassovitz, ou seja, como diz aquele realizador austríaco, obras que pretendem mostrar ao espectador “o seu papel na produção e no consumo da violência”. Sabemos que o espectador como a televisão não são agentes

inocentes nesta relação entre a violência e os media, mas não se pretende aqui averiguar as variantes morais em que essa acção se processa.

Ficaram de fora também as relações da violência com a linguagem e com a sexualidade, embora estas duas temáticas sejam ocasionalmente — e transversalmente — tratadas nos tópicos de análise definidos e nos filmes aqui analisados. Não que essa ligação, quantas vezes subterrânea, seja de menor importância, bem pelo contrário. Sucede apenas que a abordagem de tão complexas matérias requereria necessariamente, quer extensiva quer intensivamente, um trabalho que, para ser pertinente e cabalmente levado a cabo, excederia as dimensões deste estudo. Da mesma forma, não havendo qualquer capítulo especificamente dedicado aos “cineastas da violência”, àquele tipo de autores em cuja obra este motivo dramático constitui como que uma constante, é possível constatar, ainda assim, o facto de alguns autores serem presença recorrente. São os casos de David Cronenberg, David Fincher ou Martin Scorsese. Inversamente, não poderá deixar de se notar (e eventualmente, por muitos, lamentar) a ausência de dois cineastas fundamentais do imaginário das duas últimas décadas, em cuja obra a violência aparece senão como valor narrativo e visual central, pelo menos como privilegiada matéria temática: David Lynch e Quentin Tarantino. Tal prende-se sobretudo com a especificidade do trabalho destes autores, cada um dos quais, a seu modo, delimita e assinala um território figurativo muito próprio e preocupações formais tão singulares que dificilmente se enquadrariam, a não ser de forma insuficiente, nos ângulos de abordagem que estruturam este trabalho.

2. Falar da violência é desde logo pensá-la em associação com as ideias de *mal* e de *crime*. Não que estas três categorias se recubram mutuamente ou sequer que coincidam num sentido estrito, mas é inegável que existe uma proximidade

conceptual e descritiva entre elas que não pode deixar de assinalar-se enquanto marca da sua contiguidade, sendo que a natureza do que referem as enlaça e as coloca em correlação. Se, de facto, existem determinados tipos de exercício da violência que, pela sua legitimidade política ou caução subjectiva, podemos classificar como boa, necessária ou nobre, a verdade é que qualquer tipo de violência se afigura sempre, no seu sentido mais radical e consequências mais paradigmáticas, como um índice de destruição efectivo, uma relação de forças e poderes que implica sempre uma perda por parte de alguém, e, mais não seja, como um atentado contra a lei, a vida, a dignidade ou a propriedade — por isso a ideia de violência está tão próxima (ainda que esta proximidade seja sempre contingente e volúvel) das ideias de maldade ou de crime. Aquilo que inicialmente se afigurava como uma análise sobre a violência no cinema, acabou, em função disso, por se concretizar também, em determinados momentos, como uma reflexão sobre o limiar em que ela se conjuga — e é perpassada por elas — com as ideias de bem, mal e crime e as ambiguidades que, política e subjectivamente, essa conjugação implica. Ou seja, a violência acaba por ser entendida, na sua estrita evidência fenomenológica, antes de mais, como uma disponibilidade, um recurso, uma realidade latente e imanente que, apenas ulteriormente, a moral, a política e a ética vêm qualificar através do investimento das suas hierarquias valorativas, transportando-a necessariamente para uma avaliação perspectivística e relacional. Sendo por si uma manifestação de força potencial ou factual, só o julgamento e a caracterização das suas modalidades traz a violência para um espaço de questionamento e descrição que permita inventariar e tipificar os seus usos, razões e finalidades. Usos, razões e finalidades que, obviamente, não dispensam conceitos e adjectivos como bem, mal, justiça, legitimidade ou liberdade, mas os colocam subjectiva e antropológicamente em

perspectiva. Ou seja, na sua instabilidade, eles instabilizam-nos também: “Digamos sem rodeios que a violência e a morte que a significa têm um duplo sentido: por um lado, o horror afasta-nos delas, ligados ao apego que a vida nos inspira; por outro, um elemento solene e ao mesmo tempo terrificante exerce o seu fascínio, introduzindo uma suprema perturbação” (Geroges Bataille, p.39). Somos, por isso, quando falamos sobre a violência ou a sentimos, sempre apanhados nesse vector ético instável onde se inscrevem todas as acções e relações de poder.

3. Que motivos originaram a selecção dos tópicos de análise escolhidos? Sendo tão amplo o leque de questões que a violência impõe, alguma arbitrariedade — que apenas a preocupação de um enquadramento pode restringir — está sempre subjacente à eleição das questões abordadas. Por isso, houve a necessidade de fundamentar a estrutura do trabalho aqui desenvolvido em algum critério suficientemente pertinente para a definição da orientação da análise. Esse critério consistiu em privilegiar perspectivas menos comuns nos discursos que proliferam sobre a violência cinematográfica.

No que respeita à investigação da relação entre a monstruosidade e a violência que constitui a primeira parte, o objectivo foi antes de mais procurar perceber que há determinadas formas e ícones que são mais propícios à significação e representação da violência, os quais, apesar das mutações sofridas ao longo dos tempos, se tornaram constantes do património imaginário. Ou seja, que de facto há figurações que, por si só, acarretam já um certo tipo de violência para quem os percebe e que, além disso, são mais facilmente susceptíveis de representar comportamentos violentos: é a questão do inimigo tornado monstro e do monstro visto como inimigo ou das figuras fantasmáticas e arquetípicas dos pesadelos e dos demonismos.

Na segunda parte, ao analisar alguns modos de exercício da violência pelo indivíduo contra si mesmo procurou-se efectuar uma abordagem diferente da ideia partilhada de violência que, por norma, a entende como o exercício de uma força ou um poder contra outrem, uma agressão contra um ser ou um corpo alheios. Assim, o objectivo é dar a ver aquela que se pode considerar como uma violência socialmente muda e escandalosa, vivência privada, sonogada por isso à tolerância, à razão e ao espaço público — cuja manifestação principal é o suicídio. O intuito foi, não só, perceber que a violência pode e é frequentemente inflectida e exercida pelo *agente* sobre si mesmo, tornando-se simultaneamente *vítima*, mas também que essa auto-submissão da existência à dor ou à morte se manifesta sob modalidades diversas, nem sempre destrutivas, umas vezes conduzida pela racionalidade e a consciência, outras por um difuso mas não absolutamente alienado impulso — e, sobretudo, que existe uma espécie de soberania valiosa e frequentemente esquecida que atravessa esses comportamentos suicidários ou mártíricos.

A terceira parte procurou ser um inventário suficientemente lato dos ícones mais interessantes que a criatividade dos narradores e criadores cinematográficos nos ofereceu nos últimos anos, ou seja, tentou-se construir uma galeria de retratos sumária, mas ilustrativa, dos agentes da violência, através do estudo de algumas das suas figuras mais representativas ou complexas. O objectivo foi não só descrever os perfis e modos de acção que caracterizam essas personagens, mas também descortinar o modo como o seu percurso narrativo é contextualizado a diversos níveis (político, social, psicológico) e a forma como essas várias dimensões circunstanciais justificam ou motivam a acção que tais entidades desempenham nas respectivas narrativas. Tratando-se evidentemente de ficções, não podemos contudo deixar de olhar estes filmes como retratos relativamente familiares e simul-

Violência e Cinema. Monstros, soberanos, ícone e medos

taneamente complexos onde se jogam e questionam muitos dos conceitos éticos e valores morais presentes no quotidiano dos espectadores.

Finalmente, não sendo difícil aceitar que a violência enquanto conceito e evidência está marcadamente justaposta a uma ideia dupla de medo e de fim, a uma certa perspectiva apocalíptica das existências individuais, do devir social e da destinação política da humanidade, a última parte debruça-se sobre as relações entre algumas das modalidades (melhor: algumas peculiaridades) da violência cinematográfica e certas ideias de futuro, através da prospecção de cenários e atributos da organização e experiência humana por cumprir (visões do futuro, que se imbricam obrigatoriamente no presente, marcadas por premissas optimistas, cépticas ou pessimistas). É um tópico carregado por uma tonalidade escatológica, no qual se procura efectuar uma interrogação sobre a forma como o cinema tem reflectido e imaginado as formas do medo do futuro, e a maneira como esta fobia se implica no sentir do presente; ao mesmo tempo pretende-se recolher alguns indícios de uma crise contemporânea das expectativas e dos projectos políticos. Ou seja, descortinar em algumas narrativas como o pessimismo se insinua e mina, em constância, o horizonte utópico, ou, pelo contrário, o interpela e reivindica.

I. VIOLÊNCIA NA FORMA: A MONSTRUOSIDADE

Tentar entender de que forma a violência se pode ligar com a monstruosidade e a infirmitade física, e de que maneira estas categorias constituem índices privilegiados da sua representação, é o objectivo da primeira secção deste trabalho. Será possível descortinar uma relação, mais ou menos clara, entre as formas da monstruosidade e a manifestação da violência bem como dos seus agentes? E de que modo essa dimensão eminentemente estética, que tem a ver com o imaginário e com as formas, com as suas recepções e simbologias, se pode relacionar com a violência enquanto fenómeno ético? Ou seja, de que maneira se transforma o inimigo em monstro, e vice-versa? São estas as questões em análise nesta primeira parte.

O que se procura aqui averiguar é: a duplicidade, ou coincidência, que existe entre a hostilidade visual e perceptiva das formas monstruosas e o que de sentimento de alteridade e antagonismo moral elas instauram na ordem das emoções; a forma como o monstruoso se pode manifestar no corpo humano e o desarranjo mental que tal fenómeno comporta; as condições em que, excepcionalmente, é possível uma convivência íntima e amigável com essa alteridade figurativa abjecta; a tentativa de compreender a monstruosidade partindo do conceito kantiano de sublime; finalmente, a análise da permanência, fascinante e repulsiva, dessas figuras no imaginário humano ao longo dos tempos.

I.I. - Alteridade Ética e Hostilidade Visual

O cinema, ao longo da sua história, mas de forma mais insistente nas últimas duas décadas, tem explorado com

insistente regularidade uma das matérias que o imaginário humano, desde a sua fundação e manifestação mais arcaicas, não se tem cansado de revisitar e reformular, prosseguindo e agudizando aquilo que se poderia chamar uma prática de figuração — umas vezes enquanto retórica outras como método exorcista — do pesadelo e da fealdade: essa matéria é aquela que se prende com a questão do *monstruoso* e de todas as especulações éticas e visionarismos estéticos que lhe são inerentes.

Tal facto leva-nos a inquirir sobre os factores que poderão existir, de natureza estética, política, ontológica e ética, nas formas do monstro e nas concepções com que nos lhe referimos e o olhamos, para que ele desempenhe, ainda hoje, no ideário contemporâneo, um tão nítido índice do medo, da inimizade e da violência e um tão apetecido recurso para artistas visuais e criadores de narrativas diversas. É a todo um trabalho, por vezes claramente uma obsessão, de conduzir ao extremo figuras e conceitos ligados à monstruosidade que assistimos, sob diversas formas, no cinema contemporâneo. “Muitos são os teóricos que consideram o cinema como o meio mais dotado para a representação do horrível e do terrorífico”, como assinala Carlos Losilla (p. 25). Cinema que procura inspiração nos mais diversos meios e patrimónios, desde as fontes religiosas mais arcaicas (vampiros, demónios e demais espécies inomináveis) às puras especulações extra-terrenas. Nessas figuras importaria descobrir o que existe de perene e arquetípico para, mesmo nas sociedades racionais e higienizadas do nosso tempo, induzirem no espectador as sensações de nojo e horror, repulsa e hostilidade que se experimentam. Sensações que o público reivindica e saboreia nas histórias de *terror* que lhe são contadas, mais exaltada ou mais morbidamente, misturando fascínio e repugnância, dando origem a uma linhagem de género com códigos conhecidos e públicos entusiastas.

Séculos vários de convivência e convocação das representações da monstruosidade (em gravuras, pinturas, lendas, mitos, catálogos) e da sua circulação pública não esbateram o fascínio desses seres marcados pela disformidade (categoria estética) e pelo antagonismo (categoria ética). Pode mesmo dizer-se que se assiste, no presente, a um acréscimo (ou a uma popularização) do fascínio pelo lado escabroso e macabro da vida, daquelas entidades que figuram os nossos pesadelos mais inquietantes e que, catarticamente, excomungamos através das formas artísticas — matérias tão do agrado de argumentistas e produtores que funcionalizam com proventos económicos tais fascínios, crenças e susceptibilidades psicológicas.

É no cruzamento de atracção e receio que habita essa estranha pulsão humana para a contemplação do aberrante que a indústria cinematográfica actual parece ter encontrado um dos mais fortes e eficientes motivos narrativos. Trata-se de um aproveitamento económico e estético de uma dimensão emotiva tão legítima e oportuna como qualquer outra, singular apenas porque aí se espelha a ambígua predisposição do espectador para se submeter, *ansiosamente*, a uma experiência estética que, não é raro que tal aconteça, se reveste de uma intensa *violência psicológica*. Talvez a humanidade, qual *voyeur* viciado, atinja o comprazimento ao observar no ecrã, através da violência e da monstruosidade, uma animalidade familiar que se pretende para sempre abandonada, em nome da civilização e da decência, mas que, recoberta ainda de alguma nostalgia, lhe permite estabelecer um vínculo secreto com a Natureza ancestral que conserva ainda nas entranhas orgânicas e nos seus instintos mais radicais. Dessa maneira, colocando-se no exterior e a salvo de uma diferença insuportável que é necessário reprimir (o instinto e a aparência bestial), o espectador revivifica uma pertença à Natureza que o laço biológico não permite escamotear completamente.

De um outro ponto de vista, poderia ainda afirmar-se que, na(s) forma(s) da monstrosidade, as dimensões ética e estética se encontram justapostas (ou mesmo sobrepostas) no seu ponto extremo. Essas figuras contêm, anteriormente ou simultaneamente com a forma visual, um índice ético, uma vez que estão sobrecarregadas de um antagonismo quase inconsciente que comanda a sua contemplação, antagonismo que é o juízo quase automático com que o espectador enfrenta o monstro: a fealdade (juízo estético) e a ferocidade (averiguação ética) parecem acopladas numa coincidência preconcebida (por isso, de certo modo, irracional), como se todo o monstro fosse, *a priori*, um inimigo, uma forma de existência que, antes de qualquer escrutínio, a humanidade só pode conceber como adversário moral. A *forma enquanto estigma* encontra aqui talvez a sua configuração mais radical. “O *alien* é o outro, horizonte limite em que se condensa o fascínio e o horror que a projecção cinematográfica induz no espectador”, como refere Augusto M. Seabra. É nessa ideia de conflito irreduzível entre o humano e o monstro, de separação entre o mesmo e o outro, entre o familiar e o estrangeiro, entre o comum e o opositor, que o cinema, na maior parte dos casos, tem edificado as suas narrativas — como se o terror das deformações, do monstro e do nojo fosse, antes de tudo, o sintoma de uma violência ameaçadora que nenhum acordo pode suprir, e a simples hostilidade visual que a monstrosidade suscita se impusesse, antes de qualquer inquérito moral, já como sinal da presença de um adversário.

O que temos em evidência no monstro é um ser absolutamente distinto da figura humana *normal*, cuja violência (que pressupomos iminente) se revela e impõe visualmente numa forma (ou seja, na aparência, na dimensão estética, portanto), antes de averiguarmos se a essa hostilidade ã visual ã corresponde uma outra, de ordem ética, isto é, da ordem do procedimento ou do comportamento: aquilo que pode-

remos chamar a plasticidade da violência, a sua evidência estética, antecede o conhecimento racional do ser: ao monstro, porque carece de beleza física, não reconhecemos a possibilidade de qualquer beleza moral. Deste modo, podemos afirmar que, genericamente, a simples percepção da monstruosidade abre, sem percurso intermédio, a mente humana aos horrores da abjecção — todo o laço afectivo positivo que possamos estabelecer com essas entidades (como acontece por exemplo com os cientistas na série *Alien*, essa “odisseia moderna do disforme”, como muito exactamente notou João Lopes, seduzidos pela originalidade das criaturas, pela sua singularidade ontológica e pela sua ética sem constrangimentos; ou com o médico que recolhe o *Homem-elefante* de David Lynch) só poderá ocorrer de dois modos aparentemente opostos: ou como uma sedução carregada de perversidade ou compaixão, ou então como uma atitude científica racionalmente destituída de todos os preconceitos — ainda assim, duas atitudes arredadas por completo de um sentimento comum de serenidade.

I.II. - Monstro e Inimigo: reversibilidades

Os monstros são, pelo que ficou dito, seres que entendemos (e nas narrativas cinematográficas, mais que tudo) como pura alteridade política — toda a possibilidade de uma coexistência pacífica é mera ficção, projecto de convivência que se julga quase sempre impossível de implementar — e que, simultaneamente, contemplamos mergulhados numa (por vezes voluptuosa) *aversão formalista*. Este procedimento ocorre como se existisse um abismo entre a monstruosidade e a humanidade que nenhum dispositivo pudesse conciliar — salvo o da domesticação, estratégia arcaica de domínio da violência das entidades e forças que a Natureza opõe ao homem, feita de aprendizagens e técnicas depuradas muitas vezes através do despotismo. Mas, antes da

domesticação, qualquer forma de aproximação que se procure estabelecer (com vista à meramente hipotética instauração de um laço intersubjectivo marcado pela compatibilidade) só pode ser feita através da batalha e da guerra, logo da submissão e da violência. Num primeiro passo, parece claro que só a força da violência e a violência da força podem resolver essa tensão. Humanos e monstros são duas formas de vida (duas entidades políticas, socorrendo-nos aqui da conceptualização de Carl Schmitt) que se enfrentam sem negociação possível ou linguagem partilhada e essa impossibilidade de comunicação é o dado determinante, pois denuncia a inexistência de um veículo de mediação que não a força. Ora, onde a linguagem se ausenta toda a possibilidade da interlocução, da partilha e do afecto é subsumida pelo silêncio estrondoso da violência: já o afirmavam os Disposable Heroes of Hiphoprisy: “Death is the silence in this language of violence”.

Entre o homem e o monstro desenha-se uma distância, quase um precipício, ontológico: tal desfasamento sustenta-se e concebe-se sobre um movimento de dissociação que instaura a divinização da humanidade e a diabolização do monstro — nada de que a história da política ou das religiões não tenha dado inúmeros e angustiantes exemplos, com cada facção a transformar (através da demagogia, da propaganda e, bem sintomático é este termo, da *fábula*) os inimigos, supostamente privados de humanidade, em monstros ou ímpios intoleráveis. Espécie de separação *fundamentalista* que não permite que estas naturezas avessas possam alguma vez ser reconduzidas à paz. Trata-se de assinalar a diferença como essência de alteridade (como se faz na guerra nacional, tribal ou étnica), ou seja, o reconhecimento de uma inimidade que só pode ser negada e suprimida pelos mecanismos da violência.

Esse pressuposto de hostilidade com que o homem parece assinalar toda e qualquer diferença parece reservar-lhe a

possibilidade de, através da exclusividade dos mecanismos racionais e do discernimento moral (evidência de etnocentrismo através da comunhão de valores e da identificação essencial), abranger sob uma aparência única e num ajuntamento colectivo a coexistência do bem e do mal, da perversidade e da amizade *quando, e apenas quando*, enfrenta o monstro — é o sistema das espécies a funcionar, deste modo, em toda a sua plenitude, fundindo amigos e inimigos, suprimindo ódios e adversidades existentes no interior da humanidade, num corpo agregado em enfrentamento contra um inimigo outro e mais radical. Naturalmente, e esta é uma estratégia de defesa legítima, quando o mal está no *outro* ou *é o outro*, todos os homens são bons. Ao monstro, porque lhe identificamos a mera violência indiscriminada, a predação e a malignidade, só um epíteto lhe é adequado: o de ameaça, pelo que logo se torna alvo.

Esta distinção entre o bem e o mal é, do ponto de vista da estrutura narrativa, uma estratégia de inegável e duplo benefício: dessa forma é possível estereotipar, segundo preceitos morais irredutíveis, os antagonistas, e, no fim de contas, assegurar a certeza da vitória do homem sobre a besta intolerante; por outro lado, permite também dar uma face extrema à monstruosidade que a imaginação dos argumentistas e desenhadores pode permanentemente reconverter e reconfigurar. Ou seja, recontar a mesma e velha história do ódio e da violência sempre de maneiras (ou, pelo menos, com intervenientes) diferentes. Deste modo, podemos sempre reavivar, na arte ou no entretenimento, o sentimento trágico desses dramas tão marcadamente políticos e antropológicos que rejeitamos e condenamos, como a guerra, através da diluição de medos e expectativas que as formas estéticas permitem, experimentando mediatamente temores e êxtases sem a exposição ao perigo da participação no conflito.

Dramas políticos de dimensão absoluta, pois ao remeterem para uma distinção entre amigos e inimigos em graus extremos de separação e incomunicabilidade, as batalhas entre humanos e monstros ilustram a impossibilidade de qualquer *polis* que os possa albergar sem a perigosidade da extinção de um ou do outro oponente: isto significa apenas que nenhum projecto de comunidade pode ser instaurado onde só a irredutibilidade da violência se manifesta.

Dramas antropológicos, também, porque neles se nos revelam, com uma clareza quase esquemática, os preconceitos e normas que presidem à organização da convivência humana ao longo dos tempos, e as categorias onde se tecem e jogam essas estratégias de criação de relações: a maldade e a intransigência, de um lado, o diálogo e a intimidade, do outro, manifestam-se aqui na vastidão do seu espectro. “O egoísmo colectivo e o ódio ao estrangeiro são constantes antropológicas que precedem qualquer racionalização” (Enzensberger, p.90). Através da figura do monstro, o que estes filmes fazem é essencialmente narrar, descrever e, pela clareza esquemática com que apresentam a dialéctica do ódio, poderíamos dizer teorizar, as situações em que se digladiam as potências inconciliáveis do *bem* e do *mal*. Clara ilustração das *diferenças* que se apresentam e agem no mundo humano, nas suas dimensões política e social, é o que são estas narrativas de substituição e estes símbolos exemplares.

O que está em jogo nestes filmes de monstros e alienígenas é a posição, a presença do homem (individual e globalmente) perante os agentes da morte, perante a possibilidade do extermínio colectivo da espécie — um medo sempre renovado e uma das características essenciais do temor da violência exterior a que a humanidade pode ser sujeita. O temor da aniquilação da espécie é experimentado de diversas maneiras (a ira ou a vontade de Deus, os elementos revoltos e poderosos da natureza, o ódio do vizinho). Esta é uma das ficções possíveis: o seu inimigo não é o seu semelhante,

o seu rival, é, pelo contrário, uma natureza outra, incomunicável. A sobrevivência não encontra qualquer negociação possível. Todo o contacto que se pode estabelecer é o corpo-a-corpo, o confronto, que serve apenas para se resolver, instantaneamente, um diferendo: ganha aquele que através da violência faça vingar a sua força. Esta (pelo menos pressuposta) insuperabilidade do conflito é também uma forma de nos dar a ver as virtudes da linguagem, qualquer que seja a tipologia de que se reveste, enquanto instrumento de aproximação, de mediação: de onde ela está ausente só a aniquilação ou a captura pode resultar — onde cessa a possibilidade de comunicação, de partilha de valores, irrompe o conflito. Por isso, e há algo de trágico na lógica desta constatação, onde e no mesmo momento que se escuta o silêncio da linguagem pode ouvir-se o ruído brutal da violência.

Se estes monstros são animais do inferno, insubmissos, bestiais, medonhos, eles podem funcionar também, por outro lado, como o signo da hostilidade visceral levada ao extremo. E se os confrontarmos com a acção humana eles podem bem ser pertinentes ilustrações da face negra das nossas almas, uma espécie de depuração hiperbólica da animosidade pessoal ou colectiva que aqui é exibida e desmascarada especularmente. São um correspondente visual, uma materialização imagética, uma metáfora, da fealdade dos espíritos humanos. E porque, entendidos assim, eles se tornam nossos iguais, neles o homem pode, não só, ver os seus medos interiores materializados em formas aberrantes, mas também observar a aberração de muitos dos seus comportamentos, a sua crueldade e antagonismo tantas vezes recuperados e reinvestidos. Eles são a cisão absoluta do homem (não só enquanto espécie, mas também enquanto indivíduo) perante o estranho, uma cisão ética e estética. A violência que atribuímos ao monstro é por isso de uma dupla tipologia: bélica e visual. A agressão que nos é revelada nessas figuras

Violência e Cinema. Monstros, soberanos, ícone e medos

cinematográficas é tanto formal quanto política — mas é sobretudo, por aquilo que já se disse, um compêndio, que uma leitura mais atenta não deixará de desvelar, da violência das práticas sociais e políticas que a humanidade vem desenvolvendo ao longo dos tempos, ditada pela ignorância e pelo preconceito. No fundo, essas figuras monstruosas e estas narrativas de exemplo dizem-nos (ou mostram-nos, de forma voluntária ou não) tanto ou mais, na forma de puras ficções ou precisas alegorias, sobre a comunidade humana (mais que tudo sobre as suas inconstâncias e ódios, as suas falhas de diálogo e as suas rupturas políticas) do que muitos tratados ou estudos científicos e estatísticos.

I.III. - A Violência Militar e o Adestramento das Forças

Se a violência extrema, inclemente, feroz das criaturas abomináveis não é algo que a humanidade não tenha já experimentado no seu seio e continue a fazê-lo, ela serve também para nos descrever os modos como o homem lida com a violência que sobre ele é exercida por um qualquer inimigo: o heroísmo ou a estratégia. Ao longo dos quatro episódios da série *Alien* merece toda a atenção a caracterização dos grupos humanos que se opõem ao inimigo alienígena: se no primeiro episódio se trata dos tripulantes de uma nave comercial, no segundo James Cameron põe em campo um contingente de *marines* munidos da mais sofisticada tecnologia bélica e do mais severo treino militar; no terceiro é a população de uma colônia penitenciária repleta dos mais violentos criminosos que é aniquilada; no quarto acontece o mesmo a um grupo de contrabandistas espaciais. O que é que isto nos diz? Ilustra a impotência perante uma manifestação de força incomensurável, como se a violência humana, por mais capazes que sejam os seus agentes, fosse (quase) sempre insuficiente perante a hostilidade monstruosa. De uma narrativa para a outra, certamente determinada

por intuitos comerciais, facto que não impede outras interpretações paralelas, apenas a figura heróica feminina da tenente Ellen Ripley se mantém — sobretudo porque o grau de intimidade (quase obsessão: “tu estás na minha vida há tanto tempo que não me lembro de mais nada”, diz a personagem) que estabeleceu com o agressor lhe permite conhecer os seus comportamentos e reacções de modo a combatê-lo com eficácia: ou seja, saber e poder confundem-se. A figura de Ripley, interpretada pela actriz Sigourney Weaver, tornou-se um dos ícones máximos do heroísmo cinematográfico dos tempos recentes (com uma muito notada citação de uma heroína histórica, Joana D’Arc, no terceiro episódio da série) e isso deve-se ao facto de o medo se ter tornado intimidade e da inimizade se ter tornado obsessão.

Starship Troopers é outro filme que coloca a questão do embate da humanidade contra uma espécie inimiga exterior. O que muda manifestamente, em relação à série *Alien*, é a escala do conflito: de grupos isolados que se confrontam com um adversário também reduzido, passa-se para uma dimensão em que é a humanidade, no seu conjunto, que se encontra ameaçada por uma invasão de insectos violentos. É este o pretexto que serve ao realizador Paul Verhoeven quer para demonstrar o tipo de estratégias delineadas pela razão e pela experiência humanas para combater uma ameaça quer para enunciar as formas militares como a humanidade desde sempre procedeu ao adestramento e à disciplina dos corpos e das forças que possui de modo a opor, através da sua organização, a violência (como meio radical e limite de resistência) a uma outra forma de violentação.

Esse recurso primordial, a força (socorramo-nos aqui da definição não exclusiva de Julien Freund: “chamamos força ao conjunto dos meios de pressão, coerção, destruição e construção que a vontade e a inteligência políticas, baseadas em instituições e agrupamentos, põem em acção para

obrigarem outras forças a respeitarem uma ordem convencional, ou então para quebrarem uma resistência ou ameaça, combater forças adversas, ou ainda para obterem um compromisso ou um equilíbrio entre as forças em presença”, p.162), de que a humanidade (as diversas entidades políticas que a constituem) desde há séculos, com constantes aperfeiçoamentos e reconceptualizações, se socorreu para dirimir as batalhas entre inimigos, serve aquela que se pode caracterizar como a mais perfeita e eficiente forma de organização colectiva da violência: a prática militar. “A guerra, numa determinada acepção, reduz-se à organização colectiva de movimentos de agressividade. Como o trabalho, a guerra é colectivamente organizada, como o trabalho, a guerra tem uma finalidade, corresponde ao projecto reflectido daqueles que a conduzem. O que, se não nos autoriza a dizer que a guerra e a violência se opõem, permite-nos afirmar que a guerra é uma violência organizada” (Bataille, p.56). Ou seja, o que Bataille nos quer dizer é que o que torna distinta a violência da guerra é o carácter inteligível desta. A disciplina militar não responde mais que ao objectivo essencial de ordenamento da violência. Trata-se de proceder ao adestramento individual e colectivo das forças, de modo a criar e estruturar, a partir dos contributos individuais, um *corpo* único capaz de prosseguir uma finalidade estrita com o máximo aproveitamento de recursos — nada mais que a criação de uma conformação das forças, ou seja, contê-las e geri-las dentro de uma forma de procedimento, implementar uma tecnologia do(s) corpo(s). As forças tornam-se desse modo um instrumento político, carregando a violência de uma legitimidade irrecusável, uma vez que é administrada institucionalmente. Neste sentido, *Starship Troopers* funciona também como um índice isolado no contexto deste estudo, mas suficientemente demonstrador, de um género cinematográfico que tem na violência um dos seus elementos narrativos e figurativos primordiais: o *filme*

de guerra, um género de apreciável importância e relevo na história do cinema que, sob diversas formas, se tem mantido como um tema frequentemente revisitado e consagrado (pela crítica, pelo público e pelos palmarés).

Em *Starship Troopers* estamos, pois, em pleno território da guerra. Se quisermos, e se aceitarmos um pouco de imprecisão numa interpretação semântica instável e não restritiva de *luta*, a guerra ou o conflito (e, desse modo, também a violência) são o factor fundamental de (quase) todas as narrativas. Em diversas escalas, que podem ir da luta individual ao conflito planetário, poucas são as narrativas que abdicam, na sua estruturação dramática, de um pouco de contencioso — se a luta é reconhecidamente uma constante antropológica, como não ver nela também um eixo dramático sólido? Mas o que nos interessa agora é a guerra num sentido clássico e o que nela está em jogo. E que é, antes de tudo, uma irreducibilidade de posições e o consequente planeamento de estratégias capazes de conduzir à vitória por uma das partes. Durante a duração do conflito nenhum entendimento se afigura provável, nenhuma disputa sanável, nenhuma trégua apetecível. A guerra faz-se e vive-se sob a forma da oposição: de ideais, de formas de vida, de concepções políticas, de valorações morais, de interesses ou de possessões. Entre os oponentes existe um abismo sem passagem que só o exercício da violência pode abreviar. A alteridade absoluta é a causa que conduz à guerra, ou seja, a transformação do inimigo num monstro (quando não é mesmo, como acontece em *Starship Troopers*, literalmente um monstro).

Na origem dessa conflitualidade podem estar motivos diversos e por vezes simultâneos: a recusa da partilha, a busca da dominação ou a perseguição da liberdade. Em *Starship Troopers* o inimigo simboliza também a impossibilidade da comunicação, que sempre se manifesta, entre beligerantes, pois nenhum discurso os pode fazer comungar

motivos ou ideias. Não se estranha por isso que, da boca de um oficial militar, saia a única sentença que é também a única posição viável por parte de cada oponente: quando não há possibilidade de uma aproximação pelo diálogo, o uso político (militar) da violência é um mandamento obrigatório comandado pela necessidade. Da violência, enquanto autoridade suprema, derivam (e a ela se submetem) todas as outras forças. O que demonstra que as forças são, por isso, passíveis de uma hierarquização e manipulação. Ao inventário dos meios bélicos (que podem ir da palavra e do corpo individual à mais sofisticada tecnologia de armamento) está subjacente sempre esse preceito: que a violência é, de facto e independentemente de uma legitimação jurídica ou moral, a forma mais autoritária do uso da força. Só o investimento na violência permite, em situações de confronto absoluto e insanável, destrinçar um vencedor e pôr término a uma contenda. Por isso se torna também, para cada indivíduo (feito cidadão e pertença), um dever inescapável colocar ao dispor das autoridades a sua própria vida, no caso da unidade política ou da comunidade a que pertence correr perigo de extinção ou opressão (como é o exemplo neste filme). Assim, a arregimentação e o juramento militar tornam-se procedimentos cívicos não só imperativos como obrigatórios. Nesse ponto se joga a identidade de uma comunidade enquanto tal, bem como o sentimento de pertença e lealdade dos seus membros, ou seja a solidez do seu corpo colectivo.

A estratégia de combate ao invasor demonstra até que ponto a violência como recurso militar é antes de tudo um objecto de cálculo: todo o programa de guerra junta força e conhecimento. Aliás, é o suplemento de eficiência trazido pela astúcia que determina um bom ou mau uso das forças. É da conjugação destes dois recursos que advém o poder. O estudo e formalização dos comportamentos do inimigo e das modalidades e potência das suas forças devem ser tão completos quanto possível, para, desse modo, poder ser

efectuada uma aplicação precisa e útil (eficiência máxima) dos expedientes militares disponíveis. Por outro lado, o treino dos corpos e a disciplina das mentes efectuados pelo aparelho militar tem em vista o desenvolvimento da faculdade guerreira essencial: o vigor, uma entrega sem recuo ante as mais violentas adversidades. E esse treino só pode atingir a sua depuração e rigor máximos se sustentado através do exercício da violência disciplinar: uma violência exemplar que pune severamente o erro e castiga o desvio daqueles que se devem integrar num sistema que, no seu oposto, em compensação, premeia o mérito com justiça e idoliza a rectidão e a lealdade. “A punição, na disciplina, não passa de um elemento de um sistema duplo: gratificação-sanção”, como diz Michel Foucault (p.161).

É o mesmo autor que também afirma: “O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento das suas habilidades, nem tão pouco aprofundar a sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tão mais obediente quanto mais útil, e inversamente” (Foucault, p.127). É tendo em conta esses índices de competência e obediência que se averigua do adestramento dos indivíduos e se processa a sua distribuição hierárquica, num modelo piramidal onde a mobilidade (ascensão e despromoção) é condicionada por regras quase aritmeticamente exactas, assentes em critérios de identificação e classificação da boa acção, do bom desempenho. Essa conformação das forças que pretende tornar a violência em algo disciplinado e mensurável passa tanto pelo aperfeiçoamento das faculdades corporais (agilidade, resistência, precisão: a partir do século XVIII, como nota Foucault, “o soldado tornou-se algo que se fabrica; de uma massa informe, de um corpo inapto, fez-se a máquina de que se precisa”, ou seja, descobre-se “o corpo como objecto e alvo de poder”, p.125) como pela configuração ética dos espí-

ritos, pela coerência e discernimento operacional, pela capacidade de decisão e autoridade e, sobretudo, por um sentimento corporativista das instituições, assente em regras de fidelidade e obediência e em valores como a solidariedade quase sem concessões, a coragem exemplar, a abnegação intrépida. Trata-se de todo um conjunto de dispositivos de controlo e rendibilização dos entusiasmos, das pulsões e das lógicas individuais colocadas ao serviço de um corpo colectivo que defende ou luta por um bem comum, específico. No fundo, o que o aparelho militar visa é a consolidação e a perfeição totais de uma ética dos deveres e dos desempenhos que tem como objectivo principal a aplicação da violência.

O sucesso na prossecução de um objectivo implica o exercício, no teatro de guerra, da violência mediante um cálculo infinitesimal: com sageza, valentia e perseverança, ou seja, imbricando as condutas individuais nos movimentos e fins do conjunto, pondo em acto as potencialidades ínfimas de cada elemento em proveito de uma estratégia global. Há um trabalho detalhado (“a disciplina é uma anatomia política do detalhe”, p.128) sobre os corpos que assenta em regulamentos, “em processos empíricos e reflectidos para controlar ou corrigir as operações do corpo”, (Foucault, p.126), no recurso a métodos que “realizam a sujeição constante das suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade que se podem chamar as *disciplinas*” (Foucault, p.126). São características que se vêm juntar a valores guerreiros ancestrais em que cada agente deve exhibir “os sinais naturais do seu vigor e coragem”, o seu corpo deve ser “o brasão da sua força e da sua valentia”, ou seja, exhibir “uma retórica corporal da honra” (Foucault, p.125). É no campo de batalha que se vota à perda ou à consagração, por vezes mediante o acaso, mas sobretudo em função da rectidão e disciplina dos actos (disciplina que pretende precisamente subtrair o máximo possível de acaso através

do planeamento das operações, disciplina que é “a arte de dispor em fila” e que “individualiza os corpos por uma localização que não os implanta mas os distribui e os faz circular numa rede de relações”), aquilo que o ser humano possui de mais precioso: a própria vida biológica. Vida que cada indivíduo se dispõe a entregar sem renitência, pois sabe que nesse mesmo lance é a sua vida enquanto bem, conceito, posse ou forma que se trata de preservar. Cada um sujeita e integra, por isso, o seu corpo num corpo mais amplo: “pode-se dizer que a disciplina produz, a partir dos corpos que controla, quatro tipos de individualidades, ou antes, uma individualidade dotada de quatro características: é celular (pelo jogo da repartição espacial), é orgânica (pela codificação das actividades), é genética (pela acumulação do tempo), é combinatória (pela composição das forças). E, para isso, utiliza quatro grandes técnicas: constrói quadros, prescreve manobras, impõe exercícios, enfim, para realizar a combinação das forças, organiza tácticas. A táctica, arte de construir, com os corpos localizados, as actividades codificadas e as aptidões formadas, aparelhos em que o produto das diferentes forças se encontra majorado pela sua combinação calculada é sem dúvida a forma mais elevada da prática disciplinar” (Foucault, p.150). O que quer dizer isto? Que se a violência da guerra nos parece sempre algo inominável, atroz, horrendo, ela tem por trás, contudo, a maior parte dos pressupostos e práticas em que assenta a organização da nossa civilização, algo de muito metódico e estudado ao serviço de uma acção cruel, mesmo se inevitável.

Também neste filme de Verhoeven a alteridade do inimigo começa logo na figuração da sua aparência exterior: não humanos, mas aracnídeos. Não deixa de ser interessante constatar que a sua aparência revela uma estranha similitude com as vísceras exibidas pelos cadáveres humanos resultantes dos confrontos, como se a monstruosidade fosse não mais que a carne exibida sem invólucro (sem epiderme),

num esbatimento dos contornos barroco e ignóbil. E importa aqui evocar também os monstros de *Alien*. Num certo sentido, quase poderíamos dizer que o monstruoso tem algo de cadavérico e vice-versa, que existe uma difusa mas sensível natureza que os une e que os separa das restantes matérias e formas. Talvez seja, por isso, pertinente citar Bataille a este respeito: “Essencialmente trata-se de uma diferença feita entre o cadáver do homem e os outros objectos. Hoje, essa diferença caracteriza ainda o ser humano em relação ao animal: o que chamamos morte é a consciência que temos dela. Percebemos a passagem do estado vivo ao cadáver, ao objecto angustioso que é o cadáver de outro homem. Para cada um daqueles que fascina, o cadáver é a imagem do seu destino, é o testemunho de uma violência que não só destruiu um homem como destruirá todos os homens. A interdição que se apodera de nós diante do cadáver é a distância para a qual rejeitamos a violência, na qual nos separamos da violência” (p.38).

Esses monstros são também a materialização da impiedade em tudo que esta possui de horroroso e perturbante. Perturbação que não é menor para o olhar e para o arranjo do espírito do espectador (e aqui se pode aperceber a proximidade referida) do que os corpos humanos mutilados e decepados, o rubor do sangue æ “o sangue é por si só sinal de violência” (p.48), diz Bataille, e poderíamos adiantar que é o elemento central e mais premente de uma semiótica da violência æ e o nojo dos órgãos nos cadáveres esventrados, os corpos incinerados ou as feridas, esgares, guinchos e prantos dos moribundos que recobrem o campo de batalha: tudo isto índices de uma violência visual que o espectador contempla e a qual o instabiliza emocionalmente, sinais formais da dilaceração da perfeição humana e da completude dos corpos. Perfeição e completude de que esses seres larvares e repulsivos são exactamente um oposto, figuras da aberração que constituem todo um manancial de

dispositivos visuais e retóricos que proliferam no cinema de terror e por isso, podemos caracterizar este gênero cinematográfico como um terreno onde se exhibe o “horror informe da violência”, como diz Bataille (p.48).

Importa ainda fazer uma pequena recensão dos mecanismos bélicos que os monstros invasores opõem aos artefactos humanos: são dispositivos inerentes à sua própria natureza, como jactos de plasma incendiários, vômitos repugnantes, garras-lâminas mutilantes, grunhidos medonhos — elementos que atestam, também, a proximidade que é possível vislumbrar entre estes monstros figurados por desenhadores e argumentistas e os agentes agressivos existentes na natureza ou fabricados pelas mitologias de que eles parecem ser uma mais ou menos comedida variação.

Perante essa estranheza ameaçadora, pânica, violenta e odiosa, a humanidade põe a nu as suas pulsões mais agressivas (de defesa e ataque): uma excitação crescente no combate, uma dedicação total, uma ferocidade sem freio — “*kill'em all*” é o lema. Só assim pode não se sucumbir ante o inimigo. A sobrevivência joga-se até à mais ínfima réstea de força e ódio. A impotência de uma das partes significa o fim da violência. Para os vencidos a rendição, para os vencedores a celebração triunfal.

I.IV. - Bestiários Herdados

As diversas formas de representação da monstruosidade, longe de serem uma marca ou uma prática específica das representações artísticas contemporâneas, têm reservado um amplo espaço na história do imaginário humano, sendo vastas (em número e espécie) e permanentes as figuras que no correr dos séculos nos foram dadas a ver: na pintura, na escultura, na literatura, e mais recentemente na banda desenhada, no cinema e nos jogos de vídeo.

Violência e Cinema. Monstros, soberanos, ícone e medos

A duplicidade antagonica entre a bela forma e a desfiguração hedionda dos seres remete-nos para uma dicotomia ancestral onde se configuram os tópicos rivais do homem contra a animalidade, do bem contra o mal, da amplidão serena celestial contra o sufoco subterrâneo das trevas, do demoníaco contra o angélico, do divino contra o diabólico, do ideal contra o bestial, do requinte civilizacional contra a compulsão natural, da florescência da vida contra o negrume da morte.

A história humana — e os testemunhos antropológicos, bem como a história das religiões e das artes atestam-no — está cheia de narrativas e entidades onde o medo do monstro e o seu uso simbólico, com funções e finalidades diversas, bem se espelham. Em graus mais ou menos elevados de familiaridade e distanciamento, o monstro é o outro do homem, uma alegoria que dá a ver, enquanto reminiscência inalienável, uma violência imanente ao mundo que torna este um espaço de relações e confrontos entre seres diversos e antagonicos. Monstros que podem, também, ser biologicamente pertencentes à comunidade humana, da qual se separam porque são seres marcados pela privação dos atributos de uma humanidade plena e por isso ostracizados do espaço social, como podemos adivinhar nos pedintes, loucos e aleijados pintados por Bosch ou Bruegel — ainda humanos, dizíamos, mas já marginais, proscritos, assinalados, rejeitados, demoníacos (prática de proscricção ou asilo que, longe de cessar nesse tempo medieval, remanesce ainda nas sociedades contemporâneas).

Por necessidades dramáticas, a inserção da monstrosidade no interior das economias narrativas é um *tropos* que a memória e a criatividade artísticas nunca quiseram ou conseguiram abandonar. Como qualquer investigação empírica pode demonstrar sem grande esforço, as narrativas mais excitantes para o espectador pressupõem a guerra e a violência como elementos fulcrais do enredo e da acção —

nesse sentido aquilo que se convencionou classificar como a gratuitidade (ou, melhor dizendo, exuberância, excesso, incontidência) de muita violência do cinema contemporâneo e dos audiovisuais em geral não tem nada de novo. É, antes, um imperativo estrutural da arte de contar histórias, a qual não dispensa, para que seja destacado o heroísmo épico glorioso, fortes dispositivos de oposição, de tensão e de provação nos confrontos a serem vencidos. O bem e o mal, num antagonismo perpétuo e sem recusa, constituem dois pólos sem os quais a viabilidade do *pathos* e da estrutura da construção narrativa se encontra ameaçada. O que nos últimos anos, pelo menos no cinema, sobretudo depois de filmes como *Bonnie and Clyde*, *A Clockwork Orange*, *Texas Chainsaw Massacre* ou *Taxi Driver*, se alterou foi sem dúvida a amplitude e realismo (que depois se tornaria um tópico retórico marcado pelo exagero) da exibição da violência, a sua reconversão gráfica e figurativa, a sua exposição quase despudorada segundo duas estratégias: ou enquanto acréscimo de verosimilhança ou enquanto façanha estilística, duas formas de apresentação cuja depuração é facultada, antes de mais, pelo desenvolvimento das tecnologias (iluminação, maquilhagem, efeitos especiais).

Não tem nada de novo a afirmação de que qualquer inventariação das acções e ficções humanas nos oferece um vasto compêndio de violências e atrocidades, martírios e execuções. Nesse inventário nenhuma figura se dá a ver tão nitidamente enquanto encarnação primária da violência e da desrazão que a acompanha como a do monstro e da fera — de certo modo, o próprio homem violento, conduzido pela irascibilidade ou pelo ódio, não é mais que uma aproximação ou a emanação de instintos animais que transformam o próprio rosto num retrato de sádica monstruosidade. E mesmo quando a acção violenta do ser humano é temperada pela razão e o cálculo, o observador não pode deixar de ver nas suas acções algo de abominável, agonizante, imperdoável e cruel æ sintetizando: monstruoso.

Na história das representações artísticas da monstruosidade que se tornaram património visual comum, podemos encontrar, ao lado dos monstros *reais* que a natureza engendrou, essencialmente de matriz reptilínea, um conjunto vasto de monstros imaginários, provenientes do *além* ou do desconhecido, como dragões, gigantes, demónios que habitam espaços infernais, tétricos e assustadores. O Inferno e a sua fauna são um mostruário exemplar dessa caracterização do *locus horribilis* (que tão efectivo é sobre as emoções de quem o contempla) e dos vultos anómalos e impiedosos com que a religião atemorizou as almas humanas e implementou regras e preceitos cuja arbitrariedade figurativa só tinha paralelo na lógica minuciosa e cuidada com que eram desenhados e funcionalizados. A ameaça de violências inescapáveis, severas punições e dilacerantes tormentas procuravam dar a imagem de um castigo, de uma infelicidade e de um sofrimento eterno num lugar para onde o pecado e a desobediência aos mandamentos divinos enviava aqueles que, através do livre arbítrio, desafiavam a figura onipotente e onisciente da entidade dominadora: Deus. Figura de Deus que tinha no Diabo um opositor tão ou mais poderoso, em termos retóricos e apelativos, símbolo do desvio e da rebelião, promessa ativa de liberdade e luxúria para aqueles que o seguiam e o monstro por excelência. Assim diz Bataille: “Só o diabo conservou a animalidade como atributo, animalidade simbolizada pela cauda, que corresponde inicialmente à transgressão e depois encarada sobretudo como sinal de decadência” (p.119). Mas diz mais: “O mal que existe no mundo profano reuniu-se à parte diabólica do sagrado e o bem à parte divina. O bem, fosse qual fosse o sentido da obra praticada, recolheu a luz da santidade, e a palavra santidade, que primitivamente designava o sagrado, passou a designar a vida consagrada ao bem, isto é, a Deus” (p.106). Telúrico e sombrio, o destino escatológico da parte maligna da humanidade seria o espaço da violência

monstruosa encarnada e exercida pelos carrascos que torturam os prevaricadores, bem como da violência cenográfica patente nas visões horrorosas do Hades e das penas tormentosamente inconcebíveis. Esses territórios habitados por criaturas monstruosas, nem humanas nem divinas, apenas coléricas e sádicas, não eram mais que um reflexo idealizado e esquematizado da vida humana quotidiana: através do ideário e do imaginário do Inferno, espaço criado pela imaginação popular ou pela doutrina eclesiástica, o mal e o bem, seus proveitos e penitências, apresentavam-se com franca clareza. As figuras e símbolos, arcaicos ou medievais, que o ideário cristão foi constituindo e aperfeiçoando para melhor ilustrar a malignidade humana e a impotência de fugir ao castigo escatológico vêm do fundo do tempo para se instalar e não mais abandonar o nosso subconsciente e as nossas ficções.

Porque são o palco onde actuam estas figuras infernais da monstruosidade, as quais constituem uma boa matriz formal para entendermos a genealogia e a plasticidade da monstruosidade contemporânea, não podemos deixar também de reflectir sobre as paisagens e espaços onde essa monstruosidade punitiva se manifesta e que o cinema contemporâneo parece de certo modo emular, reconfirmando a tese de que a distribuição mental e figurativa dos nossos receios (o escuro, o labirinto, a jaula) não surgiu como uma inauguração absoluta nos nossos dias, mas é antes uma revisitação constante de estereótipos ou paradigmas há muito instituídos. Não é por isso difícil intuir e verificar as semelhanças existentes entre esses lugares infernais, ermos, sombrios e labirínticos do imaginário passado e aqueles que os cenaristas conceberam, por exemplo, para a série *Alien*. Nesta série de ficção científica temos o inimigo horrendo (dragão ou demónio aterrorizador, de óbvias reminiscências escatológicas) que sai da sombra para sem misericórdia atacar os homens, que irrompe dos espaços labirínticos já de si

provocadores de uma sensação de claustrofobia, de desorientação e de desilusão de qualquer esperança de fuga: como se os homens se encontrassem cercados num espaço selado onde os movimentos fossem sempre trajectórias em direcção ao inimigo — territórios medonhos e inescapáveis, como o Inferno seria.

Não é pois de somenos importância verificar como as estratégias cenográficas e narrativas adoptadas pelos criadores da série *Alien* recuperam, inconscientemente ou não, alguns dos dispositivos do imaginário infernal que, com particular acuidade durante o período medieval, enformou o espírito humano: a construção minimalista e fria dos espaços, a penumbra das iluminações e o rubor do fogo, as sensações plásticas de inumanidade transmitidas pelas trevas e névoas — factores determinantes para construir um *pathos* infernal, nocturno, angustiante. A este propósito podemos falar de duas formas de ver: ver por linhas e ver por manchas. Como refere Perniola “o linear e o pictórico constituem duas orientações opostas da sensibilidade, semelhantes a duas línguas diferentes. A primeira é linear e táctil, porque vê os limites dos objectos, palpa os seus contornos, faculta a quem olha a impressão de tocar as margens; a segunda, pelo contrário, é pictórica e óptica, porque tem uma percepção flutuante e esfumada da forma, dissolve a continuidade dos contornos, confere autonomia à composição, à luz, às cores. A primeira enfatiza a realidade do mundo, a segunda a aparência” (Perniola 2, p.54). E de novo Perniola, agora a propósito do barroco: “o seu carácter é, antes de tudo, a busca da representação do movimento através dos matizes, do contraste entre luzes e sombras, do esbatimento dos contornos, da recusa da simetria. A isto se acrescenta o recurso ao indeterminado, ao inapreensível, ao ilimitado, que se manifesta formalmente no cobrir, no ocultar, no esconder algumas partes essenciais do que se pretende pôr em cena: aquilo que se encontra sob a superfície das formas,

ou até aquilo que se encontra fora delas, que excita a fantasia e a introduz em mundos maravilhosos, imensos, imperscrutáveis!” (Perniola 2, p.52). Quase podemos ver os monstros a surgir da escuridão e atacar o imprevidente acochado no labirinto. É de um jogo constante entre o exposto e o sugerido, entre o visível e o oculto, entre o claro e o escuro, entre o dentro e o fora de campo, entre o formal e o anárquico que se trata.

Se o *inferno* passa do interior das profundezas da terra, onde a topologia medieval o localizava, para a imensidão do espaço sideral, tal ocorrência não constitui algo de incompreensível: por um lado, deve-se ao facto de as figuras do tormento da humanidade ante o abominável e o desconhecido se terem secularizado e dispensado a ideia de culpa ou pecado. Desse modo, onde existia a especificidade religiosa do demoníaco encontramos, actualmente, a monstruosidade extraterrestre, um novo paradigma dos temores provocados pela errância e o mistério. Por outro lado, a ciência assim o determinou, o interior da terra perdeu a sua dimensão enigmática e os medos já não provêm do subterrâneo — embora lá permaneçam, ainda, os vermes e as larvas, magmas e convulsões, sabemos contudo, graças à profanação operada pela investigação racional, pela física e pela química, que os demónios e os habitáculos que ao homem estiveram reservados sob o solo durante séculos foram fechados, destruídos e desiludidos, para empobrecimento do imaginário.

Se muda a topografia desses *locus horribilis*, não muda no essencial a sua aparência. São renovados territórios do medo do desconhecido que a inexplorada vastidão sideral promete — e medo, em grau extremo, é o que as personagens da série referida experimentam perante as feras alienígenas. Medo de uma violência avassaladora que só o fogo, o elemento destruidor por excelência, pode exterminar.

Violência e Cinema. Monstros, soberanos, ícone e medos

O fogo é o único recurso que põe a nu a vulnerabilidade do inimigo monstruoso, fogo que expurga todo o *mal*. Fogo que, como o sangue, tem uma importância determinante na concepção plástica da violência cinematográfica em geral e mais especificamente nesta série: no segundo episódio Ripley incendeia o ninho da rainha-mãe; no terceiro é na lava de uma fundição que o monstro encontra, finalmente, a morte.

Não é difícil nesta série de ficção científica encontrar paralelos com as representações da tradição escatológica (não exclusivamente da cristã) onde vermes, insectos, escorpiões, dragões, fornalhas e demónios asseguram o cumprimento das punições dos homens. Se o diabo e o inferno se tornaram meras imagens folclóricas, perderam o valor de crença e se arredaram do convívio humano, a matriz da sua figuração, os seus valores plásticos e o ideário que serviram permanecem, metamorfoseados, em novas ficções.

I.V. - O Sublime, o Barroco e a Infirmidade

Que adjectivos podem ser encontrados, que expressões apropriadas, que raciocínios ou reflexões efectuados que nos possibilitem a construção ou o esboço de uma teoria estética da monstruosidade? Talvez a única via, ou a mais promissora, para nos lhe referirmos seja proceder a um inventário das formas, à elaboração de um mostruário de prodígios e lendas, uma descrição mais ou menos detalhada das figuras, uma averiguação das propriedades e atributos que lhes cabem, ou, então, procedendo à comparação em negativo com o seu oposto: a perfeição, a harmonia, a beleza.

Um conceito existe, no entanto, capaz de nos conduzir às proximidades de uma teoria estética da monstruosidade: a categoria do sublime, desenvolvida por Kant na sua *Crítica da Faculdade do Juízo*. A monstruosidade, e a violência plástica que ela recobre, significa antes de mais uma

incomensurabilidade da fixação racional das formas. “Denominamos sublime o que é absolutamente grande”, refere Kant (p.141). Ou seja, nenhuma geometria, nenhuma medição, nenhuma disposição parece passível de fornecer os travejamentos para a sua categorização. Sobre o belo parecem todos os discursos hábeis a adjectivar (pois o belo “concerne à forma do objecto, que consiste na limitação”, como refere o filósofo alemão), mas do monstro apenas as sensações parecem tomar nota e por isso revela algo de sublime: “o sublime pode ser encontrado num objecto sem forma, na medida em que seja representada nele uma ilimitação” (Kant, p.137). O monstruoso parece arredar-se da razão, enfrentá-la, instabilizá-la, negá-la até. Nesse sentido, parece ir de encontro ao sublime, que é um prazer “produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pela efusão imediatamente consecutiva e tanto mais forte das mesmas” (Kant, 138). Ao contemplar o monstro não rejeitamos uma pulsão de prazer (mórbido, agudo, dionisíaco), mas privilegiamos a pulsão de morte sobretudo, uma sensação de perigo, de necrofilia, de visceralidade. Replente, o monstro atrai-nos, angustiante, ele seduz-nos, partilhámos da sua violência. “O ânimo não é simplesmente atraído pelo objecto, mas alternadamente também sempre repellido de novo por ele, o comprazimento no sublime contém não tanto prazer positivo, mas muito mais admiração ou respeito, isto é, merece ser chamado prazer negativo” (Kant, p.138). A propósito, citemos Mario Perniola: “enquanto o belo implica uma forma sensível que é adequada às faculdades humanas, pelo que ele parece predisposto para as nossas capacidades de juízo, o verdadeiro sublime não pode ser contido em nenhuma forma sensível, pelo que ele agrada não pela consonância mas pela sua oposição ao interesse dos sentidos” (Perniola2, p.50). A ele não chegamos pela razão, para ele somos impelidos pelo espanto.

Os monstros são precisamente figuras da infirmitade, o avesso do belo e elegante atributo: neles a forma está perturbada, dilacerada, deficiente. Os *aliens* da série com o mesmo nome, por exemplo, apesar de manterem uma antropomorfologia residual, são manchas e linhas subtilmente aracnídeas, reptilíneas, neles o que sobressai antes de tudo é uma exposição evidente das vísceras, a ausência de uma armadura epidérmica, uma indistinção dos contornos (essa passagem do humano ao monstruoso é singularmente ilustrada numa das mais aterrorizantes e *sublimes*, precisamente e sequências do cinema recente, aquela em que, no quarto episódio, nos é dado ver, num laboratório, os resultados das experiências de geminação de seres humanos e monstros, seres mutantes deformados, em trânsito da figura humana para a bestialidade alienígena, num espectáculo de aberração que a nenhuma mente pode deixar de repugnar, gerando o sentimento do sublime, “violento para a faculdade da imaginação”, pois “a sua contemplação é horrível”, afirma Kant, p.138). Assim, se quisermos seguir o raciocínio de Perniola, a propósito da distinção entre Renascimento e Barroco, podemos dizer que o monstro é explicitamente da ordem do segundo: “enquanto o primeiro se encontra ligado ao respeito pelas normas e pela simetria, o segundo é animado pela pesquisa do excepcional e do insólito. O aspecto filosoficamente relevante desta oposição consiste no facto de o barroco constituir uma tentativa de avançar para além da forma: ele assinala a dissolução da forma, realizada com plena consciência. Impelido por uma instintiva repugnância por qualquer figura exterior, por qualquer existência individual, o barroco procura reproduzir, através de meios artísticos, o efeito do sublime; ele tende para o infinito, o informe, o inexaurível” (Perniola 2, 52). O barroco como conceito e o sublime como sentimento parecem, cruzando-se, abrir a possibilidade de uma teoria do monstruoso. Formas puramente orgânicas, nos monstros todos aqueles vestígios

que, num esforço de sentido contrário, a depilação da pele (efeito cosmético, logo estético) levada a cabo pelos humanos tem procurado escamotear (pilosidades, disformidades, deficiências, sujidades), ajudados pelos favores da evolução natural, se apresentam como indícios de uma condição biológica virginal. Para depurar a forma e reprimir qualquer violentação que a perturbe (e nos perturbe), sufocamos a natureza e recusamos o acaso. “Um homem ou uma mulher são, em geral, julgados tanto mais belos quanto mais as suas formas se afastam da animalidade. (...) A aversão pelo que, num ser humano, faz lembrar formas animais é indiscutível” (Bataille, p.125). Os monstros são, do ponto de vista visual, o oposto absoluto de qualquer quimera cosmética, mantendo em si as marcas de uma fealdade que não é mais que o laço à animalidade, à sujidade, ao excremento e ao ranho — tudo aquilo que a humanidade procura apagar e condena sob o epíteto genérico de impureza. Retomando a ideia de sublime, devemos lembrar que “o seu espectáculo só se torna tanto mais atraente quanto mais terrível ele é” (Kant, p.158). Não é difícil adivinhar na baba e nos líquidos que fluem sobre e do interior do corpo dos monstros siderais uma correspondência com o aspecto húmido e plasmático das crias recém-nascidas, como se fossem um índice mnemónico da origem orgânica do homem que este procura esconder ou esquecer desde o berço e reservar para as práticas eróticas e os partos. Ainda a este propósito invoquemos Perniola quando cita Wölfflin, para quem a forma barroca “remete para uma ideia da matéria vista como qualquer coisa de pastoso, sucoso e mole: é dela que irrompe a massa informe” (Perniola 2, p.53). Escondemos toda a informidade, reprimimos toda a violência visual, até ao momento em que o monstro vem subverter essa utopia cosmética e recolocar o horror entre as sensações mais intensas e puras, como se constata actualmente.

É indissociável todo o imaginário da série *Aliens* da contribuição criativa de um artista plástico que tem devotado ao monstruoso e ao abominável a sua obra e visionarismo: H. R. Giger. Foi este artista suíço que desenhou os monstros de *Alien*, levando para o cinema as pesquisas sobre o medonho que se esconde nas formas comuns desenvolvidas ao longo de toda a sua carreira. Trabalho de pesquisa que é uma espécie de viagem e de investigação estética sobre o lado negro, demoníaco, da Criação, um estudo sobre as figuras aterrorizantes e intoleráveis que a genética e a humanidade parecem querer rejeitar, mas não cessam de interpelar a nossa imaginação. Figuras que diversos autores, na generalidade das artes visuais, têm assumido como obsessão, do cinema à banda desenhada, passando pela pintura e pela fotografia. A investigação das múltiplas morfologias do horror e da monstruosidade marca, pode dizer-se, uma parte substancial da arte do século XX, contribuindo decisivamente para a criação de um imaginário que coloca no lugar do belo o sublime (ou, pelo menos, uma certa ideia de sublime) como categoria e prática estéticas privilegiadas. Ou seja, retomando Perniola, façamos um recuo ao século XIX: “a originalidade da estética novecentista da forma não consiste obviamente na sua negação pura e simples, mas na identificação de uma forma sublime, isto é, um tipo de arte que contenha elementos que façam referência à insuficiência da forma, sem que todavia se verifique o abandono do terreno estético” (Perniola 2, 58). Parece-nos ser precisamente esse o trabalho de invenção e experimentação formal de que a obra de Giger é bem exemplo, com a mescla de contornos e aparências de matérias e naturezas heterogêneas, do orgânico e do mineral.

Não é pois de espantar que as ideias de Mal, Crime e Monstruoso, com todo o manancial de desordem e violência das formas e das entidades que acarretam, pareçam ter conquistado, também no cinema, um espaço privilegiado de

tratamento e especulação. Neste aspecto, a arte cinematográfica não tem feito mais que acompanhar a tendência dos outros campos culturais onde a monstruosidade e o objecto têm desfrutado de uma ampla presença nas pesquisas das derradeiras gerações artísticas do século XX. Nunca conseguiu o homem iludir a presença do mal, dos seus símbolos e formas e parece mesmo, pelo contrário, exigi-la. E o cinema tem sido um campo onde os criadores e argumentistas o têm acarinhado, fecundado e exorbitado. A humanidade não recusa os seus pesadelos mais tenebrosos. Pelo contrário, a sua violência fascina-a. Os monstros da razão ressurgem constantemente para, de uma forma trágica e voluptuosa, nos excitar e relembrar, por mediação artística, o horror e a pulsão de morte que nos habita — é o chamamento irrecusável do sublime contra a ordem parcimoniosa do belo, o magnetismo do pesadelo a impor-se à celestialidade da perfeição.

I.VI. - O Monstro no Útero e o Corpo Mutante: A Mosca

A violência do medo é a mais intensa violência psicológica e certamente uma das emoções mais antigas do ser humano. Posto perante a ameaça, o desconhecido ou a agressão, o indivíduo tende para a impotência — impotência que tem como figura limite a própria morte. Atemorizado, o que nele se observa é uma fragilização das forças anímicas, uma diluição do vigor, uma anulação da vontade, uma crispação da vulnerabilidade. A visão ou intuição da monstruosidade insere-se nesse tipo de medos violentos. Mesmo quando protegidos pela distância do ecrã, não deixamos de reear o monstro, sobretudo porque ele não nos fala, é mudo nos seus propósitos e hediondo na sua aparência. Por isso toda a contemplação do monstro é penosa, difícil, insuportável. A sua visão é para nós um horror, uma ofensa, um ataque. É isso que nos mostram os filmes onde se digladiam

o homem e a besta, a civilização e a natureza, a linguagem e a agressão. Tememos porque desconhecemos, mas também, como acréscimo de hostilidade, porque repudiamos.

Mas há um filme onde o terror da monstruosidade ganha contornos absolutamente singulares. Porque aí o monstro descobre um novo habitáculo de onde ameaçar o espírito e o corpo: do mundo envolvente, onde é inimigo, ele entra para o próprio organismo humano, onde se torna incontornável. Em *A Mosca*, de David Cronenberg, o monstro, ao tomar literalmente conta do corpo de um ser humano, torna-se também o parceiro sexual e, através da inseminação, leva a semente do objecto para o interior de outros corpos. Neste filme há, pois, a presença assombrosa de dois monstros: um cientista, Seth (interpretação de Jeff Goldblum), que vê o seu organismo metamorfosear-se em algo de completamente outro, e o monstro que, qual procriação diabólica, habita o corpo da companheira, Ronnie (Genna Davis), inaugurando através da relação sexual a cadeia biológica de uma nova espécie. A simples suposição por parte de Ronnie da possibilidade de alojar no seu sistema reprodutor o embrião de uma criatura repelente e larvar condu-la ao extremo do terror: o terror venéreo, como se ela tivesse sido fecundada pela semente demoníaca da monstruosidade.

Não é fácil conceber, nem muitos outros cineastas conseguiriam figurar com tanta mestria, terror mais poderoso, violência mais nefasta sobre os afectos e as emoções, que o horror uterino: o monstro como parasita no corpo humano æ ideia cara também à série *Alien* æ , fruto maternal, substituindo a ternura da maternidade por uma abjecção visceral. Para Ronnie, e para o espectador, aquilo a que Cronenberg procede é à exibição atroz e cruel da animalidade absoluta resguardada nas entranhas, realidade que só pode conduzir à náusea mais compulsiva, ao horror mais estridente. Ao instalar-se e encarcerar-se no corpo da mãe, essa cria insuportável torna-se habitante, presença e pesadelo. A

animalidade, o ser abominável, aninha-se, à semelhança do feto amado e desejado, no interior do corpo, tornando-se pesadelo, como se, por inversão, uma vida horrenda viesse substituir dolorosamente a máxima familiaridade afectiva que um ser humano pode experimentar na sua existência, privilégio nobre e feliz apenas reservado à mulher na gravidez, por uma experiência da loucura selvática. Procriar o horror, nada menos que isso, transportar no corpo um ser de pura abjeção — é essa a ficção agonizante que, como Ronnie, o espectador experimenta. Quando o horror atinge o seu ponto mais agudo, mortificando o espírito a partir do próprio corpo, a simples imaginação ou sugestão dessa realidade torna-se intolerável. A violência da monstruosidade, enquanto forma que contemplamos do exterior, obriga-nos, impele-nos, a um recuo — mas do monstro íntimo (e é essa intimidade que agudiza a violência psicológica que atormenta a mãe procriadora) não se pode recuar ou fugir. Ele habita, é parte, forma com o hospedeiro uma micro-comunidade.

Mas, para além do horror uterino, visceral, o filme de Cronenberg dá-nos ainda uma outra perspectiva da violência da monstruosidade: a do indivíduo (o cientista do filme) que vê o seu corpo tornar-se uma entidade estranha, uma forma nova, um mutante obscuro. É de superlativa importância para a percepção desse terror e adensamento da angústia a extrema precisão e o desenho de pormenor com que o cineasta canadiano nos mostra o processo de mutação, em ínfimas etapas, do organismo humano em monstro, a dilaceração dos contornos epidérmicos da sua figura, a violência com que se vê a deformidade tomar conta de uma pessoa. É o processo de desfiguração que leva da familiaridade e da normalidade da forma humana à intolerável estranheza do corpo-besta que Cronenberg nos dá a ver com requinte cirúrgico, para nosso horror e estupefacção. A minúcia figurativa com que nos é apresentada a mutação, em toda a gradação de decomposições e deteriorações físicas, provoca e acompanha

a violência do horror com que, atemorizados e piedosos, nós, espectadores, comungamos a agonia e o desespero de Seth ao contemplar o próprio corpo feito matéria pútrida.

A carne decompõe-se e recompõe-se, reconfigura-se. Aquilo a que somos convidados a assistir, como se de um parto se tratasse, é ao nascimento de um novo ser. Um incidente discreto mas incomensurável está na origem de todo este horror: a fusão molecular de uma mosca com o corpo de Seth, ou seja, uma obra de engenharia genética perpetrada pelo acaso da natureza e das combinatórias da matéria. O novo ser torna-se um híbrido, simultaneamente besta e homem, progressivamente mais besta do que homem, no fim unicamente besta, quando perde o dom da comunicação para agir apenas com violência. Inicialmente começa por disfrutar um incremento da força e da agilidade, a sua voracidade sexual torna-se insaciável e infatigável, como se a natureza tivesse restituído capacidades que havia retirado ao homem, estivesse em vias de o tornar mais que humano, *criação* em sentido puro, e assistíssemos à emergência de uma nova entidade, à inauguração de uma nova linhagem. Porém, escamoteado por esse aparente rejuvenescimento e aperfeiçoamento, irrompe para aflição do trágico cientista o mais perturbante acontecimento: a metamorfose da aparência física que acompanha a alteração sofrida nas funções e aptidões do corpo tem a morte no seu horizonte. De humano, Seth torna-se larvar, ocorre um retrocesso da familiaridade da figura humana para a disformidade insectóide. A diluição das características e padrões do espírito é acompanhada pela crescente aberração do corpo.

É o próprio reconhecimento do corpo que se suspende e a intimidade subjectiva que se dissipa: Seth deixa de ser Seth por o seu corpo deixar de ser o que era? De que modo é determinante a imagem, num sentido estritamente visual, de nós próprios para a construção e manutenção da nossa identidade? Para Seth, a violência dolorosa da metamorfose,

sofrida no corpo, que lhe adivinhamos, é acompanhada por uma violência do olhar com que contempla as formas em que se decompõe: ao contemplar a sua própria putrefacção ele mostra exemplarmente (na dolorosa cena em que ele se vê ao espelho) como a visão e a percepção, também para o espectador, podem ser operações geradoras de intensa violência psicológica.

Progressivamente observamos também a deterioração das capacidades físicas, a tendência do corpo para a fragilidade, o processo de envelhecimento acelerado, o enfraquecimento que, no limite, conduz para a morte. Não só uma morte física mas também uma morte do que nele existia de eminentemente humano, a depauperação crescente da razão em favor do impulso, do discernimento em favor da pulsão. Não pode o espectador assistir a todas as mudanças que se operam em Seth senão com pânico e desespero. Seth tornou-se prisioneiro da enfermidade e ao mesmo tempo da informidade, e para esse facto não existe reversibilidade possível. Sentir o próprio corpo e o próprio ser como aberrante afigura-se uma fatalidade, o corpo vê as suas formas desfeitas e adulteradas, ao mesmo tempo que a mente vê os seus quadros morais e conceptuais dissolverem-se. Quando o objecto irrompe sem clemência ou terapia possível, podemos adivinhar para a sua vítima a experiência da mais arrepiante violência psicológica. Como Ronnie, a fiel companheira, que mantém a sua solidariedade até aos limites do possível, o espectador pode apenas experimentar um sentimento volúvel entre a compulsão para a piedade impotente e a inevitabilidade de uma repulsa sem freio. Condoído, não pode evitar a tentação de se afastar. A compaixão — mesmo sincera e empenhada — perante a mais extrema dor e aflicção, não é ilimitada.

Da beleza e perfectibilidade da pessoa humana à informidade bestial, efectua-se a regressão do ser humano à larva, como se retrocedêssemos na cadeia da evolução,

retrocesso acompanhado pela perda das categorias e distinções morais que, por fim, há-de conduzir da convivência à *apolítica*. É uma espécie de percurso de retorno ao estado de natureza e à sua violência intrínseca que Seth alegoriza no seu corpo: ele sabe que a agressão será, no limite, ao cessar de ser homem e tornar-se monstro, a sua maneira de ser, a sua prática típica, uma vez que os insectos são incapazes do procedimento negocial próprio das correspondências afectivas, sociais e políticas — ou seja, têm sempre a violência como horizonte potencial. “A definição tradicional do homem como animal racional divide-se em dois troncos: de um lado está a razão, que se torna social, colectiva, autónoma em relação a cada um, do outro está a animalidade, cuja característica fundamental é a que se confirma na ausência de instituições, de história, de memória, na ignorância da morte e das formas culturais para superá-la, na solidão de uma vida que se cumpre inteiramente no arco temporal de cada existência particular” (Perniola 1, p.24). O estado para que a metamorfose o conduz é o estado de agressão declarada e urgente. O diálogo será substituído pela miséria ética, a paz pela desrazão, o erotismo pela cópula. De novo exclusivamente animal, só a violência pode surgir, como uma inevitabilidade, uma intransigência compulsiva ditada pelo instinto de conservação da espécie. Espécie contra espécie, ele separa-se definitivamente da humanidade quando já nem a sua companheira consegue evitar olhar como presa e inimiga.

Como colocar fim a essa violência hedionda, quase sem discriminação? Seth, num momento de lucidez transcendente e numa assumpção de coragem, oferece o seu corpo, corpo-outro obviamente, à morte. Suplica a sua aniquilação (a aniquilação desse “ser abissal de puro horror”, como o caracterizou Manuel Cintra Ferreira) num acto suicidário que é, antes de mais, uma réstia derradeira da dignidade moral humana que o habitou. Mas à súplica do *monstro*, e à violência

da execução letal, a *bela* opõe, comandada pela força dos afectos e pelas memórias de uma paixão idílica que nenhuma mutação abjecta pode apagar na sua plenitude, uma ainda misericordiosa, mas inútil, resistência. Misericórdia fácil de explicar: se a figura humana se tornou há muito algo de outro, a identidade que se formou na intimidade dos corpos permanece ainda residualmente nessa criatura abominável. Ao matá-lo (e a morte é a violência última e irrevogável) ela tem de responder a uma última pergunta, enigma para sempre insolúvel: que ser é aquele? Ainda uma alma humana violentada e encarcerada num corpo-larva, ou já um organismo irascível, desfigurado e cruel? A humanidade é ser ou parecer, espírito ou matéria, ou ambos? E de que forma? Seth é um potencial violentador e um ser violentado.

I.VII. - O Abjecto Íntimo: Naked Lunch

Cineasta das mutações, das debilidades, das máscaras e das perturbações carnis, David Cronenberg é também, de forma singular, um exímio analista, filósofo e retratista das solidões e das volatilidades das almas, bem como dos fantasmas que as acometem e das fantasias e anomalias onde se perdem e dilaceram. O seu trabalho desenvolve-se naquela linha onde essas duas instâncias da existência humana (corpo e mente) se enleiam, questionam e dissolvem, com todas as violências que advêm, pela doença e pela contaminação, aos seres em deriva.

Não é raro na sua obra o desespero psíquico tomar como parceiro o abandono de toda a sanidade física, num movimento de queda e sofrimento a que as personagens dos seus filmes parecem sempre condenadas, votados à voracidade de uma espiral de impotência onde é indescrimível o que é resultado de uma soberania voluntarista e o que é efeito de uma fatalidade incontornável. Ao inscrever o corpo e a mente nessa espiral de extrema (in)humanidade (pois

no seu cinema o que é colocado em jogo são conceitos e fundamentos da existência tão absolutos como o amor, a irmandade, a confiança, o arbítrio, a possessão, a perfectibilidade, a carnalidade, a morte, a dor), que não escamoteia o lado mais negro das vivências e das emoções, o resultado definitivo nunca se torna claro: que ganhos auferem esses seres, que perdas se suportam quando a vida é assumida como experiência radical, violência e enfrentamento? Podemos apenas procurar investigar um percurso comum nessas personagens que se faz de degradação (ou mera metamorfose) emocional, no qual se manifesta com igual fulgor a violência que subtrai o vigor aos corpos e a vulnerabilidade que desassossega as almas atormentadas.

William Lee, o protagonista central de *Naked Lunch*, é talvez o signo mais exasperado de uma distensão da pessoa humana: o abandono do eu a si mesmo, a cedência à lassidão e ao desejo, é feito por interposto veículo (as substâncias psicotrópicas), o que nos remete para um questionamento irresolúvel de categorias como consciência, mundo, percepção, objecto, ilusão, matéria ou vontade. Isto porque, no espaço onde ele se move, sem coordenadas físicas ou mentais identificáveis, todas essas qualidades e ideias implodem. “Aquilo a que assistimos em *Naked Lunch* é uma colagem de momentos cuja coerência só é garantida por um fundamental princípio de envolvimento carnal de todas as matérias do universo: evidência ou alucinação, visão ou delírio, tudo se equivale no mesmo plano, na mesma representação, no mesmo filme”, diz João Lopes. Lee é um prisioneiro (que esse estado de aprisionamento seja resultado de submissão compulsiva ou de esforço de libertação — deixando por isso de ser prisão —, não interessa aqui) numa crítica solidão, numa via-sacra (sagrada porque ritual e transgressora das fronteiras e marcas do eu e do mundo) ou, se preferirmos, num limbo, onde realidade e alucinação, permutáveis

e contíguas, se fundem indistintamente. O espaço que ele habita e explora é um território unidimensional mas estilizado, alegórico mas interior, onde a razão não parece procurar qualquer transcendência e toda a experiência é indissociável do misticismo: como diz Cronenberg, a Interzone é um *estado de espírito* alucinatório. O abismo mental enredou-o com uma força, plasticamente violenta (as aberrações monstruosas com que ele convive desassossegam o espectador em permanência), que torna o decisionismo e a narcose propriedades éticas indistinguíveis, colocando a personagem num refúgio onde ela é, curiosamente e em simultâneo, una e alienada, mas sempre grafada na imanência (mais não seja, na imanência pura da sensação).

É nessa instância psico-física unidimensional (porque funde verdade e ilusão) que se vão inscrever as mutações mais insuspeitas dos objectos familiares em entidades abjectas. Seres inomináveis, profanos ou larvares são um dispositivo recorrente na construção dramática e no repertório figurativo de Cronenberg, como se para este autor a carne precisasse de ser objecto de sacrilégio de modo a dar-se a ver noutras e novas formas, antes escondidas. Mas, neste filme, Cronenberg vai mais longe: Lee, e nós com ele, habita um espaço de fantasmas, espectros e viagens interiores/exteriores, psíquico/físico, povoado de monstros, silhuetas perversas, insectos gigantes e larvas. Uma máquina de escrever torna-se um ânus falante, outra um organismo informe e afrodisíaco, uma centopeia vem comungar do acto sexual, dois amantes entregam-se numa amálgama gigantesca de sodomia e náusea. O que acontece neste filme é a pura perda, por parte dos objectos, das suas propriedades minerais, e a sua metamorfose em entes orgânicos. Processo que ocorre através de um vitalismo inusitado das matérias que parece negar a este universo onírico, onde a qualificação semântica manifesta a sua pauperidade e insuficiência, toda a possibilidade de as formas e os objectos adquirirem qualquer

fixação ou identidade positivas, leis ou estados reconhecíveis e cientificamente certificados.

Talvez nenhum outro filme tenha demonstrado tão radicalmente a incomum experiência da intimidade com o horror. As imagens dos objectos, o reconhecimento das formas e figuras da realidade, a estabilidade dos contornos e matérias parecem degenerar e interagir com Lee, dando a ver monstros e seres hediondos onde antes existia um vulgar *habitat*. Os pesadelos e as ficções ganham morfologias concretas, palpáveis, em figuras aberrantes que nascem dos objectos. Aberrantes para nós, espectadores, pois æ e isso parece instabilizar ou questionar as análises deste capítulo sobre a monstrosidade æ este é um horror que toca e fala, faz-se vida, vida íntima, ou seja, ao contrário do que sucede com as formas de monstrosidade antes caracterizadas, monstros mudos que pelo seu silêncio convocavam a adversidade, estes seres entram, estranha e singularmente, “no terreno do homem moral a que a linguagem pertence” (Bataille, p.167). As alucinações repulsivas e disformes (pelo menos para o espectador, e talvez para sempre) passam a conviver, serenamente, com o humano e, desse modo, a estranheza que ocupou o *habitat* acaba por se tornar, posteriormente, familiaridade. Nesse *continuum* fictício que a mente de Lee constrói, nesse espaço onde se perdeu o vago limiar que estancava realidade e alienação para deixar estas categorias abertas a um trânsito sem vigilância, a um contacto permanente entre imaginário e factual, a figura humana e o seu corpo não são mais que uma partícula, sem privilégios hierárquicos, de um bestiário heteróclito. Aquilo que nos capítulos anteriores se referiu como hostilidade formal do monstro, uma violência iconográfica que parece preceder qualquer inquérito moral, é aqui desvanecida pelos laços afectivos que Lee cria com os seus horrorosos companheiros de comunidade.

Cronenberg tem conduzido, talvez mais longe do que qualquer outro cineasta, uma procura obsessiva dos limites da figuração e da experienciação da estranheza e da alteridade, espécie de batedor na exploração dos mistérios mais obscuros que se escondem ou imaginam nas mentes, nos corpos e no mundo. Decomposição, defecação, nojo, vômito, às mais terríveis ilustrações da violência das formas tem ele devotado um trabalho de iconologia que procura desvelar as estâncias em que a visão dos horrores se apresenta nos limites da críspação e do tolerável. É nesse esforço de violentação das figurações, que é também uma violentação das sensações e do entendimento dos espectadores, que ele tem investido a sua técnica, o seu talento e prosseguido a sua quimera visionária.

Nesta busca, raramente transigente, da ilustração adequada e da materialização dos terrores físicos, e das comoções mentais que provocam, não será desajustado reconhecer que, em momento algum como neste filme, a possibilidade de uma intimidade sem angústia com a náusea e a abjeção encontra mais pertinente representação. Que um sujeito humano se desligue de si mesmo para entrar nessa *terra incógnita*, fábula infernal e terrífica, território de mutações e desnaturações, transfigurações horrendas e semioticamente excitantes, ora esotéricas ora metafóricas, e habite em plena familiaridade, em diálogo e pensamento, aquilo que, ao sentir e ao pensamento comuns, se apresentaria como um universo aberrante, só pode significar que a humanidade não se deslocou ainda substancialmente nos espaços divinos e tortuosos da mente, dos seus imaginários e dos seus preconceitos e que, por isso, há ainda muitas viagens para serem feitas de reconhecimento da violência e da monstruosidade. Ou seja, significa este filme que estão ainda por averiguar os critérios e as causas psicológicas e estéticas que sustentam a alteridade com que nos referimos e percebemos o monstro. E permite, por outro lado, vislumbrar novas formas

Violência e Cinema. Monstros, soberanos, ícone e medos

de relacionamento com essas figuras repulsivas. Nesse sentido, a narrativa deste filme acaba por funcionar como um contraponto da tese desenvolvida nesta parte: afinal de contas, é possível a intimidade e a convivência com o monstro — para tanto basta rejeitar a posição privilegiada da humanidade no bestiário global e repensar as categorias e costumes perceptivos e judicativos, quer do ponto de vista estético quer do ponto de vista ético. Talvez aí resida uma inefável e inexplorada riqueza psicológica, figurativa e sensual.

II. DOR E SOBERANIA: A VIOLÊNCIA SOBRE SI MESMO

Quando alguém exerce a violência sobre si mesmo, através do suicídio ou do sofrimento æ pois a dor, sabemos, pode também ser voluntária e objecto de desejo æ, fazendo coincidir agente e vítima numa única entidade, a que distância se coloca o sujeito que assim procede da ordem moral e dos seus constrangimentos, dos valores primeiros e solenes encimados pelo apego à vida e à existência? Que peso (dissuasor ou persuasor) podem estes valores ter ainda na defesa da vida subjectiva, mau grado a posição privilegiada que ocupam numa hierarquia optimista genericamente aceite das valorações éticas, quando alguns corpos e mentes se manifestam enquanto disponibilidade absoluta para sofrer a violência da morte, sendo que esta se oferece como horizonte irrecusável, aliciante ou urgente? Que imagem ou ideia se tem, nestes casos, da morte para que esta não careça já de justificação precisamente porque é de uma decisão urgente que se trata, morte que pode ser, ambigualmente, oposto da vida ou suplemento e complemento desta, vida que, por seu lado, aos olhos do indivíduo suicidário e penitente, não pode já ser tolerada ou aceite?

Pode dizer-se que, no suicídio, quaisquer que sejam as motivações que a ele conduzem, determinadas pela racionalidade ou pelo ímpeto, o que se manifesta sempre é um procedimento soberano, a exposição da vida na sua máxima nudez: pura contingência biológica experimentada num ciclo que se percorre entre o princípio e o fim, ciclo que a qualquer momento pode ser interrompido ou devassado pela violência. Dispor do corpo próprio, violentá-lo, destruí-lo, por razões de desprendimento, dor, quimera, solidão, generosidade, indiferença ou alienação, é o que fazem algumas das personagens cujos comportamentos são descritos e analisados nesta parte.

III.1. - O Suicídio como Projecto: Leaving Las Vegas

Como adjectivar o mais profundo e irresistível desespero, aquele que conduz, num vórtice magnético, ao absoluto desprendimento das pulsões vitais e à recusa das feéries da existência? Só através de uma predicação negativa podemos descrever æ investigando ou sondando em esforço analítico (desmesurado e insuficiente) a intimidade æ o indivíduo que determina para si mesmo o trajecto do total despojamento e que nenhuma norma moral, nenhum sentimento de auto-compaixão, nenhuma assistência solidária, pode resgatar do domínio da mais violenta de todas as ocorrências: a morte, que enquadra e fecha todo o horizonte.

Em *Leaving Las Vegas*, Ben (um escritor decadente interpretado por Nicolas Cage) é um alcoólico crónico, uma alma cuja carência afectiva só tem equivalente na determinação com que assume o projecto de cessar a existência. É um ser que parece — vã ilusão que as almas piedosas dos espectadores se reservam— suplicar um auxílio, mas em cujos clamores se aninha um desejo mais profundo: não se arredar da *queda*, da morte, destino que para si mesmo estipulou. Avesso a qualquer narcisismo auto-protector, ele torna-se um diletante: o hedonismo de um total desprendimento para com o futuro une-se a uma destruição física dolorosa, mas apetecida. Numa lógica de dispêndio sem cálculo emocional ou resguardo, a vida serve-lhe apenas para ser gasta. O seu programa não podia ser mais brutal: consiste na negação ou (se lido sob uma diferente perspectiva, pois de uma experiência dos abismos se trata) na exorbitação do que se pode fazer da vida. Deixar a vida sair da sua órbita implica necessariamente votá-la a um caminho sem retorno, sem inflexão, sem arrependimento, sem traição.

Para ele, a violência do suicídio não esbate o desejo (ou a compulsão) que este reivindica. Ao ingerir doses desmesuradas de álcool, ele encontra o instrumento para cumprir

o seu objectivo. E, desse modo, submete o corpo a uma violência com a qual se pretende colocar suficientemente longe de todo o vínculo social, de modo que nenhum auxílio o possa socorrer. Incapaz de, por uma e última vez, lançar sobre si mesmo um olhar de esperança, de ouvir um chamamento moral que o subtraia às garras da delapidação da sua existência, de reavaliar qualquer pretexto que o faça comungar das expectativas e apologias do vitalismo, Ben adopta a violência sobre si mesmo como formulação da indiferença perante qualquer laço social ou enamoramento. Mesmo se se enamora, é com a plena consciência da precaridade dos actos solidários ou das partilhas eróticas. E, dessa forma, aceita sem desolação ou entusiasmo a contingência em que se sustentam e que constitui o fundo frágil em que se desenrolam as danças amorosas e se oferecem as fidelidades mais promissoras.

Ultrapassar “as proibições que limitam na base a soberania do homem” (como diz Bataille, e entre as quais se conta a mais imediata, a de matar) é a forma de agir de Ben. Não é mais que um uso absolutamente soberano da sua existência, corpórea e social, aquilo que ele pratica. Neste sentido, ele é autenticamente soberano porque se coloca no “ponto de indiferença entre violência e direito, no limiar em que a violência se transforma em direito e o direito em violência”, como refere Giorgio Agamben (p.39). Reverter a violência contra si mesmo, manifestando nesse acto o mais radical e inefável direito, eis o seu procedimento (num certo sentido, este procedimento suicidário que manifesta a soberana decisão da auto-aniquilação é também aquele que orienta a acção de Bess no filme *Ondas de Paixão* ou de René Gallimard em *M. Butterfly*, como se verá em capítulos posteriores). A teleologia que determina a sua conduta é tão precisa quanto trágica: beber até morrer — no limite, dispor de si sem constrangimentos. Desempregado e divorciado, de rumo incerto de bar em bar, a linearidade do seu

percurso terminal não podia ser mais pura e, pela forma abnegada com que a conduz, poderíamos também dizer, mais bela. É uma expiação violenta e sem desvio, onde cabe a beleza do mundo (na forma das cumplicidades amorosas, obviamente, mas também, e esse é um sentimento quase inefável e incerto, na entrega a um procedimento de auto-destruição premente) como cabe a sua sordidez (a solidão irreversível e a sequente aniquilação de qualquer expectativa de re-ligação ao universo, de recuperação de uma presença válida). Paradoxo das almas inquietas, puras e órfãs, essa sordidez e essa beleza convivem nele como que sem oposição, como se a escolha e a fatalidade fossem indistricáveis nos seus contornos. E não se sabe nunca — mistério indecifrável que se abriga nas profundezas das almas — porque submete alguém o corpo a uma dor tão atroz quando os indícios de uma reconquista da felicidade ainda não se apagam totalmente. A não ser que olhemos tal atitude como um acto de imaculada coragem: aceitar, para sempre e sem constrangimentos, uma decisão (última e sem reversibilidade) em todas as suas consequências: o fim da penúria existencial, do regime quantas vezes aleatório em que se processa a ocorrência do bem e do mal, da dor e do idílio.

Se um horizonte de felicidade pode ainda ser vislumbrado para Ben (antes de mais pelo espectador, desejoso de o reabilitar para o espaço da vida), é porque o percurso que o deve conduzir à morte parece algures poder ser interrompido pelos bons ofícios de um ser humano feito *anjo* que, como uma anunciação mística, aparição e promessa de um futuro radioso, se vem cruzar no seu caminho para o resgatar. É o artífice e mensageiro de uma alternativa (o regresso à ordem social e à vida) que ele pode ou não escolher a escolha soberana. Esse anjo é Sera (interpretação de Elisabeth Shue), fada ferida e perdida num inferno de sofrimento, crime, abuso e violentações: o universo da prostituição, do excremento, da imundície, da possessão desregrada. Na

existência desta, pautada pela violência irregular, a necessidade e a resignação misturam-se. O seu corpo e a sua vontade encontram-se tão objectivados, feitos mercadoria, quanto aprisionados. São dois destinos de desilusão e deriva que se tocam quando Ben e Sera se encontram, talvez para se oferecerem uma promessa recíproca de apaziguamento da violência a que se encontram submetidos, uma promessa de reunião que parece destinar, por inevitável necessidade, dois entes distantes ao reencontro — exposição clara da magia constitutiva de todas as partilhas amorosas. Sera oferece-lhe a fantasia de um afecto tão apaixonado quanto caritativo. Poderia ele vislumbrar aí uma apego salvífico, aceitar a assistência que ela lhe endereça, religar-se ao mundo? Quando, aparentemente, tudo lhe é oferecido, todo o auxílio está disponível, o que lhe falta ainda (e de que natureza é essa falta?) para se dispor a abandonar o destino tumular e retomar a vida como preservação e empreendimento? Tentemos compreender indo ao pensamento de Sade e citando Bataille: “Sade *fala*, mas fala em nome da vida silenciosa, em nome de uma solidão perfeita, inevitavelmente muda. O homem solitário de que Sade é o porta-voz não se importa, de forma alguma, com os seus semelhantes, porque é, na sua solidão, um ser soberano, que nunca se explica, que nunca tem contas a dar a ninguém” (p.166).

Insondável é a força ou o sinal com que o acaso ou o rito pode, a qualquer momento, resgatar alguém do abismo para onde a pulsão de morte parece inelutavelmente conduzir. Como insondável é o seu fracasso. É isso mesmo que este filme nos mostra: seja compaixão ou obsessão, ou ambos os sentimentos, o amor de Sera não provoca qualquer reajustamento na trajectória que Ben gizou. Se a salvação algures parece possível é porque o espectador, por piedade, o quer salvar e se quer salvar. Mas, desconfiamos desde sempre, essa eventualidade está excluída, porque estas são “personagens que ficaram para lá da vida, no limbo entre

a desistência e a morte” como referiu José Navarro de Andrade. Ben persiste simplesmente numa dimensão sem regresso: como quem entra no inferno, ao entrar no hotel onde esperará a vinda da morte, uma inscrição apresentá-lhe o sinal da perdição, como se os signos em volta só confirmassem o seu desespero: “The whole year in”, o nome do hotel, transforma-se, num misto de alegoria e penumbra, na realidade mais negra da sua alma: “the hole you’re in”.

Que nem um amor sem restrições, nem uma solidariedade piedosa, nem toda a assistência que Sera literalmente lhe devota, possam restituir-lhe um desejo de felicidade, uma sutura das feridas anímicas, só prova que o romantismo, todo o romantismo, tem no limite a figura incontornável da dilaceração. Assim, o extâse da intimidade é apenas comparável à violência da separação. Que desejo move Ben e Sera? A ideia mais simples: um porto de abrigo temporário, um companheirismo sem preço, uma disponibilidade sem compromisso. Para Sera é ainda a entrega a uma expectativa e uma tarefa: recuperá-lo de um destino que ele não quer abandonar. No seu sofrimento individual, na sua perda de coordenadas e normas de acção, no casulo onde se isolam provisoriamente do mundo, eles são os ocupantes de um refúgio mútuo e gracioso. Mas nenhuma ética benevolente, nenhuma generosidade, nenhuma partilha pode escamotear o egoísmo auto-aniquilador de Ben. Encontrado o conforto na superfície do mundo e dos afectos, subrepticamente aloja-se e irrompe o vórtice imparável da morte que o espera. Que a violência desse destino se imponha sem que, por um momento, se perceba claramente a justificação de tão alarve extremismo, prova a contiguidade (ou a coincidência) com que a razão e a emoção, o discernimento e a devassidão partilham as almas e determinam os estados e os intentos destas. E, também, o quanto de violência e penitência o corpo e a alma estão dispostos a suportar em nome da assumpção de um mandamento que, afinal, não é mais que um calvário sem revisão possível.

Talvez possamos afirmar com alguma exactidão (cautela sempre necessária pois na hermenêutica dos afectos nenhuma ilação é definitiva) que para Ben a morte se configura e se impõe como a propriedade que falta à vida, como o momento e acto último onde todas as carências são supridas, onde todos os ideais e projectos se liberam dos seus embaraços: porque todo o esplendor de um refúgio encarnado no outro, no parceiro, enferma de precaridade, porque nenhuma relação se afigura alicerçada na racionalidade e há-de perecer, o brilho da comoção que emerge da sua relação com Sera torna-se ainda mais resplandecente e, por isso, mais frágil. Nada é perene a não ser a morte, podemos adivinhar no pensamento de Ben.

No trilho que o conduzirá à violência da finitude, Ben deixa progressivamente de ser — a figura humana com que se nos apresenta é, nesse trajecto, decomposta e os sinais físicos desse facto são evidentes. Ele torna-se um espectro de decadência, mais cadáver e tormento do que pessoa, os gemidos da ressaca, as chagas da deterioração dão-nos a ver um vulto em queda, ao qual a luminária exuberante de Las Vegas mais do que um fundo contrastante, um negativo, faculta um sentimento de melancolia. Na solidão da grande cidade, como na penumbra do quarto, entre diálogos, ternuras, cisões, partilhas, crueldades e silêncios, Ben é ainda um ser comprometido, a sua vontade ainda lhe pertence, mas apenas com um propósito: que nenhum obstáculo venha entrar o seu desejo de morte, nenhuma dissuasão venha tolher a sua argúcia. Aceite a violência que os seus desígnios lhe impuseram, vive em recusa: de qualquer força exterior ou estratégia que o possa impedir de cumprir o seu acto soberano de receber a morte, seja a da razão vitalista e conservacionista, seja a do afecto e todas as suas promessas de idílio. Se pode ter alguma adequação falar de uma procura solitária do paraíso, se retomando uma ideia filosófica que é também um dogma ético, é de um anseio de felicidade

que Ben alimenta o espírito, nenhuma crença lho promete através de um regresso à vida, a uma vida nobre e aprazível. Se tal paraíso existe, ele só pode estar para lá, muito além da morte. Uma aceção comumente partilhada faz acreditar que a felicidade se materializa em fragmentos, mas Ben quer a experiência total, seja silenciosa ou eufórica, dessa felicidade — de qualquer forma nunca será a vida nem em vida. Demitindo-se da vida, é na melancolia e no martírio da queda que encontra o caminho que o deverá conduzir a esse paraíso, mesmo se, todos o sabemos, a imagem da morte é a ficção mais cruel e emudecedora que se pode experimentar.

Aceitar cada qual na sua integridade voluntária e na sua condição foi o pacto que uniu Ben e Sera — pacto que ela, num ímpeto quase religioso de assistência, só pode desejar quebrar, em nome do amor, quando tenta salvá-lo do trilho sepulcral. Mas aquilo que acaba por fazer, nessa tentativa (fracassada) de ingerência, é iluminar todo o vigor da decisão de Ben. Cada qual está sujeito ao seu purgatório e não o pode iludir: ela exibindo as cicatrizes e nódoas (metáforas e metonímias) de uma vida de espancamentos e violências num mundo que, com demasiada frequência, substituiu o respeito pela barbárie; ele expondo o seu corpo debilitado e deteriorado e a sua alma crescentemente apagada. Duas almas lançadas na vertigem da violência que um sussurro, como uma cintilação, pôde, por uns breves instantes, iluminar com a luz divina e ilusória da salvação: “ — És o meu anjo. — És o meu amor”. *Leaving Las Vegas* é melodrama penosamente ilustrado: romantismo, desespero, piedade, destruição — haverá espaço mais propício a uma eclosão da violência nos corpos e nas emoções?

II.II. - O Sacrifício Amoroso: Breaking the Waves

Se não é sempre fácil intuir e mesmo compreender os mecanismos e dispositivos que aproximam o amor e a morte,

a possessão amorosa e a destruição, esse laço misterioso e tantas vezes ambíguo que liga *eros* e *thanatos*, o prazer e a morte, talvez seja das tarefas mais complexas perceber que causas e forças animam e movem aqueles que, em nome de outrém, da sua felicidade ou preservação, entregam a sua vida, o seu corpo, em sacrifício. Estamos, talvez, perante uma daquelas situações em que a soberania individual (sob a forma de dádiva) se manifesta com mais fulgor e determinação. Aceder à disposição, sem freios, da própria existência e entregá-la à morte para que outro possa preservar a sua vida é, sem dúvida, o grau extremo da dádiva. Ao dispender-se, em proveito de um outro ser, o que se pode ganhar? A questão é pertinente, pois não devemos esquecermos que nenhuma gratuidade recobre por completo o sacrifício e que a imperatividade de quem a ele se vota não esconde a sensação de algum ganho que a vítima toma para si. O que pode então fundamentar a crença de algum benefício no acto sem retorno da morte? É em torno desta soberania, desta ética simultaneamente egoísta e altruísta, regulada por uma economia incerta e sem verificação cabal que o realizador dinamarquês Lars Von Trier construiu um dos filmes mais importantes e perturbantes dos anos 90: *Ondas de Paixão*.

Bess (portentoso desempenho de Emily Watson), a personagem principal, é uma criatura que, sob a forma de uma devoção quase divina, de uma entrega (aparentemente) irracional, se prostra ante o amor, numa experiência radicalmente cifrada da subjectividade passional. A sua desrazão afectiva (falamos de desrazão porque nesse afecto se manifestam a pulsão e o desejo) tende para o infinito. Possessiva de uma forma que torna a sua fragilidade transparente e santa, Bess é também capaz de, contra todo o senso comunitário e as repreensões familiares, assumir uma missão que tem tanto de sacrificial quanto de delinquente: ao incarnar uma dedicação ilimitada ao ser amado através

da violência sobre si mesma (penitência e martírio) ela desencadeia um processo que não é mais, aos seus olhos, que o veículo que há-de salvar o amante, supremamente divinizado, da paralisia a que o condenou um acidente de trabalho. Numa análise primeira das evidências, dir-se-ia que se trata de uma espécie de concessão do seu corpo ao padecimento para, através dele, proceder à “ressurreição” do marido. Este dar e receber não é aqui da ordem das compensações efémeras e profanas que movem qualquer amante, mas subordinado a uma lógica religiosa grave, inefável.

Acto de fé, a sua decisão é também sinal de um momento de crise, uma divisão. A cisão não podia ser mais clara e inquestionável, pois é na evidência do dogma que encontra as suas raízes. Os favores divinos que Bess invoca regem-se aqui por uma simetria exclusiva: uma vida (uma alma, uma felicidade) só sobrevive, só tem direito de presença, através da aniquilação de outra. A morte vem cindir a relação (reunião) amorosa como se esse vínculo íntimo estivesse marcado pelo excesso de sentimento e fruição e só a expiação total de um dos parceiros, a morte, abrisse lugar à existência do outro. Como se a justiça divina não tolerasse o máximo de comunhão e operasse mediante um sistema, neste caso incompreensível, de compensações que não dispensa a violência da morte. Se podemos falar aqui de um preço do amor, então a conduta de Bess diz-nos, simplesmente, que o amor não tem preço. Hipótese especulativa, mas hipótese apaixonante também, que serve, sobretudo, para questionar que valor pode carregar o ser amado para elevar o preço da união amorosa de tal maneira. Ou seja, que vínculo misterioso une dois amantes ao ponto de um deles aceitar, sem constrangimento, a violência sacrificial como forma de conquistar a *graça* divina para o outro. Será que existe aqui uma das modalidades da trajectória que Bataille identifica para o amor: “o amor não existe, ou então é em nós, como

a morte, um movimento de perda rápida, que vertiginosamente se encaminha para a tragédia, e que só na morte se detém” (p.211)?

A generosidade — que diríamos ilimitada — de Bess é também um movimento de egoísmo. Inocente e imprevidente, vê no ente amado um horizonte de prazer e felicidade total, um complemento da falha que angustia a existência humana, um instrumento que lhe permite suspender a descontinuidade dos seres, a sua solidão. Por isso, perante a agonia de Jan, o marido, o seu socorro é tanto um acto de compaixão quanto um pressuposto de retorno: salvá-lo é libertá-lo da sua horrível condição, mas também recuperá-lo para seu gáudio pessoal — mesmo que seja um júbilo a disfrutar apenas depois da morte, como nos mostra o místico plano final do filme. *Eros e thanathos*, sempre numa relação de vizinhança, como o pensamento radical e sagaz de Bataille enunciou: “Se a união de dois amantes é consequência da paixão, a paixão invoca necessariamente a morte, o desejo de morte ou de suicídio: o que designa a paixão é um halo de morte. Sob esta violência começa o reino do hábito e do egoísmo a dois, ou seja, de novas formas de descontinuidade. É apenas na violação do isolamento individual que surge essa imagem do ser amado, que tem, para o amante, o sentido de tudo o que é. Para o amante, o ser amado é a transparência do mundo. O que transparece no ser amado é exactamente o ser pleno, ilimitado (...) é a continuidade do ser entrevista como libertação a partir do ser amado” (p.19). Jan significa um prazer absoluto, prazer que a atravessa desde a iniciação sexual. Prazer, aos seus olhos, puro e libertador, que não é de menor importância na economia do sacrifício e na aceitação da sua violência.

A aprendizagem do corpo e do erotismo percorreu-a ela com uma pureza e uma expectativa tal que a passagem da castidade ingênua ao delírio erótico nos aparece sem mácula

alguma, sem indício de perversidade culposa: delicadamente, como se, maravilhamento e alegoria, na experiência inaugural da volúpia ela não fosse mais que um anjo a descobrir — sensação inefável — o hedonismo da carnalidade. A celebração com que ela vive esse gozo e o agradecimento deleitado com que o saboreia dão-lhe uma dimensão quase inumana — e, ao mesmo tempo, expõem toda a fragilidade, toda susceptibilidade da sua mente instável. Fruindo no limiar a condição de enamoramento e paixão, qualquer carência ou ausência do ente amado entranha-se nela como uma hipérbole violenta da solidão: privada do objecto de afecto (carne, presença e voz), a solidão torna-se intolerável e o pranto, sempre iminente, uma reacção fisiológica que não é mais que um índice da violência psicológica do desespero. “Há no carácter exclusivo e absoluto da mania amorosa, na sua concentração num único ser humano, subtraído à sua contingência e à sua particularidade acidental e quase divinizado, algo de incompreensível e de refractário a toda a explicação: quem é apanhado na possessão amorosa, deixa de saber explicar os pensamentos, as acções e os afectos que o dominam” (Perniola1, p.130). O amor é nela uma adição crónica, uma necessidade ou uma matéria cuja ausência faz definhar a vontade tanto quanto o vigor — ou seja, a solidão não é mais que uma violência dolorosa, pois que confina com a tristeza e a tristeza, na sua natureza mais grave e obscura, é expressamente da ordem da violência.

Solidão que é também sinal de uma privação violenta que conduz à impotência, a qual se manifesta numa inércia quase infantil, numa ansiedade que desprende Bess do quotidiano, que a entrega a uma angústia onírica e cruel provocada pela falta de um par. Sem o ser amado, ela aparta-se do mundo. Incapaz de resistir ao desejo, ela não consegue aliviar a falta. Nessa privação, só a violência da solidão, do desejo e da incompletude a ocupa. Ora, o que essa dolência da solitude e essa indistinção entre existência narcísica e

complementaridade afectiva, entre objecto de desejo e abandono do próprio sujeito, nos deixa entrever é exactamente a irracionalidade da economia afectiva, âmbito onde a entrega do indivíduo a qualquer pulsão ou paixão sem constrangimentos invalida a operatividade de qualquer cálculo: dar e receber são mais e menos que uma partilha, e nenhum conceito pode fixar ou exprimir o conteúdo obscuro da condição amorosa. Precisamente porque, ao dar, está-se — subtilmente — a receber; e ao retribuir, arrecadamos. A vivência amorosa é um fluxo de sentimentos, obstáculos e concessões onde a divisão justa dos bens é inexequível. O que pertence a um e outro dos pares é quase indistinto. Por isso, neste câmbio onde perda pode significar ganho e o benefício ser encontrado na expropriação, a falta e o excesso — porque totalmente subjectivos e inqualificáveis — submetem o paciente a uma violenta contabilidade: cessar o desespero, estancar a perda, reaver as energias investidas só podem ser tarefas executadas mediante uma experimentação da dor e uma assumpção da soberania. Ou seja, responder às mais obscuras e transviadas questões: qual a causa do sofrimento e quais os mecanismos interiores que podem ser accionados para o eliminar.

Quando Jan sofre um acidente de trabalho que o paralisa, essa condição de desassossego em que Bess vive atinge um ponto culminante quase insuspeitável. Perante o destino cruel do marido, experiência limite da violência física em que morte e vida se confundem (de inércia e impotência é construído o estatuto do inválido), em que o quietismo cobre de tristeza os instintos vitalistas e só o suicídio parece constituir para o acidentado uma via de libertação, ela responde ao dever da dádiva sacrificial através da renúncia sem mensuração da sua própria existência. É para suprimir essa condição de infra-humanidade de Jan que Bess se vai submeter a um jogo/pedido atroz e perverso que — ela assim acredita, e a força da sua crença inquieta-nos e solidariza-nos — poderá

convocar, por magia sacrificial, a salvação do amante: a pedido deste, Bess deve manter relações sexuais com outros homens para depois, através de uma descrição ritual, ele poder reviver as sensações eróticas que a enfermidade o impede de desfrutar — e com esse erotismo ressuscitar do limbo mortuário. Pedido ultrajante ou puro, necessário ou imoral, sobre esse *vouyeurismo* sensualista não podemos julgar eticamente, pois quem a guia nesse empreendimento é o coração e “o coração é algo completamente independente da opinião, da crença, da ideia (...). É algo inexplicável e até inexprimível; ele nem sequer dá tempo para pensar, mas surpreende quem o transporta no peito, obrigando-o a acções de cujo pleno significado e gravíssimas consequências não se apercebe totalmente. Estas acções, na maioria dos caos, não são totalmente loucas; antes se apresentam a quem as realiza como razoáveis: todavia esta é uma mera aparência, porque elas quebram frequentemente a identidade moral, aviltam a dignidade, destroem o carácter de quem as realiza. (...) O importante é que o coração se imponha como a única realidade completamente irreverente em relação à vontade, aos pensamentos, às intenções dos indivíduos: ele não pode ser objecto de nenhum conhecimento, nem permitir qualquer previsão”. (Perniola1, p.63) Apenas podemos reconhecer na violência sacrificial a que Bess se submete um dever ou um desejo a cumprir, uma espécie de heroísmo cínico: tornar o corpo, o seu corpo ultrajado, um veículo da mais estreita ligação espiritual e erótica — feliz coincidência de dois termos que demasiadas vezes se acreditaram distantes. Para Jan substituir o peso inútil e o volume mórbido da carne por uma réstia de vida (as ansiedades e êxtases sexuais têm na relação entre este par de amantes uma dimensão fulcral), para reacerder a uma existência qualificada através da evocação narrativa de façanhas eróticas, para insuflar um pedaço de deleite (fantasmático é certo, mas não são da ordem da fantasmagoria e da projecção imaginária, por excelência,

os dispositivos do prazer?) num corpo que se tornou estritamente ser-matéria, numa carne de onde se esvaiu toda a poesia, num objecto demasiado espesso e orgânico para se qualificar ainda de habitáculo de uma pessoa, para reaver a experiência anímica e a sensação de presença no mundo, só Bess poderá ser o instrumento mediador, a vítima da violência sacrificial.

Ela é a vítima que não recusa o seu papel porque sabe que, nessa falta de vivência digna de Jan, aquilo que se exprime é a mais violenta privação: a privação agonizante da mobilidade, da potência do ser, da experientiação da vida. Tomar como encargo a tarefa de revitalizar Jan é também para Bess a assumpção de uma culpa que, cepticamente, rotularíamos de ingénua e supersticiosa, mas cuja profundidade (é de um abismo de desespero e incerteza que se trata) inutiliza qualquer certificação irrevogável: para ela o acidente seria um castigo de Deus pela desmesura possessiva da sua paixão e da sua voluptuosidade, e o sacrifício a forma da sua penitenciação. Por isso, a sua culpa deve ser expiada. Se, aos olhos da comunidade, esse procedimento penitencial aparece como indício de paranóia ou esquizofrenia (os diálogos, em discurso directo, entre Bess e Deus não fazem mais que exorbitar essa probabilidade), para ela tal afigura-se como uma expiação redentora, uma obrigação a cumprir para que a justiça e o equilíbrio das almas seja repostos. A fustigação do seu corpo liberará a alma de Jan e, através de tal penitência, os humores corpóreos deste retornarão em plena vitalidade. Ao mitigar o sofrimento alheio, ela recompõe também a justeza da sua conduta e da sua existência aos olhos, sábios e poderosos, do Senhor. Não sem um preço, claro: o preço do padecimento, da violentação e, em última instância, para que o processo seja culminado, a sua concessão à violência aguda e sem contrição da morte.

Que nos coloquemos, por instantes de inquietação, a questão sobre a mensagem que perpassa este filme tão trágico,

e tentemos desvendar se esta é uma encenação mística ou uma alegoria exacta da essência do amor, é uma atitude tão premente quanto a resposta é irreduzível e não nos assegura mais que uma certeza: paixão e morte, possessão e dispêndio, deleite e violência formam uma trama dificilmente discernível e multipolar. Que o amor seja um acto de fé, que essa fé possa conduzir, com uma alegria quase celestial ou pelo menos franca, à morte, que essa morte sacrificial possa ser eventualmente um dispositivo salvífico, que um acto de amor só possa ser certificado na sua plenitude de acto divino e mágico pelo seu absoluto despojamento, e que ainda aí seja a glória pessoal o sentimento que experimenta aquele que se oferece, que o dispêndio mais radical (o da própria vida) possa ser um acto de prova e simultaneamente de comprazimento, nada disto devemos estranhar numa análise radical dos *pathos* e dos corações. Os mistérios da troca afectiva, da caridade e das bênçãos, escapam a qualquer inquérito ou legislação. Nenhuma formulação psicológica pode asseverar, sem resíduo incómodo e insanável, uma explicação para a violência que, como neste filme, atravessa e extravasa todas as relações marcadas pela gravidade última das emoções.

Bess passa de anjo a prostituta (pelo menos segundo os preceitos e os olhares sem comoção ou inquérito da comunidade: aqueles que a rodeiam não sabem que “em comparação com uma vida calculada, morte e violência são delírio, pois que nem o respeito nem a lei, que socialmente ordenam a vida humana, as podem deter”, como enuncia Bataille), mas não existe qualquer distorção no fundo da sua missão: a fé límpida no poder miraculoso da sua tarefa empurrada para o sacrifício, cuja violência aceita sem condescendência. Ela é o cordeiro que, abandonado por todos (em nome de preceitos morais ou argumentos científicos), se dispõe, sem retorno ou revisão de fé e trajecto, a desafiar, em extrema solicitude, a Natureza: aquilo que a ciência rejeita, o milagre,

a sua fé íntima augura; às leis e evidências do devir construídas e enformadas pela racionalidade, ela opõe um querer que não é só desejo como vontade, que é tanto anseio como decisão e lógica. A ruptura que Bess e Jan operam com as leis da vida e da morte coloca-os num espaço de pura metafísica, num regime de soberania sem premissa, onde querer e poder são asserções geminadas. O desafio é vencido, mas mesmo que a derrota os desiludisse, na realidade a violência a que Bess se submete permaneceria ainda uma propriedade sagrada: soberana e intocável, nenhum aconselhamento, clemência ou imposição a podem demover. Num filme onde sexualidade e deísmo, violência e pureza, dádiva e penitência se entrelaçam, a ordem divina protege os audazes e os corajosos.

Alma e corpo, já o sabíamos, mas este filme reitera-o, estão ligados em último grau: Jan morre se esquecer como é fazer amor. Morte metafórica ou morte efectiva, Bess não a pode permitir. A violência e a morte que deve receber em *graça* são coisa pouca se comparada com o esplendor do plano final do filme em que o tilintar dos sinos ecoa *ad eternum* o som da cópula, carnal e espiritual, que os uniu e que a comunidade, como nós, humanidade toda, pode apenas testemunhar com infinita perplexidade e adesão ou, racionalmente, com inalterável recusa. Como referia Miguel Gomes, este é um filme onde “o divino, a volúpia e o melodrama estão reunidos numa compilação de excessos”. E, ao amor, esse excesso é aquilo que o inscreve na ordem da violência.

II.III. - A Falta Insuportável: M. Butterfly

David Cronenberg faz-nos no filme *M. Butterfly* remontar à Pequim dos anos 60, ao mundo da diplomacia, da ópera e aos tempos da revolução para nos contar a história de um sacrifício puro: a morte por um amor total e a violência

que, no limite, nele se inscreve para aqueles que ao tûmulo são chamados pela paixão não correspondida é também aqui da ordem do sagrado. A morte — suicídio — torna-se tão mais inquietante neste filme quanto mais densos são os sentimentos expostos e que a ela, no fim, conduzem: a possessão, a reverência, a obsessão, a manipulação, a fraude, a entrega. Todos esses elementos que fazem do amor, da paixão ou do amor-paixão (parcas são as palavras e os conceitos ao tentarem inscrever os afectos na ordem do discurso e abrigá-los esperançosamente no entendimento) um jogo de máscaras, um território sem dono, uma equação falível, um reino de disputa e posse, logo também de violência. O que na morte, entendida aqui como acto e forma-limites de qualquer perda, pode haver de tão urgente e tão irrecusável que, mesmo na presença da dor e da violência com que fantasmaticamente ameaça as suas vítimas, estas não consigam recuar, só pode ser compreendido se interrogarmos essa extremidade de sentimentos que a envolvem e a impõem. Por isso, o que já não é pouco, *M. Butterfly* tem, como disse João Lopes, “a gravidade de uma tragédia”.

René Gallimard, a personagem central do filme, interpretada por Jeremy Irons, é um funcionário da embaixada francesa na capital da China que se apaixona por uma diva da ópera local. Se o enamoramento não dispensa um ambíguo desdém — no qual o confronto dos códigos culturais que os separa é pretexto preponderante — tal resistência serve claramente para reforçar, num jogo de proibições, privações e prémios, ainda mais a atracção. A oposição entre a modernidade da cultura e conduta ocidentais do diplomata e o comedimento ancestral da diva torna, aos olhos daquele, os afectos irresistivelmente sublimes. A distância que, factual ou calculadamente, se interpõe entre os amantes é uma espécie de campo magnético que transforma o sentimento de entrega a um amor proibido e socialmente condicionado num arrebato obsessivo para Gallimard. “O amante é alguém

que dá. E, no entanto, pode dar porque é semelhante a um vaso cheio e acumulado por Eros, obrigado a atribuir ao ser amado um valor desmesurado e uma importância incommensurável que este, por si só, não poderia jamais ter. O excesso pertence essencialmente ao sentir erótico, que torna impossível qualquer comparação e abre um horizonte em que os princípios da economia são subvertidos. (...) O incompreensível da possessão erótica está precisamente na impossibilidade de dar uma resposta a esta pergunta: como e porque razão cada ser humano pode ser subtraído à relatividade dos confrontos e das equivalências e projectado numa dimensão absoluta e quase divina?” (Perniola1, p.131). O erotismo torna-se aqui um ritual de aproximações e renúncias, de prémios jubilantes e censuras doridas, que se consuma, esmiuçadas que são as técnicas do prazer, em momentos de secretismo æ “o erotismo deixa-nos na solidão (...), é definido pelo segredo” (Bataille, p.223) æ íntimo e nocturno revividos em idílios campestres. É todo um jogo de mútuos domínios, submissões, trocas, vulnerabilidades e carências que se estabelece æ como diz Bataille, “inicialmente a paixão dos amantes prolonga no domínio da simpatia moral a fusão dos corpos. Prolonga ou introduz-la. Mas, para aquele que a experimenta, a paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos. Nunca devemos esquecer que, apesar da promessa de felicidade que a acompanhou, a paixão começa por introduzir a perturbação e a desordem. Até a paixão feliz introduz uma tão violenta desordem que a felicidade que comporta, antes de ser uma felicidade desfrutável, é tão grande que é comparável ao seu contrário, ao sofrimento” (p.18). Por ser um jogo de desfecho incógnito, pois que umas almas se tornam cegas, sempre disponíveis para a dor (como a de Gallimard), e outras oportunistas (como a de Song, a diva), a tragédia e a violência (im)pietosa que a atravessa toma proporções incommensuráveis e, por isso, sublimes.

Que essa distância de costumes sirva a Song para manter, nas fronteiras da intimidade, o logro do seu corpo (corpo masculino numa identidade feminina) é um elemento narrativo que não só acentua a divinização da mulher a que Gallimard procede na amante, como será o acréscimo de dor que torna a fraude vergonhosa, violenta e intolerável. Naquele corpo (pois a relação é profundamente erótica), mas sobretudo naquela silhueta, Gallimard objectiva a paixão e a devoção, naquele ícone-carne ele decifra o mistério dos afectos mais imperscrutáveis e inconfessáveis, a experiência total da volúpia física e feiticista, um erotismo quase divino. De novo as palavras de João Lopes: esta é “uma história em que o amor se diz através de uma sexualidade inconfessável. Não que a história de René e Song esteja, por qualquer redenção católica, para além da sexualidade æ acontece que está antes da sexualidade, ao mesmo tempo que a integra com serena voracidade”. E, pode acrescentar-se, por isso mesmo a voracidade acaba por tornar tragicamente manifesta a morte.

A separação que o destino acabará por impor aos amantes faz esta vivência, experimentada e amarrada nos nós do corpo e da figura divinamente extática, desabar num sentimento de perda insuportável para Gallimard: “As possibilidades de sofrer são tanto mais vastas quanto só o sofrimento revela inteiramente a significação do ser amado. (...) Se aquele que ama não pode possuir o ser amado, pensa por vezes em matá-lo, em muitos casos prefere matá-lo a perdê-lo; noutros deseja a sua própria morte. O que está em causa nesta furiosa ânsia é o sentimento duma continuidade possível apercebida no ser amado. Parece a quem ama que só o ser amado æ por causa de correspondências de difícil definição e que acrescentam à possibilidade da união sensual a da união dos corações æ pode, neste mundo, realizar o que os nossos limites proíbem, ou seja, a plena confusão entre dois seres. A paixão arrasta-nos assim para o sofrimento, porque a paixão é, no

fundo, a busca de um impossível e, superficialmente, a busca de um acordo dependente de condições aleatórias” (Bataille, p.19). Carente, Gallimard torna-se um continente do vazio, uma existência sem coordenadas ou valor, sem dignidade, violentado, irrecuperável. Só lhe resta então a reconstrução memorial de um tempo onírico: de regresso a França, a casa em Paris enche-se de adereços orientais, em cada gesto recria hábitos e rotinas de um paraíso perdido, reatualiza as melodias do enamoramento. Assim, ele procede a todo um esforço para perpetuar, reencenando, fragmentos de uma vida próxima da felicidade absoluta que possam, por vã ilusão, fazer frente à violência da solidão, recuperar uma poesia que alivie o negrume colossal da derrota. No fundo, não mais que dar uma ordem nova ao aleatório que vem perturbar a ordem do mundo a que se refere Bataille e, desse modo, resistir à violência inevitável da solidão.

Mas o desabamento da aparente ordem do universo passional torna-se psicologicamente insuportável quando o logro lhe é exposto em toda a sua dimensão horrorífica: ao descobrir que não só perdeu a amante, mas também que esta era afinal uma fraude, a réstia de qualquer esperança perde-se numa dor sem fundo, logo a vida acontece sem possibilidade de estabilização. É nesse momento, quando a identidade e a figura do objecto de amor se recobrem de tragédia, que se dá a mais violenta catástrofe emotiva, no momento em que a exposição da mentira faz ruir a memória e o deleite de um afecto perfeito. Sobretudo, não é a traição e a manipulação política que o dilacera (com ela acaba mesmo por pactuar): é a aberração de um corpo-mentira que se exhibe como violenta desgraça, dolorosa desilusão. Aquilo que antes era uma companheira ideal, sùmula perfeita de feminilidade, objecto erótico fruído em plena felicidade, revela, por fim, a monstruosidade de um corpo reverso, o segredo aberrante que se escondia por detrás de um fantasma platónico. “O amante tende não a tirar qualquer coisa ao ser amado, mas

a possui-lo numa acepção que, para além do valor sexual, tem também um valor político e militar. O erotismo seria uma experiência bem insípida e vazia se o amante não estivesse exposto ao perigo da derrota” (Perniola1, 132). Mas a derrota, aqui, ultrapassa todos os limites da nobilidade, impõe a humilhação. Aos sonhos e desejos de Gallimard, Song oferecia, através de todos os dispositivos da representação teatral, um simulacro que roubava e substituía a verdade. Actor cujo papel se confunde com a própria vida, ele podia, com total adequação, tornar-se a amante perfeita, sem desnível entre o desejo (as suas figuras, gestos e fantasias) e a fruição. Da vitória mais gloriosa surge, então, a mais angustiante perda, insuportável, *incrível*. E essa angústia tem no seu cerne a violência da queda insustentável.

O desmantelamento da mentira (Gallimard vive o amor como crença) põe, por isso, em causa todas as categorias afectivas da existência: o que no objecto de adoração é essência e aparência, o quanto de secretismo se pode abrigar num corpo que nem a cópula — experiência íntima por excelência — pode desvelar, o modo como é possível alimentar uma alma com uma falsa verdade perfeita, o que de representação e encenação existe no contacto com os outros, o facto de a mentira mostrada como verdade não ser menos verdade que a mentira revelada, tudo é revolido no mosaico das infelicidades. No fim, resta-lhe apenas um inexcédível consolo, violento na sua insuficiência, mas doce em toda a sua memória: o de ter amado, ainda que no corpo de um homem, a mulher perfeita. Ao dar todo o amor (e ao julgar tê-lo recebido), sem negociação ou reserva possível, com a cegueira que uma sede de divino saciada comporta, viveu a paz e a folia da alma, a androgínia ancestral restaurada, aquela a que Platão alude no *Banquete*.

Ao perder essa entidade, esse fantasma, esse *ídola*, o amor, nesse limiar que turva a passagem do êxtase à desilusão, do sagrado ao profano, da pureza à perfídia, confina obri-

gatoriamente com a morte. O que na sua morte há de singular é que, submetendo-se ao suicídio, Gallimard sofre uma morte dupla, a do seu próprio corpo e a de uma efígie sacral em que procura reviver, em si mesmo, o fantasma do outro. Como diz Bataille, “o erotismo é, na consciência do homem, o que o leva a pôr o seu ser em questão”. Quando todas as pertenças se diluem, todos os significados se perdem, o término do maravilhamento só pode ser aplacado pela cerimónia fúnebre: no acto suicidário final, na prisão, num espectáculo catártico para si e para os incultos parceiros encarcerados, quem se entrega à violência última da morte, sob a maquilhagem feminina com que pretende emular (ou encarnar) no seu próprio ser a silhueta de M. Butterfly? Quem assume e vive, perante a fatalidade de um destino que haveria de conduzir, senão à loucura pelo menos à alienação, o sentido de uma vida que se iguala no deleite extremado e na urgência da morte? Será um Gallimard resignado ou, antes, possuído pelo demónio do amor que se entrega à morte? Quem veste afinal, nesse acto sacrificial (porque se dá à memória do outro) e redentor (porque pretende salvar a memória do amor, a sua pureza), a indumentária do soberano? Gallimard, vestido de diva, não quererá, também ele, dar à sua alma e ao seu corpo uma nova identidade, confundindo género sexual, tornando o corpo um mero veículo de um sujeito mutante? Ou quererá operar, através das vestes-silhueta da diva com as quais se entrega cerimoniosamente paramentado à morte, uma revisitação derradeira do passado, cuja irreversibilidade angustiante só a morte pode confirmar? No acto de violência soberana daquele que senhoreia a sua própria existência (ao ponto de a tornar alteridade e ambiguidade sexual e identitária para melhor *significar* a morte), o sonho é finalmente consumação e, mesmo se o ser amado (divinizado) está em falta, através da investidura fantasmática da figura da amada no amante, a paridade amorosa faz-se unidade e a falta insuportável é suprida ao fenecer. A pungente cena final do

Violência e Cinema. Monstros, soberanos, ícone e medos

suicídio não é mais afinal que o desenlace de um destino que, segundo João Lopes, se pode justificar desta forma: “para Cronenberg, a aposta consiste em filmar o logro de René até ao mais fundo da sua ingenuidade e da violência sem nome que a faz mover”.

Insuportável a solidão, só um dispêndio fúnebre da dupla personalidade (a amada e o amante num corpo único), que deve ser sacralizada no sacrifício último, pode fechar o ciclo da existência: matar o corpo com que amou e o ídolo que venerou, de forma a, num processo de loucura ou excesso de lucidez, apagar o abismo da possessão amorosa, fazendo-se uno com a imagem do ser amado. A morte, deste modo, torna-se, *mais* que uma violência sobre si mesmo, ou seja, um exercício de solidariedade para com o coração e a alma que, atormentados e doridos, não se podem pacificar senão através da violência da expiação.

II.IV. - A Falência da Comunicação e a Morte: Falling Down

Por indivíduo podemos entender, como definição, o indivizível, o elemento último da cadeia social que nenhuma análise pode já decompor. Mas talvez no lugar de definição devêssemos colocar o termo ficção. Todo o indivíduo, mesmo na sua solidão extrema, naquele momento em que ninguém o pode perscrutar, se confronta com o outro, ou com a sua memória, ou com a sua ausência. Podemos identificar um indivíduo, mas não delimitá-lo. Podemos atribuir-lhe um corpo, uma ética, um nome e ainda assim ele escapa-se. Só a morte é o cárcere definitivo e a marca que o identifica radicalmente. Agir, pensar ou escolher são actos que não se podem desinserir de um contexto, de um feixe de relações que compreende opressões, trocas ou recebimentos, numa vastidão de alternativas que se expõem ou impõem e que, ainda que sujeitas a um escrutínio arbitrário, são ainda assim

facultadas ou determinadas a partir do exterior. A existência joga-se sempre na palavra, na comunicação ou na construção — e talvez mais ainda na sua ausência. A ideia de jogo é determinante: perdas e ganhos são os estados que ocupamos. Simples. Elementar também é que as consequências que advêm desse jogo são inelutáveis, por vezes catastróficas: o prazer ou a crispação, a carência ou a nobilidade. E se saímos do jogo derrotados, a dor e o sofrimento invadem-nos — a violência, física ou psicológica, entra no ciclo. Na violência tendemos para a incomunicabilidade, e aquela manifesta-se por causa desta. O mundo parece mudo, todo o diálogo aborta, irrompe a linguagem da violência.

Falling Down, talvez a melhor obra do realizador Joel Schumacher (na opinião do próprio realizador, “talvez o melhor argumento que alguma vez me passou pelas mãos”), é um documento com elevado grau de interesse para uma análise desta situação de incomunicabilidade radical, talvez mesmo uma das mais perspicazes e sintomáticas metáforas da precaridade do indivíduo enquanto ser social e do limiar onde se dissolve a sua socialidade, onde se torna ente estranho no território dos seres comunicantes, aquele espaço onde se vai tornando o *outro* dos que o rodeiam que o cinema dos anos 90 nos ofereceu. D-Fens, a personagem central interpretada por Michael Douglas, vive essa opressão, um cárcere involuntário a que procura escapar de modo a poder reentrar na teia pragmática do diálogo. Contudo, adivinhamos, não mais o irá conseguir, pois nenhuma mensagem parece habilitada a cumprir o percurso entre o emissor e o receptor, a não ser o ruído da violência.

Ele atravessa a cidade como quem atravessa o seu próprio ser e a sua própria condição: estranho, desenraizado, obtuso. O seu itinerário tem como objectivo não mais que o regresso a casa, a comandá-lo está a nostalgia do lar, a promessa de um abrigo onde a mente possa repousar e a humanidade ressurgir, onde a intimidade o possa proteger da incerteza

e da casualidade da violência. Pelo caminho, tropeçando em mal-entendidos, em agressões, em seres e ideologias que o acometem e não descodifica, como se disseminado pelas artérias e locais urbanos só vislumbresse o irreconhecido, as suas reacções perante os outros ocupam o espectro entre dois pólos extremamente próximos: a afasia e a violência. Citemos Hannah Arendt, em 1951: “Provavelmente nunca houve falta de ódio no mundo; mas agora aumentou ao ponto de se tornar um factor político decisivo em todos os assuntos públicos. Na realidade este ódio não se dirige a nada nem a ninguém; não encontrou quem pudesse ser responsabilizado æ nem o governo, nem a burguesia, nem as respectivas potências estrangeiras. Por isso penetrou em todos os poros da vida quotidiana e pôde disseminar-se e alastrar em todas as direcções, pôde assumir as formas mais fantásticas e imprevisíveis... Todos contra todos e principalmente contra os vizinhos”. Do diálogo resta apenas uma sombra ténue, na linguagem as palavras são instrumentos rombos, nas condutas sobrevive apenas a ofensa.

Avançando na viagem sem retorno, este pária não pode contornar as situações de conflito. Poderíamos mesmo proceder a uma indexação dos adversários que são alvo de agressão ou o agridem: o lojista imigrado, a burocracia do fast-food, a especulação capitalista, os *gangs* que, qual sobreviventes de um estado de natureza arcaico se apropriam dos territórios urbanos, a avareza, a xenofobia militarista e os resíduos de fascismo que se escondem no arsenal privado de um neo-nazi intolerante e homofóbico. Não são mais que ícones e contextos de um mal-estar social que ele, porque desesperado (e o desespero, porque agressivo, conduz à revolta), não consegue aceitar. No limite, como acontece com o episódio do neo-nazi, todas as insatisfações se parecem, paradoxalmente, nivelar: este pensa serem coincidentes os seus intentos demagógicos e a violência da sua ignorância com a pureza, ansiosamente redentora, da cruzada de D-

Fens contra as injustiças sociais. Cruzada não sem mácula, claro; redenção reaccionária, também.

“No começo não há sangue, os indícios são inofensivos. A guerra civil molecular começa de forma imperceptível, sem mobilização geral. Gradualmente, o lixo aumenta na berma das ruas. No parque acumulam-se seringas e garrafas de cerveja partidas. Em toda a parte aparecem graffiti monótonos nas paredes, cuja única mensagem é o autismo: evocam um *eu* que já não existe. Na sala de aulas o mobiliário é destruído, os jardins da frente tresandam a merda e urina. São minúsculas, mudas declarações de guerra que o cidadão experiente sabe interpretar” (Enzensberger, p.45). É num mundo semelhante a este que D-Fens se move. Perante as agressões que o caos urbano lhe apresenta (poderíamos acrescentar à lista do autor alemão os sem-abrigo e mendigos, os ruídos e empecilhos das obras nas ruas, os transportes apinhados, índices de um martírio a que nenhum habitante metropolitano parece escapar no seu dia a dia) e as falhas irreparáveis de comunicabilidade que elas instauram, não lhe resta outra solução (ou o discernimento não lhe faculta) que não a retaliação — defesa, precisamente, como o nome-metáfora da personagem ilustra. E, nesse acto de retaliação, entra no ciclo da violência, no qual, porque sem princípio nem fim reconhecíveis, se tornam inviáveis as distinções entre ataque e defesa, causa e efeito, agente e vítima: como afirma Freund, “cada conflito provoca outros conflitos, de maneira que podemos falar de uma maldição que pesa sobre a acção”. Não deixa de ser um dos aspectos mais interessantes do filme essa instauração da dúvida sobre o limiar onde eclodem e se desenrolam as acções violentas: ora uma propensão (involuntária ou compulsiva) para a agressão, ora uma prudência conscienciosa, ora uma insensatez irada, são estas as formas múltiplas da conduta de D-Fens. Porque incomunicável, mudo, ele está em vias de se tronar bárbaro (na sua origem etimológica, bárbaro significa

gago, balbuciante). Como se nenhuma ética se conseguisse estabilizar, pois o protocolo e o diálogo parecem fugir-lhe. Estímulo e resposta criam cadeias de violência que só um desenlace (vitória ou derrota, subjugação ou dominação) pode aplacar, mas não definitivamente — é da natureza da violência que atravessa a guerra civil molecular a sua perpetuação e o seu recomeço.

A esta propensão para a violência, espécie de pulsão indomável causada pelo desconforto, a impotência e a frustração, apenas a intimidade familiar, espécie de refúgio de ordem e benevolência parece (mas apenas parece) poder opor algum constrangimento. Aparência ilusória, porém, pois D-Fens, desempregado e divorciado, por determinação judicial está impossibilitado de voltar ao, ou sequer se aproximar do, espaço doméstico. Os laços sociais desfizeram-se e as construções em que edificou as suas relações — conjunto de convenções que sublimam a inquietação de todo o desvario — desmoronaram-se. Num inocente brinquedo que deseja oferecer à filha (é o dia do aniversário desta) encontra um provisório mas intenso sossego, o retorno de uma felicidade remanescente que, como visualiza e admite num momento de cruel lucidez, se tornou irre recuperável: reconhecendo-se como mero estranho num mundo que (tudo o indicava) lhe era familiar, apercebe com implacável dor a ultrapassagem do “ponto sem retorno, o ponto em que o início da viagem está tão longe quanto o fim”. O que simboliza esse ponto? Não mais que o instante em que toda a intersubjectividade se esgota, em que as pontes de comunicação e partilha que unem os actores sociais e os recolhem de um isolamento insustentável foram estilhaçadas, em que as narrativas da vida o demitiram de qualquer desempenho, em que as ficções da integração numa ordem se afiguram finalmente na sua nua fragilidade.

A um indivíduo cuja função e papel social são desadequados, a alguém que foi deserdado e marcado pela

mácula do desvio estrutural, que virtudes ou atributos restam? Que domínio de si mesmo pode empreender? Que freio pode impor às pulsões agressivas, que modo (justo) pode encontrar para obstar às ameaças fantasmáticas que o enredam? Só restam o mutismo e a irascibilidade, um sentimento agudo de revolta contra os modelos e comportamentos estabelecidos. Numa sociedade onde o seu desempenho profissional é dispensável (e, por isso, vive “um desemprego comparável a uma morte civil, a do anonimato e da não existência social”, como bem identifica Eduardo Lourenço, p.68), onde a companheira o olha como um monstro, onde o estatuto de obsolescência e perigosidade se tornam etiquetas com que se demarcam para a margem os antagonistas dos preceitos e das éticas vigentes, toda a conciliação é impossível. Ferido e incompreendido, ele representa não mais que uma ameaça, está marcado pela violência que o transporta e o convulsiona, cujas causas, por fim, nem ele mesmo nem aqueles que o rodeiam estão habilitados a suprir ou sequer tornar inteligíveis, previsíveis, controláveis.

Só lhe restam as recordações, doces e amargas por igual, mas sempre diferidas, de um passado, mesmo assim não idílico, registado nas imagens de uma *cam-corder* — *mediação* nostálgica mas irrecuperável do passado, como são todas as memórias. E resta também uma das perguntas mais pungentes sobre a natureza inqualificável e heterogénea do *mal* e da violência nas sociedades contemporâneas que o cinema alguma vez efectuou: “Eu é que sou o mau?”. Pergunta que tem tanto de estupefacção quanto de fatalidade: vítima e agressor, ininteligível no seu comportamento, ele está colocado na margem, naquela tira do mundo social reservada aos perturbados e aos que perturbam, às almas mudas cujo ruído incomoda. Está sujeito à indefinição absoluta das hostilidades: “a figura do inimigo desapareceu num mundo onde o inimigo se esconde em todo o lado” (Mongin, p.31). As suas razões e os seus desejos escondem-se por detrás

de um véu opaco de crises e distanciamentos, nos momentos de ruptura com os valores vigentes, votado que foi a um processo de ostracização irreversível. Onde poderá ele, por fim, encontrar o tão almejado pedaço de paz, subtrair-se ao ciclo da violência e do padecimento? Em vida tal tarefa é impossível, o azedume do mundo não promete qualquer reequilíbrio dos sonhos. Não é certo que a loucura se tenha apoderado, por completo, da sua mente, mas a suspeita é inevitável em função das (falsas) evidências que o estigmatizam. Só o término da batalha poderá reinscrever no mundo alguma ordem. E se o destino não pode ser vitorioso num mundo que, pelo tempo de uma vida lhe pareceu ser também o seu, onde construiu familiaridades e companheirismos, numa ordem social que, por princípio, deveria reconhecer-lhe a legitimidade e facultar-lhe o direito a um *lugar*, resta-lhe apenas o espaço para o exercício soberano por excelência, a ele que em deriva sofrera uma violência de que não conseguia escapar: o suicídio, o momento em que para ele se dá a passagem de vítima a agente. Que seja um suicídio cujo agente material é não ele próprio mas o polícia que o persegue e pretende aprisionar ou recolher, é um acto carregado de simbolismo e ácida ironia: não se matar, *mas fazer-se matar*, comprovando que a quebra do seu vínculo social não foi, na origem, uma escolha sua, mas o resultado de um processo de falhas na circulação de informação com a própria sociedade. Colocando em mãos alheias a responsabilidade pelo acto da sua morte, mantém, porém, intacta, e fortalece até, a sua vontade e a sua decisão final: morrer às mãos de um agente social que institucionalmente tem por dever a protecção dos cidadãos, como se na violência dessa morte ele denunciasses e condensasse os ódios, vícios, tédios, fraquezas, opressões, armas e arrogâncias da sociedade que o rejeitou. Como se o argumentista do filme não quisesse deixar de nos dar uma alegoria negativa do poder da ordem social para afastar o

indivíduo do seu interior e, omitindo as suas responsabilidades, a capacidade que detém para punir aqueles que não consegue acolher ou tolerar no sistema. Este filme é, aliás, mais que uma sóbria especulação e uma excelente reflexão sobre os modos de surgimento e circulação da violência nas metrópoles do virar do milénio, um documento carregado de irrecusáveis avaliações políticas e sociológicas e um vasto compêndio de actos exemplares da manifestação dessa violência.

II.V. - Abandonado de Deus: Bad Lieutenant

Qualquer reflexão sobre a desintegração da ordem social, sobre a ascensão do livre-arbítrio individual como suma privilegiada das condutas ou sobre as convulsões que têm afectado a moral na contemporaneidade não pode relegar para um plano secundário o abandono dos valores religiosos enquanto pilares das hierarquias e das permissões que enformam a sociedade. Falemos então, para nos dirigirmos sem demora ao cerne do problema, da diferença decisiva entre cristianismo e modernidade: “Enquanto no cristianismo os seus princípios de fundamentação transcendental impõem que a consumação dos tempos, isto é, da história, seja garantida do exterior (pela divindade), por seu turno a ideia de *progresso*, que metonimicamente indicia nesta argumentação a modernidade, assenta numa visão imanente da história humana, ou seja, na capacidade própria do homem de dominar a totalidade das condições do seu agir livre. Enquanto a primeira é uma experiência de *salvação*, a segunda é uma experiência de *emancipação*” (Bragança de Miranda1, p.246). O enfraquecimento crescente da (claramente ilusória, mas aceite pelo senso comum) tutela divina sobre os homens não foi contributo menor para a transformação do tecido social num terreno propício à eclosão e à difusão endémica da violência. A democratização do ocidente, a emancipação

iluminista através da razão, a criação de *corpus* científicos por parte das disciplinas do comportamento e a inquirição sobre os fundamentos da acção humana pela filosofia relegaram a figura de um Deus de qualidade incomparável e poderes e desígnios inquestionáveis para um limbo de adoração e consolo pronto a usar pela manipulação mercantilista, esbatendo desse modo a sua pretensa autoridade sem concorrência. “Ao longo do século XIX, como é sabido, começou um genérico processo de dessacralização ou desmitologização a que nenhuma actividade ou instituição escaparam”, como diz Eduardo Lourenço (p.78).

A figura de Deus, em todo o seu poder e benevolência, em toda a sua prepotência, em toda a obediência a que obrigava e requeria através de instituições mandatárias seculares e de prescrições de suposta origem divina (logo, funcionais sem autenticação possível) que o aparelho religioso, se não criou, pelo menos aperfeiçoou, dava pelo menos, ao mesmo tempo que restringia liberdades e controlava impulsos individuais, um fundo de certeza para a acção humana, baseado num sistema de falhas e sequentes punições, asceses e sequentes benesses — ou seja, a *lei* que emanaria de Deus constituía-se como um código que limitava (pelo menos esforçava-se por o fazer) a entropia que as pulsões e os abusos do indivíduo poderiam gerar. Era, pelo menos, uma espécie de ortodoxia ética, repressiva mas ordenada. Procedimentos e julgamentos eram estatuídos por uma instância que, descendente, mensageira e fiel de um ser presumivelmente onisciente e onnipotente, em nome do *bem* de todos, podia velar por cada um e a todas as almas determinar um comportamento moral. Ao mesmo tempo procedia a uma avaliação e uma medição das virtudes e dos pecados que garantia a justiça (póstuma ou imediata), misericordiosa ou implacável, mas, presumia-se, apropriada a cada acto. A violência e o crime contavam-se entre os pecados, mas essa violência era também o instrumento dos

castigos punitivos, bem como das ficções alegóricas com que se trazia os poderes persuasivos da penitência infernal dos condenados para o meio dos homens. Ela era o veneno e o antídoto exemplar. Talvez uma das últimas marcas dessa ordem punitiva se possa identificar no limiar dos séculos XVIII e XIX quando chega ao fim a era dos suplícios, esse dispositivo cénico que aliava a justiça do soberano e a justiça divina. Como refere Foucault, “a punição vai-se tornando a parte mais velada do processo penal, provocando várias consequências: deixa o campo da percepção quase diária e entra no da consciência abstracta”. Por isso, “a justiça não mais assume a parte de violência que está ligada ao seu exercício”. A potência divina esbate-se e a administração da justiça assume cada vez mais uma dimensão secular, tornando as práticas punitivas cada vez mais púdicas e, se quisermos, humanas, através de duas directrizes: “supressão do espectáculo, anulação da dor”. A verdade disto está na afirmação de Foucault: “O iluminismo logo há-de desqualificar os suplícios reprovando-lhes a *atrocidade*” (p.51). O castigo perdia qualquer conotação soberana ou originalidade divina e passava a mostrar-se, mais e mais, como processo humano, institucional.

Não teriam certamente um valor igual para todos os indivíduos a doutrina e a fé religiosas (celerados e corruptos são constantes ancestrais e futuras), nem o dever ou a moral eram assumidos com o mesmo fervor, obstinação ou sequer condescendência por todos, e desvios é certo que existiam, heresias e apostasias. Mas a persuasão, ou até o temor, que a figura colérica, prudente ou inefável de Deus (mesmo que através das representações mediatas do rei ou da Igreja) exercia sobre o indivíduo era, pode-se acreditar, bastante forte. O homem sentia-se vigiado — e àquele que se sente vigiado impõe a prudência que seja temente e circunspecto, sobretudo perante um Deus que congrega em si os atributos inquantificáveis da omnisciência e da onipotência. Deus

era, para todos os efeitos (e esses efeitos eram sentidos na carne através dos suplícios e das torturas) um ser soberano, poderoso sem limites. Ainda a palavra a Foucault: “Como qualquer agonia, a que se desenrola no cadafalso diz uma certa verdade, mas com mais intensidade, na medida em que é pressionada pela dor; com mais rigor, pois está exactamente no ponto de injunção do julgamento dos homens com o de Deus; com mais ostentação pois desenrola-se em público. O sofrimento do suplício prolonga o da tortura preparatória; nesta, entretanto, o jogo não estava feito e a vida podia ser salva; agora a morte é certa, trata-se de salvar a alma. O jogo eterno já começou; o suplício antecipa as penas do além, mostra o que elas são; ele é o teatro do inferno, os gritos do condenado, a sua revolta, as suas blasfêmias, já significam o seu destino irremediável. Mas as dores deste mundo podem valer também como penitência para aliviar os castigos do além; um martírio desses, se é suportado com resignação, Deus não deixará de levar em conta. A crueldade da punição terrestre é considerada como dedução da pena futura; nela se esboça a promessa do perdão. Mas pode-se dizer ainda: um sofrimento tão vivo não seria sinal de que Deus abandonou o culpado nas mãos dos homens? E longe de garantir a futura absolvição, ele representa a danação iminente; enquanto que, se o condenado morre rápido, sem agonia prolongada, não é isso a prova de que Deus quis protegê-lo e impedir que ele caísse no desespero? Portanto, ambiguidade desse sofrimento que pode do mesmo modo significar a verdade do crime ou o erro dos juizes, a bondade ou a maldade do criminoso, a coincidência ou a divergência entre o julgamento dos homens e o de Deus. Daí essa extraordinária curiosidade que leva os espectadores a se comprimirem em torno do cadafalso e do sofrimento que este exhibe; lêem-se aí o crime e a inocência, o passado e o futuro, este mundo e o eterno” (p.43). A violência e o crime, o pecado contra o próximo,

tinham em Deus um castigador implacável — senão neste mundo, certamente no além, destino inescapável de qualquer homem. Mas se as condutas fossem do agrado de Deus ou os homens obedientes aos códigos da Igreja, o indivíduo podia contar sempre com o seu prestimoso auxílio na hora da salvação. Neste sistema de valores e práticas, a vontade individual diluía-se na assumpção dos mandamentos e a salvação, com ou sem purga extra-terrena, estava garantida àqueles que renunciassem, por inclinação ou repressão, à tentação do *mal*. A purga das máculas no além e a condenação dos ímpios aos tormentos infernais não são de somenos importância nesta mecânica e simbologia da violência: agir maldosamente era sempre passível de uma punição cuja gravidade não deixava de ter em conta o grau da malignidade, fosse a passagem pelo purgatório onde a penitência ilibava os pecados antes da entrada no paraíso celeste, fossem os castigos eternos e indescritivelmente dolorosos dos subterrâneos infernais, ou, mais imanes, os padecimentos no mundo terrestre.

Torna-se, por isso, importante verificar que, para a humanidade ocidental, tempos houve (e largas franjas de crentes o asseveram ainda) em que o comportamento do indivíduo era supostamente regulado pela vontade ou a lei da entidade divina, sendo esta concebida como um árbitro imparcial e inescapável das acções humanas. E as ficções e narrativas que descreviam as punições extra-terrenas do *mal*, fossem elas justificadas por credos sinceros ou intentos demagógicos e oportunistas, não podiam deixar de funcionar, pela imagética violenta que transportavam, como um mecanismo dissuasor relativamente eficaz na contenção das pulsões assassinas. Quando a ruptura com a ordem divina se opera e Deus morre (morte que é acompanhada pelo enfraquecimento da soberania régia) para não mais ser reabilitado, o indivíduo, livre no seu voluntarismo, herda ou rouba-lhe a soberania, sem que nenhuma outra instância

venha substituir o *pai* e juiz celeste, ou a majestade régia, e se opor a cada indivíduo com a mesma contundência. “Que o erro e a punição se intercomunique e se liguem sob a forma de atrocidade, não era a consequência de uma lei de talião obscuramente admitida. Era o efeito, nos ritos punitivos, de uma certa mecânica do poder: de um poder que não só não se furta a se exercer directamente sobre os corpos, mas se reforça e se exalta através das suas manifestações físicas; de um poder que se afirma como poder armado, e cujas funções de ordem não são inteiramente desligadas das funções de guerra; de um poder que faz valer as regras e as obrigações como laços pessoais cuja ruptura constitui uma ofensa e exige vingança; de um poder para o qual a desobediência é um acto de hostilidade, um começo de sublevação, que não é em seu princípio muito diferente da guerra civil; de um poder que não precisa demonstrar porque aplica suas leis, mas quem são seus inimigos, e que forças descontroladas o ameaçam; de um poder que, na falta de uma vigilância ininterrupta, procura a renovação do seu efeito no brilho de suas manifestações singulares; de um poder que se retempera ostentando ritualmente sua realidade de super-poder” (Foucault, p.52). A secularização do poder e da moral, seja na constituição dos aparelhos policiais e judiciais do Estado, seja na forma da laicização do pensamento e das virtudes, remete a justiça e a vigilância para uma esfera iminentemente material, cujos limites e condições dificilmente lhe permitem, por isso, aspirar a uma tão portentosa (e prodigiosa) omnisciência dos corações e dos propósitos humanos que estava reservada a Deus: nem os juizes, nem os polícias, nem os legisladores podem, por artes mágicas ou telepáticas, perscrutar as almas comuns — podem, quando muito, através das ciências humanas, elaborar quadros e modelos de comportamento, apurar leis sempre insuficientes na sua desejada universalidade, mas não ter qualquer veleidade de ler as mentes, adivinhar as in-

tenções. É incerto asseverar que a passagem do crente ao cidadão e do poder eclesiástico ao poder judiciário seja uma causa directa da proliferação da violência *civil*, mas não é erróneo afirmar que nenhuma figura veio substituir a imagem divina no horizonte escatológico onde esta se manifestava poderosamente.

Os expedientes policiais de controlo e punição são, seguramente, bem mais fáceis de iludir e enganar do que a hipotética, mas omnipresente para aqueles que nela crêem, visão com que Deus observava as causas dos actos humanos e o seu nascimento — entre os quais, naturalmente, as violências e os crimes. Esse olho que tudo alcança até ao limite dos desejos e crenças mais íntimas foi substituído pelas redes de vigilância, informação e investigação policiais. Por isso, a humanidade nunca conseguiu (mas muito se tem esforçado para) criar um dispositivo capaz de monitorizar o comportamento e o pensamento do indivíduo — faculdade que, ficção ou metafísica, Deus deteria. Não por acaso, as próprias instituições estaduais de regulação e julgamento, viriam a agravar a sua fragilidade com a agudização de um factor de descrédito, estritamente humano: a corrupção, a maneira de ser e agir daqueles que diluem uma ética dos deveres públicos numa ética dos desejos e das oportunidades privados, pondo os recursos que aqueles lhe possibilitam ao serviço destes.

Se há filme que nos mostra com crueza e inominável estupefacção essa prática vulgar da corrupção entre os funcionários, no seio das instituições e das autoridades que representam e impõem a lei, ele é *Polícia sem Lei*. A personagem principal, um tenente da polícia de Nova Iorque impecavelmente interpretado por Harvey Keitel, não podia estar mais imerso em malignidade: drogado e jogador inveterado, ele pilha e sonega as provas do crime em proveito próprio, move-se nos mundos sombrios e secretos da perversão sexual, do pessimismo, do mais negro absurdo, da

decadência ritual, da comiseração, das teias de ilicitude e das condutas amorais. Ele é um sinal do *negativo* recuperado de Bataille que, como refere Perniola, “reivindica a existência autónoma de um negativo *sem emprego*, irredutível e soberano, que se manifesta na casualidade do nascimento e da morte, na revelação da própria finitude, no riso, no erotismo, na poesia e na arte. Todas estas experiências lançam o homem para fora de si mesmo e subtraem-no à servidão do trabalho e do saber: nelas o que importa é não já as exigências e as necessidades do sujeito, fechado nas suas certezas cognitivas e morais, mas o excesso de um fluxo de energia que se transmite como um turbilhão” (Perniola2, p.181). Abandonado a esse lado tenebroso das existências, parece encontrar, apenas aí, uma réstia de sentido para uma vida sem prescrições morais ou desígnios positivos, uma espécie de refúgio vicioso onde se pode votar a todo o descomprometimento. “A agressão não é apenas dirigida aos outros, mas também à vida odiosa que se leva. É como se, para o agressor, não só fosse indiferente viver ou morrer, como ter nascido ou nunca ter chegado a ver a luz do dia” (Enzensberger, p.29). Exemplar, em tudo o que transporta de uma iconologia da decadência e do definhamento dos corpos habitados por almas dilaceradas, é a imagem de Harvey Keitel, nu, qual vulto sonâmbulo, bestial e crístico, em pleno despojamento e indiferença, no qual não vislumbramos mais que o abandono de todo o destino às leis do acaso e a recusa de toda a vontade, corpo entregue à inércia da mente, em pequenos movimentos trôpegos e choros, perdido nos fios da inconsciência e do deleite amargurado — como se a violência da *queda* e o êxtase do vício coincidissem. Se lhe podemos adivinhar alguma conexão ou filiação diabólica, então estas palavras de Bataille adequam-se perfeitamente: “O diabo começou por ser o anjo da rebelião, mas cedo perdeu as brilhantes cores que a rebelião lhe conferia. A decadência foi o castigo da rebelião, o que significa, so-

bretudo, que o aspecto de transgressão se apagou para dar lugar ao rebaixamento, que acabou por o dominar. A transgressão anunciava, na angústia, o superar a angústia e a alegria; a decadência só tinha saída numa angústia mais profunda. Que podiam esperar seres caídos? Só podiam atolar-se, como porcos, na decadência” (p.119).

Durante a narrativa do filme, nos lugares e ocorrências da violência, da desordem, dos conflitos, dos tráficos que nos são apresentados, o polícia imiscui-se não como braço da lei, presença da justiça, figura e olhar moral, mas precisamente como antítese de tudo isso. Ele vive em paridade nos territórios do vício, criminoso com vestes de protector, representante da lei tomado pela ignomínia. Não se pode dizer que a moral e a ética estejam ausentes do seu espírito e do seu modo de agir na medida, apenas, em que ele não abdica de uma moral absolutamente egoísta: toda a situação de desordem comporta uma possibilidade de ganho e, por isso, toda a ocorrência criminosa deve ser avaliada enquanto oportunidade de saque. Nenhum laço comunitário, mesmo o laço à lei e à ordem, apaga o interesse próprio, parece dizer, cínico e céptico, o realizador Abel Ferrara.

O polícia (que tão afastado está da idealização comum dos agentes da ordem) não exercita a tolerância, não pratica a compreensão ou a solidariedade, não protege, não auxilia. Precisamente por tudo isso, esta é uma figura exemplar, por oposição, dos deveres, perfil e procedimentos que assumimos como próprios de um agente da lei. Assim, relembramos, e ele demonstra-o sem complacência, que um agente da ordem é antes de tudo um ser humano. E a sua acção, fundada em preceitos e disciplinas, e por isso revogável *de facto*, abre sempre para duas categorias éticas, o vício ou a virtude, o dever ou o desejo, a rectidão ou a pulsão, não se libertando nunca da contingência das alternativas em presença. Fazer o bem não é mais que um imperativo ou um mandamento que a qualquer momento, e é isso que

permite a eclosão da violência e da barbárie, pode ser negligenciado ou recusado. O poder de proteger e a obrigação de cumprir um dever solidário, segundo as normas morais ou as leis estipuladas, é sempre um costume, um hábito ou uma inclinação — e todo o hábito contém, em potência, um desvio. Por isso, tudo o que pode ser usado, pode ser abusado. As funções dos agentes da autoridade assentam num pressuposto que é a impessoalidade, a automatização do rigor, a virtude inquebrável. Mas, como todos os pressupostos, aninham no seu interior uma falha. Ao falhar o pressuposto, esvai-se a necessidade e irrompe a subversão. Um polícia corrupto é, por isso, antes de tudo, um questionamento sobre a fronteira, pouco espessa ou proibitiva, que separa a ordem da delinquência, a prática da lei da acção perversa, como se a permuta entre um e outro dos lados fosse mera questão de oportunidade.

No entanto, a dado momento, órfão de qualquer quadro moral capaz de regular o seu destino, o polícia (sem lei, precisamente) reconhece-se e aceita um estado de impotência para travar o declínio do seu ser, tramado nas malhas da violência física e psicológica: o vício do roubo, a dependência narcótica e a pulsão do jogo que tudo (a dignidade, a alma e os recursos financeiros) delapidam confrontam-no com um vórtice irreversível de perdição. Assumida a culpa, nenhum arrependimento pode, porém, estancar o desespero. Vagueando pela cidade, sem desígnio ou destino, sem fuga às dívidas e às traições que a qualquer momento serão cobradas (pela violência, claro), preso apenas no movimento da sua miséria, angustiado até ao uivo, drogado e alcoolizado, frustrado e sem resistência a uma decadência que lhe consome todo o discernimento ou vitalidade, condenado a uma fragilidade do corpo e da vontade, resta-lhe apenas, perante a visão alucinada de Cristo, assumir a sua condição de *anjo caído*, expor em toda a nudez o seu desespero e, abandonando-se num diálogo confessional,

suplicante e carpido, gritar a sua ira e a sua solidão aos Céus: “Onde estavas, porque me abandonaste? Sou fraco. Ajuda-me!”. Impotência e clamor que não são mais que os signos radicais da vítima violentada por si mesma.

Não será fraca a tentação de ver aqui o indivíduo reduzido à sua essência originária, o grau zero da sua presença no mundo: a solidão. Percorridos todos os excessos, experimentadas todas as arbitrariedades, gozadas todas as perwersões, contrariadas todas as morais benignas, por fim, em frente do corpo em que Deus se fez homem, na dolorosa assumpção da culpa, ao polícia apresenta-se simplesmente o abismo do vazio e da perda, como se a pulsão da morte, no seu chamamento, desmascarasse a precaridade do desejo e, numa solidão contundente, só a força suprema do poder divino pudesse ainda reencaminhá-lo ao caminho da verdade e do *bem*, acalmar a dilacerante dor do desvario e da frustração. Mas Deus não age, não manifesta a sua misericórdia. A perda é total, o anjo rebelde está só perante a violência, insuportável, que o exaspera. Violência apresentada de uma forma quase hiper-realista: “Em *O Polícia sem Lei* nenhuma ideia de volúpia é possível, os cultores dos filmes de acção e violência vão-se confrontar com a verdade íntima que essas duas expressões significam. É porventura essa verdade que faz com que este filme seja, aparentemente, muito rude na sua construção plástica (nada de grades a projectarem sombras, nada de azuis nocturnos e esteticistas, nada de planos muito compostos, nada de música sublinhante ou embaladora), muito brutal e pragmático”, diz Jorge Leitão Ramos. Por aqui também se pode lançar uma questão quase sempre subjectiva e irrespondível: o que é, ou o que faz, afinal, um filme violento? Apesar de ser este um filme quase ascético, não se pense contudo que nele não podemos depositar algumas veleidades hermenêuticas próximas da metáfora ou da alegoria. Pelo contrário, esta é uma obra bem mais do que denotativa sobre a questão da violência.

Depois de submeter o corpo à violência da dependência alcoólica e tóxica, de se entregar a um abismo de dor e prazer mórbidos e extremados, da prática do crime e da abstenção de qualquer norma moral benigna, o clamor, a súplica e o pranto tornam-se agudos e urgentes: que Deus interceda e sane a crise, o retire da angústia sufocante e violenta a que ele próprio se condenou, o resgate do limbo sem fé, é o seu pedido. Não se lembra a humanidade (e cada indivíduo para si) tão frequentemente quanto seria desejável da necessidade de encontrar e perseverar no equilíbrio das pulsões e das razões, da humildade e da coragem, da prudência e do risco — poderia ser esta a interpretação mais adequada deste filme. Tarefa complicada, sem dúvida. Mais fácil é, com certeza, descobrir numa entidade mandatária ou num código de preceitos a conduta para a felicidade, um guia, um manual, uma doutrina que recomende e puna. O polícia do filme viveu a sumptuosidade da negação e omissão de qualquer constrangimento exterior, viveu o vício como “a arte de se dar a si próprio, de um modo mais ou menos maníaco, o sentimento da transgressão” (Bataille, p.227) e depois, experimentou a fraqueza e o desespero, logo também a violência.

Quando as leis e normas são ignoradas e, posteriormente, o arbítrio se metamorfoseia em demência, o desejo extremado de regressar de um abismo de trevas e deriva solitária só pode encontrar na compaixão divina, aquela que tudo pode, mesmo sarar os mais temíveis tormentos, corrigir os mais ínvios desvios e perdoar os mais arrojados pecados, o expediente salvífico necessário. E se não se encontra Deus, se o seu abandono é definitivo, prossegue-se o trilha da morte — movimento descendente que só uma ilusão pode supor cancelável. No destino daqueles cuja vida é um programa de atribulações, auto-violações e máculas, mas também sensação ilimitada do prazer e do vício, nem a ingerência salvífica de Deus é permitida. Nenhuma reconfiguração é

possível. Soberano no vício, sem clemência no castigo, sem a misericordiosa influência divina, é esta a experiência-limite do polícia sem lei do filme. Que morrerá às mãos do inimigo, morto que já estava aos seus próprios olhos e, piedosamente, à vista de Deus.

II.VI. - Uma Comunidade Pulsional: Crash

Até ao momento foi abordado, neste capítulo, aquilo que se denominou como o exercício da violência do indivíduo sobre si mesmo, um acto de soberania radical que implica a própria pessoa e a disponibilidade de infligir no corpo o tormento e a morte. Passamos agora do nível do individualismo para uma nova perspectiva sobre a entrega de si mesmo à violência, ou seja, passamos da gestão individual do poder, da liberdade e do corpo para o contexto de uma comunhão da experiência da violência por parte de indivíduos vários; e aqui podemos talvez descobrir como a pulsão, quando partilhada, parece evidenciar ou remeter para uma certa lógica, uma certa partilha identitária. É disso que trata o filme *Crash*, de David Cronenberg, realizado a partir do romance de J.G. Ballard. O que nos é narrado é a reunião de um conjunto de seres, apocalípticos na sua essência, se assim podemos dizer, pois é da quimera de novas revelações que se ocupam, para, através de rituais violentos, expandir os limites das emoções e descobrir-lhes potenciais modalidades ainda por desevidar. Mais concretamente, através de acidentes de automóvel e da violência inerente, o objectivo é experimentar a comoção orgástica mais extrema, simultaneamente extática, fria e pânica, encontrar o *graal* das sensações, o suplemento de vida no desafio da morte. Um entretecer de vida e morte que os obriga ou impele, nesse ritual, a colocar a questão radical e última, inefável, imanente, a procurar a verdade da sensação absoluta, aquela que esperançosamente pode definir a humanidade e em torno

da qual gravitam estas palavras de Bataille: “Se alguém me perguntasse o que somos, o que o homem é, responder-lhe-ia: é a abertura a todo o possível, é expectativa que nenhuma satisfação material poderá apaziguar e nenhum discurso iludir. Estamos à procura de um cume. Cada um, se quiser, pode deixar de o procurar. Mas a humanidade no seu conjunto aspira a esse cume, o único que a pode definir, o único que dela é justificação e sentido” (p.242). No fundo, aquilo a que eles se entregam é à sabotagem daqueles que se têm mostrado como os limites, talvez mais determinantes e simultaneamente mais discretos, das sensações e das experiências contemporâneas: “a par da burocracia, a ideologia foi o outro grande fenómeno sócio-cultural que condicionou o sentir destes dois séculos” (Perniola1, p.60). Se lhe juntarmos as proibições e costumes com que a religião e a sociedade na sua extensão total constroem as práticas sensoriais e experiências do corpo, compreende-se bastante bem o alcance da quimera narrada em *Crash*, a expectativa com que na sujeição do corpo à violência se procura a virgindade ritual do inédito.

São os alicerces do edifício de uma nova ordem e prática estéticas e sensoriais que se entrevêm na forma como os índices com que comumente identificamos a violência (as feridas, as cicatrizes, as próteses, as infirmitades) nos são aqui apresentados: o seu valor sócio-cultural não é já meramente o das chagas resultantes de uma flagelação ou violação do corpo, de uma dor e uma pena indesejadas e acidentais, mas os sinais e as texturas de uma nova sensibilidade, algo que poderíamos designar hipoteticamente como a sensualidade aprazível do sinistro. Sensualidade do sinistro que, por outro lado, não se circunscreve às marcas da violência no corpo humano mas se estende aos destroços dos carros, numa busca obsessiva e fetichista da fusão da carne com o metal, procura de continuidade das matérias, de um coito que possa fundir, de um modo misterioso, o vivo com o inanimado, o corpo

com os utensílios que o prolongam: as sucatas tornam-se relíquias, vestígios, de uma experiência que quer derrubar os limites da sensação vulgar, experiência que tem tanto de brutal, medonho, como de erótico, libertador, onde o corpo está implicado na violência das próteses que o envolvem e potenciam (neste caso, os automóveis). Não é fácil encontrar outro filme onde os sinais da violência, a sua descrição, seja tão literal como aqui: os traumatismos, as náuseas, as fracturas são expostas na máxima evidência; mas, por outro lado, são carregados de um valor de distinção semiótica que advém, sobretudo, do facto de terem inscrita uma propriedade poética que funde sexo e acidente, luxúria e laceração. Não se estranha, por isso, que a masturbação e as carícias sejam acompanhadas, como estímulo erótico, da descrição de sinistros rodoviários ou do visionamento de colisões rodoviárias — onde o senso comum apercebe o tétrico, estes *novos homens* descobrem o deslumbramento e a excitação libertadora dos espíritos, o vigor e a pujança da adrenalina, a ultrapassagem do trivial, a prática da transgressão a partir da verdade primeira da pessoa, o corpo, este que é a sua matéria vulnerável, sensual e padecente, onde habitamos e somos invadidos, com que nos damos e somos violentados.

Libertação que passa também por uma encenação, um espectáculo, um investimento de *glamour* sobre o acidente letal, acrescentando à exploração do corpo a fantasmagoria que incensa e prodigaliza a violência a que se submete: daí a reconstituição dos acidentes de gente famosa, modo de reviver as emoções últimas daqueles que se confrontaram com a morte e a quem, muitas vezes, essa violência fúnebre garantiu a aura lendária, como no caso de James Dean — se quisermos, é o processo vulgar de imitação dos ídolos levado ao extremo (estendendo a identificação até ao momento intenso e derradeiro da morte), revivendo, com minuciosa autenticidade, a vida das vedetas no momento do silêncio

final, da fatalidade última. Espectáculo sedutor, magnético e apaixonante da violência que é também identificável no registo fotográfico obsessivo, quase fotojornalismo fanático e mórbido, que Vaughan, um dos personagens, efectua dos acidentes que testemunha: registo que serve a memória, expõe em toda a sua nudez o *voyeurismo* da desgraça e do *sangue* a que a humanidade pulsionalmente não resiste e, por fim, serve de documentação para os projectos artísticos (as reconstituições) que se dedica a encenar.

Há, como diz Vaughan, o guru da seita (se assim lhe quisermos chamar, uma vez que há algo de religioso e gregário nesta celebração da pulsão e da experiência da violência), uma espécie de psicopatologia benevolente na sinistralidade, um aceno de vida na proximidade da morte, um apelo que tem a sua origem na fecundidade e na intensidade que essas experiências comportam: sentir e viver *isso*, essa fecundidade e intensidade, esse inefável, esse fenómeno iniciático, é o seu projecto. Experimentar esse acto fecundo em que a vida, no seu extremo erotismo, celebra a morte, em que energias e sensações secretas se revelam, prodígios sensoriais que o organismo esconde são perscrutados, é esse o fundo que determina a adesão a estes rituais forçosamente indecifráveis de violência erótica. Bataille, aliás, não podia ser mais exacto, mesmo se era de uma outra dimensão erótica que falava: “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violentação” (p.15). Aceder a novas intensidades sensitivas, reinventar, com novas matérias e instrumentos, uma estética das formas e das potências artísticas, perceptivas e tácteis do corpo, é o anseio de Vaughan e daqueles que o seguem.

Violência e excitação que têm óbvios índices de semelhança na feérie da velocidade que qualquer automobilista no quotidiano pode experimentar, na produção incontrollável de adrenalina, no confronto com o risco de morte, no desafio do perigo, no exame das competências e das fronteiras da

racionalidade, como se de duelos viris se tratasse, naqueles momentos em que se dá a transição para a desrazão, o ilimitado, o imprevisível, o confronto patológico com a morte e a incerteza, espécie de rito iniciático, mágico, que tem nos automóveis o veículo, o laboratório, o altar dessa experiência festiva — automóvel transformado em ninho de amor (para uma das personagens torna-se mesmo o cenário exclusivo das práticas eróticas), habitação, nave exploradora, instrumento primevo dessa luta com a alteridade das emoções, prolongamento tecnológico do corpo e objecto feiticista.

Mas aquilo que aqui, ainda assim, mais nos pode aproximar de uma leitura realista deste filme, de uma interpretação que tenha como referência o quotidiano do espectador e não o universo apocalíptico em que se movem estas personagens, é sem dúvida o mecanismo, ao mesmo tempo perverso e tentador, do *voyeurismo* da sinistralidade: o desejo incontrolável que o indivíduo sente de observar e se escandalizar com a irrupção da violência, com o caos e os seus signos, com o *acontecimento* na sua pureza e na perturbação e ruptura que sempre instaura na ordem e na normalidade dos fenómenos, com o acidente enquanto ocorrência que dá a ver o limiar da vida e da morte, sentimento que mistura repulsa e perseverança face à miséria, ao mesmo tempo piedoso e terrível, saboreado com um culpado, perturbado e, contudo, irrecusável prazer. Prazer ainda assim incompleto para os observadores pois, ao contemplar, com o sentimento de segurança daqueles que estão no exterior do acontecimento, os cadáveres, os acidentados sonâmbulos que se movem no meio de fumos, ferros, escombros, sangue, metal, experimentamos por mediação catártica esse desejo de violência, ou seja, invejamos, amedrontados, as experiências inaugurais a que essa seita se vota e aspiramos, também, um dia, partilhá-las no seu imediatismo, com o nosso próprio corpo, usar da valentia para expormos a contingência e a vulnerabilidade de nós próprios. Ainda assim, enquanto

espectadores também fazemos o nosso trabalho imagético, pois como diz Mongin “o espectador é aqui cúmplice, um produtor de imagens desejantes e de fantasmas que se carregam de violência” (p.175). Somos obrigados a reconhecer (prova-o o facto de o macabro despoletar atenção como nada mais, seja nos meios de informação, seja no quotidiano, seja nas ficções artísticas) que o local de um acidente, com todo o caos que nele se gera (a tal fecundidade que não é só interior, sensual, daqueles que nele participam, mas é também imaginária, contemplativa — exposição, *happening*), se torna um cenário repleto de significações, um espaço estético e narrativo, que é possível sentir e ler, que como poucos outros revela a novela da violência, a força dramática desta, as suas consequências sobre os corpos, os objectos e as identidades.

Devemos também atentar noutra das noções que compõem o ideário deste filme: a similitude entre corpo e mecanismo, sistemas dinâmicos, funcionais, úteis, performativos; de um lado o chassis e o motor, do outro o esqueleto e os órgãos, em ambos os líquidos e os fluídos, uma mesma ideia teleológica a irmaná-los. Paralelismo que se funde na ligação entre homem e máquina, velocidade e orgasmo, originando experiências inefáveis, imediatas, que o ser humano pode experimentar — uma espécie de concatenação entre a tecnologia e a carne, que aliás se expõe claramente no corpo-prótese de Rosanna Arquette, misto de biologia e artefacto, anormalidade, mutante na sua figura e nas suas funções, desfigurado e reconfigurado, disfuncional em certos aspectos, mas que abre novas possibilidades de fruição. E por onde passam essas novas possibilidades? Pelas feridas e cicatrizes, feitas inéditas vaginas e zonas erógenas, que refazem as modalidades da volúpia, que oferecem à luxúria o prazer da carne macerada, corrompida, e abrem a hipótese de incertos prazeres e bestiários heteróclitos. Tal como as tatuagens-profecias, são novos órgãos ou acrescentos

que prometem uma sexualidade inaudita, a sexualidade do futuro de que essas marcas físicas são os signos, novos canais para sorver a carne, para aceder ao chamamento religioso da carne. “Só conhecemos a verdadeira felicidade quando gastamos sem conta, como se uma ferida se abrisse em nós. Queremos ter absoluta certeza da inutilidade e até do carácter ruinoso das nossas despesas. Queremos sentir-nos o mais longe possível do mundo. E não basta dizer o mais longe possível. Nesses momentos o que se pretende é um mundo *às avessas*, é um mundo completamente *subvertido*. A verdade do erotismo é a traição” (Bataille, p.150). Mesmo Bataille, na profundidade e alcance do seu pensamento, estaria ainda longe, supõe-se, ao falar da subversão, da extrema configuração do imaginário e do ideário de *Crash*.

Chamamento da carne que é também o chamamento da morte e da violência, dos rituais e insinuações eróticos que são feitos nos carros, na condução provocante, no *flirt* rodoviário, como se a corte ou a sedução amorosas encontrassem nessas manobras, provocações e exibicionismos de estrada, os seus perfumes, reptos e oferendas: ou seja, todo um conjunto de novos códigos eróticos que, no limite, aliam o desejo sexual ao perigo da morte, fazendo coincidir a busca do êxtase e a contingência da vida no acidente e na colisão e, desse modo, nos dessem a ver num só procedimento a violência que à morte e ao sexo atravessa, a violência dos corpos fruídos e dilacerados.

Incómodo e polémico como são normalmente os filmes de Cronenberg, a violência deste filme pode ainda ser analisada sob uma outra perspectiva: não tendo em conta a sua figuração ou uma hermenêutica estritamente textual, mas antes aplicando-lhe uma grelha moral. Neste filme todas as sexualidades se confundem, se tornam visíveis, partilhadas: homossexualidade, heterossexualidade, bissexualidade — aliás, estes conceitos perdem aqui necessariamente qualquer pertinência (resta-lhes apenas a função de rótulo

descritivo, técnico, nomenclatura de onde a conotação moral foi destituída) pois está-se já numa nova ordem de qualidade da experiência sexual. Como disse o próprio cineasta, em Cannes, na conferência de imprensa de apresentação do filme, “a sexualidade é uma invenção humana (...), pode ter a ver com a arte e com a tecnologia. As personagens deste filme acreditam nisso”. A promiscuidade é total, novos parceiros são procurados (como experimentos, hipóteses) porque são a promessa de novas modalidades sensoriais: o atestado definitivo da caducidade da categoria do adultério e das prescrições morais judaico-cristãs é finalmente proferido. Não admira pois que, da parte das autoridades censoras como dos muitos espectadores que não toleraram a visão integral do filme, tão vastos e intransigentes tenham sido os sinais de recusa e bloqueio à obra do cineasta canadiano. Como se o filme fosse atravessado por alguma forma de nefasta heresia, por uma negação de humanidade, por uma iconoclastia que o torna, de um ponto de vista moral, quase assexual, pois que dispensa os conceitos para se concentrar nas práticas e quando os conceitos (a linguagem, e, logo, a moral) se arredam dos actos, a violência torna-se iminência notória e inclassificável. Ora, diz o cineasta canadiano, “a moral dos personagens de *Crash* é verdadeira porque é humana. Pode ser diferente, perversa, desesperada, mas é uma moral. Sou um existencialista humanista”. E, como se sabe, não há moral fora da humanidade. Mas aquilo em que este filme mais expõe a sua profundidade é na questão inversa: há humanidade fora da moral (ou melhor, do moralismo), talvez entrando obrigatoriamente no domínio da paixão, da violência, do dionisíaco e, no limite, do aniquilamento, mas ainda aí há humanidade e, talvez, não menos nobre e urgente.

Mas recusemos os pudores e as reservas morais que uma certa hermenêutica e crítica praticam e vejamos este filme como ele é: antes de mais analítico, filosófico, especulativo,

que nenhum regime moral ou político pode completamente iluminar. Porque é de uma violência substancialmente inédita que se trata, ela deve ser qualificada como pura experiência, uma via possível de violentação e reinvenção das emoções, da subjectividade. Perturbante, obviamente, intolerável para alguns, mas sobretudo ficção — sobre os corpos e sobre os espíritos — talvez mesmo utopia benemérita. Que se calhar, com demasiada evidência, nos dá a ver o arcaísmo das nossas noções de violência e experiência ã configuradas e determinadas pela moral e pela política ã ao ilustrar novas possibilidades de experimentação da dor, do corpo, das emoções, dos medos, dos transe que, soberanamente, em nós mesmos poderemos vislumbrar, como desejo e prazer. Não que tenha que ser, obviamente, este o futuro das sensações. O que importa aqui é que esta violência se torna comunitária e se apresenta como renúncia da ordem comum, abre possibilidades e por isso não é exemplar, mas sugestiva. Logo, sobre o futuro e sobre o devir, nunca se sabe as figuras, os eixos, as comoções e as idolatrias em que ele irá emanar e materializar-se: “Dentro de 50 anos, esta pode ser a psicologia normal. Começaremos aqui, veremos onde vamos parar”, diz Cronenberg. Pois, como Bataille advoga, “o erotismo não pode, sem mutilação, reduzir-se a um aspecto desligado do resto da vida, tal como a maior parte das pessoas o imaginam” (p.241). É isso também que, na sua radicalidade, este filme e estas personagens insinuam: que os constrangimentos, se bem que necessários para sublimar violências, são nitidamente violentadores da soberania. E, segundo uma certa perspectiva, da *vida*.

II.VII. - A Violência e a Radicalidade da Vida: Fight Club

Se quisermos tomar a violência como elemento narrativo/dramático essencial do filme *Fight Club* e procedermos à

sua interpretação colocando no eixo de entendimento a sua personagem central (Jack, um yuppie insone e angustiado), abrem-se-nos diversas linhas de leitura da presença exemplar deste tópico que tanta polémica, censuras e entusiasmos suscita no cinema contemporâneo.

Em primeiro lugar, e é o que traz este filme para este capítulo, identificamos uma violência partilhada, regrada, mutualista, consentida, desejada, ritual e clandestina nos clubes de combate de que Jack é fundador. Podemos observá-la nas lutas a que consecutivamente cada um dos intervenientes se entrega, em contendas secretas que se assumem como uma terapia ou uma catarse capaz de, pela maceração dos corpos, pelo seu flagelo e martírio, libertar as almas aprisionadas num tédio quotidiano que apenas aproveita aos conformistas e encontra a sua justificação no senso comum. O clube que dá nome ao filme, ringue ou arena onde, através da violência e de uma aparente auto-destruição, se joga a constituição das identidades, é pois um espaço associal, que pressupõe uma disposição absolutamente voluntária para o conflito, onde a dor e a penitência se afiguram puras no seu auto-inflingimento. A violência é pois, uma vez que constitui uma escolha, sobretudo um signo de presença, uma afirmação de vida, um manifesto accional.

Depois podemos, sem esforço, e com um fascínio difícil de conter, identificar um outro símbolo da fuga à vulgaridade, à mediania dos comportamentos sociais aceites e certificados, à adequação das práticas em função de uma monotonia comunitária que se oferece a cada um como evidência: é na figura profética, diletante e sensual de Tyler Durden (uma representação imaculada de um Brad Pitt feito símbolo de liberdade e ousadia), alter-ego e ídolo de Jack, que sumariza e representa esse anseio de negação, esse desejo de uma alteridade libertadora, profunda, pulsional, subversiva, iconoclasta æ desejo de ilimitado, de inconstrangido, de incondicionado. Como diria, provocantemente Thoreau,

“eu não nasci para ser forçado, hei-de respirar sempre à minha maneira” (p.46). Enfrentar a vida comum colocando em primeiríssimo grau o triunfo da vontade como paradigma central, aceitar a contingência e o sofrimento como manifestações não menos triunfantes que a glória vencedora em cada combate, concretizar e não apenas propalar o rompimento dos acordos e das partilhas sociais, tornar as intenções em práticas, rasurar as convenções e revolvê-las até ao seu âmago, desafiar os promotores e administradores da sistémica social, estilhaçar a matriz do funcionalismo, da racionalidade e da necessidade, é um programa suficientemente ambicioso e perigoso para colocar em sobressalto as consciências individuais e as corporações governativas æ por isso o surgimento da polémica aquando da estreia do filme, ignorando-se muitas vezes o quanto de humor, hipérbole e desafio entranhava este olhar (não inocente, claro) sobre a violência.

Mas é possível ainda, e talvez desejável, analisar a posição deste filme no conjunto da obra de David Fincher, um jovem realizador que não esconde a sua predilecção por filmes terroríficos e que, a propósito da violência do seu segundo filme, *Seven*, não se coíbiu de afirmar que “não se imaginam os demónios que guardo em mim”. Seja pela marca inconfundível do seu discurso estilístico, seja pela ousadia dos argumentos que aceita filmar, Fincher parece a cada filme querer atacar a mitologia das convenções (não para as demolir, abrindo caminho ao niilismo ou à irresponsabilidade, mas antes para as denunciar, satirizar e desmascarar). Que este trabalho de problematização seja feito do interior da indústria cinematográfica americana, calculista, constringedora e conservadora como se conhece, redesenhando paradigmas e rotinas de género, bem como discursos e preceitos morais que se adivinhariam intocáveis, eis o que torna o seu trabalho ainda mais admirável æ estratégia de questionamento onde a violência, sob formas transparentes ou veladas, é

fulcral. Não é difícil vislumbrar algumas coincidências e permanências nos seus filmes. Em primeiro lugar, a quase ausência do elemento feminino (ou o seu extremamente singelo papel contrapontístico na economia narrativa): em *Alien3*, a heroína é primeiro androginizada e, depois, morta; em *Seven*, Gweneth Paltrow é a presença, breve e quase onírica, de lirismo num mundo onde a convivência pacífica se perdeu, num tempo incerto mas irreversível, nas trevas do crime e do pecado; em *O Jogo*, Deborah K. Unger é o rosto volátil dos enganos, das traições, das ambiguidades, do jogo duplo que oferece à marioneta e o elemento masculino e a credibilidade e segurança da solidariedade para melhor funcionarem os dispositivos de prestidigitação; aqui, em *Fight Club*, Helena Bonham Carter é o elemento restante do triângulo amoroso, indefinível, neurótica, convulsa, quase insustentável, fiel de uma balança onde se encontram permanentemente em equação a virilidade, a feminilidade, a volúpia, o desprendimento, o sucesso e a ousadia de Tyler e Jack, como se por ela passasse a tensão de um concurso permanente entre aquelas duas personagens: “na procura de uma solução de um mal estar existencial de variadas alternativas, o protagonista encontra, dentro de si, perigosos impulsos. Recusa a versão feminina de si próprio, encarnada por Marla, opta por uma violenta pulsão interior que toma a forma de Tyler, e arrepende-se quando se apercebe que escolheu a mais complicada e potencialmente destrutiva das alternativas”, diz Edward Norton, um dos protagonistas do filme.

Em segundo lugar, não é difícil também vislumbrar neste filme aquilo que se poderia qualificar como um signo “atmosférico” de violência que sublinha a contiguidade estilística dos filmes de Fincher (e, em primeiro lugar, a sua clara proximidade com *Seven*): tal pode ser observado nos jogos de luz, sombras e penumbras que fazem de lugares degradados e impessoais composições pictográficas onde o

mal e a violência se abrigam em perfeita intimidade e os trabalhos de cenografia e de fotografia não são, por isso, mais que dispositivos de adensamento do mal-estar e do horror, criando zonas de mistério e perigo onde o entendimento do espectador se encontra suspenso e apenas o pior se torna expectável. A este propósito convém citar Francisco Ferreira: “Repare-se que, desde *Alien3*, Fincher utilizou a tecnologia para criar um ambiente e um espaço psicológicos, servindo uma narrativa que acompanha os estados interiores das personagens”.

As coincidências no interior da obra de Fincher passam também, em terceiro lugar, pela caracterização da personagem central da trama e pelas vicissitudes e interações a que se encontra sujeita. Centrais pelo seu peso na narrativa, estas personagens são acometidas por um mundo envolvente que as impotencializa e as coloca quase sempre em perda: em *Seven*, os detectives não são mais que manifestações de uma nostalgia da ordem torturados e ameaçados pela acção do justiceiro fanático que, intocável devido ao seu anonimato, põe a nu as insuficiências das forças policiais para travar o seu desejo metódico de expurgação dos tumores sociais e das rotinas sacrílegas e nefastas que enfermam a sociedade; em *O Jogo*, Michael Douglas é um milionário que perde tudo, incluindo coordenadas geográficas, referências psicológicas e certezas ontológicas, passando da misantropia voluntária à mais angustiante solidão, impotente quase até ao limite para combater o jogo (mais sádico do que lúdico) que o violenta, colocando-se em questão conceitos como posse e expropriação (de identidade, de realidade, de verdade) indispensáveis à mais simples sanidade. Em *Fight Club* há de novo um *yuppie* em perda, neste caso em perda consciente, desejada, construída: em primeiro lugar, o desejo de perda começa na destruição do lar, local de repouso, de abrigo, de regresso diário, símbolo primeiro da propriedade privada que abandona para se dedicar ao

nomadismo dos deserdados. “Temos de viver sozinhos, só connosco, dependermos apenas de nós, estarmos sempre prontos para começar de novo, não termos muito de nosso” (Thoreau, p.42). O que era válido para meados do século XIX parece válido para a inauguração do terceiro milénio. Depois, perda de identidade, a começar pelo escárnio da função laboral, seus contentamentos e remunerações (e entrada, segundo a oposição que Bataille faz entre trabalho e violência, no reino desregrado desta: “ao homem, o movimento do trabalho, a operação da razão, servia-o, enquanto a desordem, o movimento da violência, arruinava o próprio ser que é o fim das obras úteis. O homem, identificando-se com a ordenação operada pelo trabalho, separou-se nestas condições da violência, que actuava em sentido contrário”, p.39). Mais: perda também das ilusões e crenças consumistas (alvos privilegiados de uma aplicação política da violência como os atentados programados pelo grupo terrorista “Space Monkeys”, de que é fundador, deixa perceber). Perdas várias em cujo horizonte se adivinha a descoberta do antídoto: a revolta pela violência, que a invenção (sonho ou pesadelo, consciente ou inconsciente) de um duplo, Tyler Durden, guru capaz de congregar outros sectários (formação do companheirismo clubístico) simboliza. A seguir, a inversão de sentido na via libertária, como que um regresso às leis da conformidade: a censura das práticas terroristas dos “Space Monkeys” pelo que elas significam de descontrolo fanático das pulsões violentas, a angústia que provoca o seu agenciamento colectivo (os perigos de uma massificação da violência). O terrorismo apresenta-se-lhe então como o limite (subjectivo, claro) da tolerância e da assumpção da violência: o momento em que os fundamentos da acção se desvanecem, em que a cadeia da violência passa a funcionar por si própria, é o momento em que o sinal de alerta se manifesta e o pânico da incomensurabilidade das consequências provoca o afastamen-

to: Jack torna-se renitente, a ideologia e os projectos de agitação cultural e urbana do exército intervencionista deixa de suscitar a sua adesão porque a partir desse momento a perda torna-se superior ao ganho. Este é também o momento em que a ironia de Fincher mais se faz sentir: levar, de forma consistente e irreprimível, a apologia (ou a sua mera exposição naturalista, conforme a leitura que se queira fazer) da violência e do terrorismo ao seu grau mais extremo tornaria o filme invisível, irresponsável, objecto inapelável da censura, desafio moral excessivamente perigoso ainda que ansiado æ talvez se tivesse ganho a obra-prima total que o filme promete, mas seria uma obra-prima sem difusão possível, talvez o filme para colocar o ponto final na questão sobre a violência no cinema (para o bem ou para o mal). Por isso, como notou Vasco Câmara, “nada se fixa, tudo recua, volta sempre atrás, quando o risco incendiário começa a ser excessivo”.

Mas voltemos à violência partilhada, afinal o mais importante contributo de *Fight Club* para as discussões sobre a violência. Neste aspecto, o próprio David Fincher se distancia de qualquer leitura moral imediatista do filme: “O sexo consensual entre adultos não me diz respeito. A violência consensual também não. Pessoalmente, não me exprimo dessa maneira, mas não condeno quem o queira fazer”. É nisso que assentam as premissas do clube de combate tal como nos é apresentado: clandestino, ele é, contudo, objecto de estrita regulação e assentimento. Aqueles que nele participam sabem que a dor é intrínseca e é justa (concretização cabal do adágio “no pain, no gain”). Sabem que o escapismo ou o poder que através da luta se actualiza e a catarse que proporciona não podem deixar de implicar a violência (sofrida e infligida) como aspecto fulcral na sua combinatória de factores. No fundo, o que procuram é reconquistar uma identidade perdida nas trocas quotidianas de bens e de ideias comuns através da reatribuição de

propriedades e faculdades ao corpo que os últimos dois séculos de disciplinas e economias políticas trataram de escamotear: “o corpo está directamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas investem-no, marcam-no, dirigem-o, supliciam-o, sujeitam-o a trabalhos, obrigam-no a cerimónias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado à sua utilização económica; é, numa boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e de dominação”. É a subversão, ou pelo menos a suspensão, desta ordem de cálculo das forças e da submissão dos corpos enunciada por Foucault que os participantes de *Fight Club* operam; e, através desse processo de revolvência e reapropriação dos corpos, proceder à emancipação espiritual. Tratando-se de embates de uma violência elevada, há neles algo de infantil, de remanescente genético, de predisposição para a luta, da luta enquanto desejo necessário. Diz Bataille: “O mundo do trabalho e da razão é a base da vida humana, mas o trabalho não nos absorve inteiramente e, se a razão nos dirige, a nossa obediência nunca é ilimitada. Pela sua actividade, o homem edificou o mundo racional, mas subsiste sempre nele um fundo de violência. A própria natureza é violenta e, por mais razoáveis que nos tornemos, uma nova violência pode sempre dominar-nos, violência que já não é a violência natural, mas sim a violência de um ser racional que tenta obedecer, mas que sucumbe ao movimento que nele já se não pode reduzir à razão”. (Bataille, p.35) E há também algo de olímpico nestes combates, relativizando o mérito do júbilo sanguíneo dos vencedores ou apagando a desilusão vergonhosa dos vencidos para colocar em destaque (ético e filosófico) o preceito da participação acima do resultado do desfecho. Diz Fincher: “Os tipos que perdem os combates são tão heróicos como os que ganham”.

Sabem também os participantes (e por isso a adesão crescente ao clube) que a verdade das sensações, o manifesto

libertário que escrevem em cada duelo, até o sangue jorrar grotescamente, faz parte do carácter lúdico, fenoménico, existencial, das contendidas: nos seus corpos, nas suas feridas e suturas, estão inscritas as verdades identitárias das suas almas. Essas caves são quase confessionários, mais do que arenas; são locais onde a profundidade do ser deve encontrar o seu êxtase, onde a ideologia social æ formatadora de imaginários e ideários æ será desvelada e sabotada: “a ideologia tende a ocultar as contradições internas e a apresentar uma visão conciliadora e harmónica da realidade que reflecte: este recalçamento do oposto acontece mediante processos de racionalização, nos quais o conflito dos interesses é escondido por detrás de uma fachada de defesa, ou mediante formações de compromisso baratas em que coisas incomparáveis entre si são apresentadas como afins. Pelo contrário, o *pathos* e o coração são formas do sentir ligadas a uma experiência profundíssima da oposição” (Perniola1, p.64). São recintos de entretenimento estas caves onde se saboreia o *elan* da vida, mas de um entretenimento que se conquista aqui através do martírio, do ritual violentador, de uma partilha que valoriza a paixão na violência em que a implica. Seria abusivo identificar nesta violência algo semelhante ao que Bataille vê na sexualidade quando diz que “o orgulho íntimo do homem está ligado à sua virilidade”? E podemos pôr esta forma de violência em paralelo com a sexualidade quando o mesmo autor afirma: “a sexualidade não corresponde de forma alguma em nós ao animal que negamos, mas ao que o animal tem de íntimo e de incomensurável” (p.139)? Há sem dúvida algo de guerreiro nestas práticas iniciáticas, mas há também algo de desejanter. Não estaremos, por isso, muito longe do terreno da libido.

Sendo processo de desejo, participação voluntária e agendada, a violência é, em *Fight Club*, uma *praxis* libertária, uma exteriorização de pulsões, uma manifestação de um *bem* que a sociedade obrigatoriamente rotula como um *mal*: a

afirmação em grau imediato da existência, a irrupção da voz das paixões necessariamente silenciada pelas instituições; é, por isso, um gesto de resistência e quase de redenção æ “a penalidade perpétua que atravessa todos os pontos e controla todos os instantes das instituições disciplinares compara, diferencia, hierarquiza, homogeneiza, exclui. Numa palavra: normaliza”, é Foucault (p.163) quem o afirma æ, a presença do indivíduo como grito e quantas vezes, após a manifestação de presença pela violência partilhada, quase como comatose, a subversão dos jogos, das máscaras e das expectativas quotidianas através da destruição (ou ignorância) dos símbolos sociais, das posses e da própria encenação iconológica (a própria face disformada, com as suas feridas e mazelas torna-se signo de pertença e cumplicidade com a *margem*).

Destruição do consumismo e destruição do conformismo, assumpção do poder de ser, do descomprometimento, da cumplicidade e da partilha através da dor. “Eu penso que devemos ser primeiro homens e só depois súbditos” (Thoreau, p.22). Aqui é essa dor que assinala a insubmissão. Não que a dor seja uma via exclusiva para o mais profundo auto-conhecimento ou para o mais radical prazer (nada de mais estranho haverá, pelo menos aparentemente, que esta proposição para os ensinamentos budistas da não violência), não que este caminho seja uma purificação absoluta na luta contra a alienação (a violência é múltimoda e problemática, e, ao tornar-se agenda, ritual e vício, ela cria dependência), mas, porque põe a nu impulsos catalogados e julgados, ocultados e reprimidos, entidades perigosas aos olhos das representações e adequações filosóficas, ideológicas e paradigmáticas com que as sociedades contemporâneas procuram integrar o indivíduo nas suas crenças e sonhos, disciplinando anseios e pulsões até os tornar palpáveis, mensuráveis, visíveis, evidentes (“na essência de todos os sistemas disciplinares funciona um pequeno mecanismo

penal”, sublinha Foucault, p.159), essa violência parece constituir-se como a derradeira (e talvez a única) via possível para perscrutar a mais radical verdade inscrita na ontologia humana e escondida pelo mundo do trabalho e pela integração na colectividade: “A maior parte do tempo, o trabalho pertence à colectividade, e a colectividade tem que se opor, no tempo reservado ao trabalho, a esses movimentos excessivos e contagiosos nos quais apenas existe o abandono imediato ao excesso: ou seja, à violência. Por isso a colectividade humana, em parte consagrada ao trabalho, define-se pelas proibições, sem as quais não se teria tornado no mundo do trabalho que essencialmente é” (Bataille, p.36). Uma das frases lapidares do filme a este propósito: “Self-improvement is masturbation. Self-destruction might be the answer”.

Orgulhoso e vaidoso, ou simplesmente avisado, cada indivíduo (combatente) procura lutar contra uma aglutinação castradora, contra a sua transformação, dissimulada sob um pretenso voluntarismo, em *fashion-victim*, em consumidor agrado ou funcionário meritório, procura excluir-se de uma lógica feiticista de premiação dos desempenhos e renegar as promessas compensatórias que se lhe oferecem. “Quando o súbdito nega a fidelidade e o funcionário renuncia ao cargo, a revolução está completa” (Thoreau, p.40). Que se torne uma luta armada, onde a violência é uma sombra permanente, quase uma necessidade, irreprimível e ameaçadora, fantasma de abusos e de desordem a que os Space Monkeys levam a cabo, explica facilmente os epítetos que o filme mereceu, e que talvez equivocadamente o classificaram de fascista. O próprio realizador diz: “o termo fascista parece-me completamente inadequado. É apenas um filme selvagem e divertido”. Equívoco provável porque é, ainda assim, possível adivinhar nestas estratégias de destruição dos símbolos, das estruturas e das mecânicas capitalistas, bem como das lógicas da economia de mercado, um elemento eminente-

mente marxista levado ao extremo: não a apropriação dos meios de produção, mas a sua denegação completa e a denúncia da risibilidade de todos os ícones (fastidiosos) de uma sociedade escrava da avaliação dos desempenhos e das produtividades. E, ainda que por vias ínvias, não poderá ver-se no purismo das sensações e no despojamento advogados algo de budista, algo como um nirvana, ainda que diametralmente impuro? Não será Tyler Durden a materialização heróica da figura revolucionária, profeta ousado que incorpora o niilismo como coeficiente da relatividade de todas as certezas? O que procura Tyler senão “os afectos e as emoções suscitadas por aquilo que se apresenta como irreduzível ao cálculo económico e ao bem-estar individual”? Não é o seu desejo sentir “o incalculável e o espantoso” que tornam o sublime e o paganismo “o escândalo, a pedra onde esbarra o sentir económico” (Perniola1, p.75)? Jack é, por seu lado, enquanto reverso figurativo e moral, o elemento de seriedade e apego ao humanismo contratual ou sentimental onde esbarra e se paralisa qualquer leitura liminarmente terrorista ou intervencionista do filme: ele é aquele em quem a pulsão se torna senso comum, compaixão, em quem a desmesura da violência se torna terror, a incontinência da força prefigura brutalidades, despotismos e arbitrariedades, que sente o remorso e o arrependimento e no acto de contrição procura limitar, qualificar e moralizar a violência que, para os Space Monkeys, se tornara já mandamento inquestionável, profecia absoluta, fundamentalismo automático, instrumento capaz de ofuscar os brilhos do capitalismo ou as luminárias *glamourosas* da meritocracia, as promessas insidiosas e frustrantes do *star-system*, o charme obsceno das marcas e etiquetas, todos aqueles processos de revestimento e endeusamento da ordem estabelecida por uma civilização que esconde a alienação sob a máscara do sonho mediano

servido e sorvido com mútuo consentimento de todos os que nele se empenham ou entram. Todos aqueles que se sujeitam à disciplina: “na escola, na oficina, no exército funciona como repressora toda uma micropenalidade do tempo (atrasos, ausências, interrupções das tarefas), da actividade (desatenção, negligência, falta de zelo), da maneira de ser (grosseria, desobediência), dos discursos (insolência, tagarelíce), do corpo (gestos e atitudes não conformes, sujeira), da sexualidade (imodéstia, indecência)” (Foucault, p.159). Aquilo que este filme faz é recuperar muitas das asserções de um dos livros fundamentais para compreender o nosso tempo, precisamente *Vigiar e Punir*. Jack e Tyler são, como diz Francisco Ferreira, “duas personagens que se complementam e resumem a máxima vitalidade e a máxima impotência de um só ser”, duas faces antagónicas em luta pela identidade de uma alma e de um corpo. E Tyler é uma figura do desejo, de Jack, mas mais que isso, de um inconsciente colectivo: “é certo que é raro encontrar alguém dotado de uma tal força moral que considere insignificantes os bens, a saúde e a própria vida; mas, segundo Kant, foi a sociedade mercantil que fez baixar o carácter e a mentalidade comum. Na sociedade primitiva, o homem que não teme nada, o guerreiro, é a norma, não a excepção” (Perniola1, p.77). Como referiu Carl Schmitt, sabemos pelo menos desde o triunfo do liberalismo que as sociedades comerciais, antes dominadas pelas sociedades guerreiras, acabaram por derrotar estas, talvez sem apelo. E estão ainda por inventariar as consequências desse processo ao nível das éticas, das psicologias e das filosofias.

A violência (que só a ironia ou a compaixão podem travar) configura-se para estes atletas da paixão a única resposta a dar ao vazio espiritual e à repressão pulsional da contemporaneidade, a única forma de dar a ver e sentir a força enquanto manifestação de presença genuína num mundo

de simulacros e convenções. Mas ela pode ser também a via mais fácil e directa para, comungados num niilismo implícito, fazer aceder à transmutação dos valores do conformismo em pura vontade, para tornar o idealismo em ética, ética que deve obrigatoriamente fazer-se prática contra a domesticação dos espíritos, o adestramento de cada instância individual, os procedimentos de instrução, instituição, modelagem e composição com que a sociedade inibe e rejeita fragmentos mais ou menos amplos de pulsões. O clube de combate é uma utopia de reconstituição de um sentir que já não é possível, o sentir verdadeiro dos “homens rudes, todo o seu estupor e crueldade, o seu mundo animado por centenas de prodígios” (Perniola1, p.81), aqui e agora, num mundo remetido à norma, ao cálculo e à quantidade. O clube de combate e o exército de Space Monkeys tornam-se assim grupos de intervenção e resistência utilizadores de uma violência aparentemente legítima (talvez tanto na ordem das pulsões como na lógica das razões) æ legitimidade eventual que ainda mais obriga ao exercício de suspeita e ironização quando se passa da violência consentida (os clubes clandestinos) para a violência imposta (os atentados perpetrados pelos Space Monkeys).

Ao entrar no espaço público, tornando-se nesse mesmo lance explicitamente da ordem do político (e é essa a grande viragem narrativa do filme, aquilo que o obriga ao esforço de prudência), a violência problematiza-se ainda mais e interpela-nos, pede-nos para colocar em questão, num gesto simultâneo, o conformismo e o terrorismo enquanto objectos inseparáveis na análise do filme e averiguar a sua justa posição: nem apologética nem operatória nem panfletária æ o perigo só se evita, pelo menos aos olhos de uma sociedade padronizada e assustada pela virulência da desordem, incapaz de lidar com a concreticidade da violência, através da denúncia moderada, pois qualquer posição de extremismo

Dor e Soberania: a Violência Sobre Si Mesmo

conduz desde logo à censura, à polémica, à demonização do *mal*. Lidar com destreza com a violência e as ideologias parece uma tarefa improvável: a simples exposição da violência, enquanto desejo ou facto mudo, parece tornar-se logo embrião, iminência desta no espaço social.

III. FIGURAS E PERFIS: UM IMAGINÁRIO DA VIOLÊNCIA

O imaginário cinematográfico não dispensa uma extensa e polimórfica “galeria de assassinos” (para retomar uma imagem de Thomas de Quincey, p.15), acossados e criminosos, personagens que, de uma forma ou outra, através do exercício da violência se tornaram património da comunidade cinéfila, entendida esta em toda a sua extensão, desde os espectadores aos produtores e analistas. Eles são sobretudo, para utilizar uma ideia de Agamben, “singularidades puras”. E formam uma comunidade porque não estão ligados por “nenhuma propriedade comum, por nenhuma identidade” (p.16). Apropriaram-se da “própria pertença” e pertencem a essa galeria porque na sua acção são tocados pela violência, não identificados por ela.

O exercício dessa violência assume modos variados que é necessário compreender na diversidade tipológica e circunstancial dos agentes. Circunstâncias que, assim o quis o engenho e a imaginação de argumentistas e realizadores, são marcadas por causas diversas: pela revolta e a miséria social, pela estrita especulação sobre a (a)moralidade da violência, pelo fascínio que ela comporta, pela sua espectacularidade e poder sígnico, pela eventualidade da sua cessação, pelo suplemento de carisma que ela acarreta, pelas vulnerabilidades que ela denuncia, pelo cálculo e medição a que ela pode ser submetida. Aquilo que liga as várias personagens analisadas nesta parte e os modos de acção diversos que as caracterizam é, no fundo, a constatação de que se inscrevem num desvio a uma moral ou padrão comum de comportamento que tenha a concórdia e o pacto social harmonioso como norma e valor regentes, sem, contudo, estabilizarem uma categoria ou conceito que os ligue. Desse modo é possível verificar e compreender, através dos exemplos em análise, a pluralidade de relações que a violência

Violência e Cinema. Monstros, soberanos, ícone e medos

estabelece com a psicologia individual, as ciências do comportamento, as doutrinas religiosas, a estrutura jurídica e as preocupações governativas, a mediatização, o terrorismo, a política ou a tecnologia.

Deve ter-se sempre em conta, claro, que é de ficções que se trata e, como tal, de narrativas cuja hermenêutica à luz de preceitos ou conceitos realistas ou sociológicos (ou seja, qualquer esforço para descobrir uma relação mimética ou diferencial com a nossa própria estrutura social) não deve dispensar uma necessária cautela, ainda que, quando se comprove a sua pertinência, eles não devam ser rejeitados. De algumas destas emanações da violência se pode sem dúvida relevar uma preponderância notória da dimensão estética. São aquilo que Thomas de Quincey denominava, com uma cândida e insinuante apreciação, “obras-primas de puro estilo, que não envergonham seja quem for, como um dileitante de boa vontade terá de admitir” (p.34). Não que esta espécie de ausência de *gravidade* na violência esconda o perigo que a percorre, mas, antes, há algo de eminentemente feérico e emocional em certos actos criminosos, algo exterior à moral.

III.I. - Travis Bickle: um cruzado na cidade

O tópico da cidade, da grande cidade, que se torna inabitável à custa do superpovoamento, onde cada pessoa é remetida ao anonimato à custa das multidões que a submergem, onde a figura do caos parece o único diagrama minimamente fiel para a descrição da *polis* (como se o lixo e o escombros fossem as marcas sempre presentes de um excremento materialista que profana todos os espaços públicos com os seus detritos e ruínas), tornou-se um motivo recorrente nas narrativas sobre a violência e a desordem que o cinema e a teoria social construíram. Como se a violência fosse o âmago profundo da cidade, o seu ser-fantasma, uma

entidade quase palpável, que se aloja no seu útero, o vírus que contamina as relações humanas, e a desordem fosse a pele que recobre todo o seu tecido, com as feridas e estilhaços que nela abre. Esta figuração da violência urbana fascinou e continua a fascinar inúmeros argumentistas, cenógrafos e realizadores.

Martin Scorsese resolveu abordar esta questão tendo como pano de fundo a cidade de Nova Iorque. Foi num filme mítico, uma das obras fundadoras da moderna representação da violência no cinema e uma das mais inquietantes reflexões (o argumento é de Paul Schraeder) sobre os mecanismos mentais onde germina a agressividade e a delinquência: *Taxi Driver* é o retrato de Travis Bickle, “26 anos, ex-fuzileiro com alguma instrução” (é esta a auto-descrição sumária que efectua), bem como das suas inquietações, insónias, crises e valores, um delinquente que Robert De Niro tão prodigiosamente incarnou: “o delinquente distingue-se do infractor pelo facto de não ser tanto o seu acto quanto a sua biografia o que mais o caracteriza” (Focault, p.223).

Para Travis, as suas noites são horas de sobressalto. Perturbado, os pesadelos da razão libertam receios difusos e indomáveis. Para ocupar essas horas emprega-se como taxista nocturno e ao exercer esse ofício vai descobrir e conhecer a “fauna da noite”. No que tem de metafórico, como se de uma catalogação natural das espécies urbanas se tratasse, a expressão esconde ainda um alto grau de denotação: o mundo do crime, do vício e da prostituição que se lhe oferece à vista é quase um *estado de natureza*, avesso a outra ordem moral que não a da pura sobrevivência e egoísmo, local de trocas, abusos e expropriações, território de seres entre uma humanidade débil e uma animalidade insuficientemente recalcada (o que pode ser conotado com uma perturbante carência moral e política). Este juízo, cruel e quase fascista, embora seja uma extrapolação e se tenha transformado num procedimento de estereotipização que

marca a generalidade dos enunciados sobre a (a)moralidade urbana, pode ser inferido da perspectiva explicitada pelo próprio Travis sobre o estado da cidade e do discurso quase apocalíptico com que esta personagem advoga a necessidade de uma acção purificadora, em última instância de origem sobrenatural (nenhuma outra modalidade de intervenção se afigura eficiente): “um dilúvio para lavar as ruas da escumalha” é a base da sua reivindicação, ou seja, um julgamento colectivo que permita suprir o *mal*, renovar o mundo e recomeçar o ciclo da vida.

Travis entrevê, reflectida e talvez aumentada, na confusão dos movimentos urbanos, nos transeuntes e nas indestações destes, a falta de rumo que aflige a sua existência. Por momentos, da sordidez, da cacofonia e da melancolia abstraccionista com que Scorsese filma a cidade, emerge um “anjo”, uma mulher que parece promessa de conforto e auxílio, como se de uma aparição se tratasse, de um emissário da fé capaz de recolocar o indivíduo num caminho recto algures perdido. Mas essa visão rapidamente se desilude aos olhos daquele que observa e se inquieta com os comportamentos em volta, que regista no diário os desprezos, as insatisfações e as angústias perante o estado do mundo.

Talvez seja necessário ter em conta na análise deste filme o seu contexto histórico: a época hedionda — para os olhares morais, políticos e sociológicos — da disseminação da droga e da prostituição nas ruas e a conotação que remete tais factos para um mundo de crime e delinquência urbanos generalizados. Scorsese parece, apesar do formalismo com que capta as arquitecturas e as iluminuras da cidade, apostar num registo realista, quase intimista, quando coloca o taxista em cena. E o espectador ora se afasta ora se aproxima das inquietações e dos juízos de Travis; por vezes, assusta-se. A droga, a prostituição e o crime, mundos e signos de uma inaniade urbana que os anos seguintes tornaram constantes

antropológicas e figurativas, sugerem-lhe um comentário impiedoso e tenebrosamente desencantado: “Esta cidade está uma sarjeta, precisa ser limpa”, diz. Como refere Mongin ele vive “num observatório rolante de onde vê a guerra urbana, as imagens da cidade desfilando como sobre um ecrã” (p.139). Não é fácil avaliar moral e politicamente o discurso de Travis sem lhe desvendar uma carga xenófoba, uma espécie de fundamentalismo intolerante e, ainda que ingénuo, perigoso. Um perigo que reflecte, se efectuarmos comparações com a nossa vida diária, uma xenofobia quotidiana dissimulada, só amiúde expressa na sua justa amplitude, mas tão frequentemente requerida pelo cidadão comum sedento de justiça æ xenofobia que carrega um subtexto miliciano inquietante, tantas vezes impensado e voluntarioso, ainda assim sublimado e apenas sugerido para ser por todos mais docilmente partilhado. Travis é, deste ponto de vista, uma espécie de voz para o descontentamento mudo que a sociedade partilha, é o porta-estandarte dos revoltados.

Desta forma, Travis, como quase todos os que se insurgem, não está imune à violência, à pulsão agressiva — pelo contrário, no seu carácter emergem, subrepticamente, o desejo de tomar nas mãos a vingança, dando a ver o embrião de uma fobia que se torna obsessão. Das pessoas diz serem frias e distantes — talvez, por causa disso, a sua vida se encerra numa redoma, a comunicação só a custo se estabelece. Ele simboliza como que um desfasamento entre sujeito e cidadão, facto ou pressentimento que é tanto uma lamúria comum a qualquer habitante metropolitano quanto uma preocupação de políticos, sociólogos e psicólogos que buscam avidamente uma terapia capaz de propiciar a reconciliação daqueles que — a organização social e a geografia urbana assim o determinam — inevitavelmente se distanciaram. No aparente império da barbárie, a cidadania passou de conceito, valor e prática a pura ficção; a participação e a intimidade, se não se perderam, transmutaram-se e, por vezes,

foram liminarmente esquecidas. Só sob o aspecto de quimeras as podemos conceber ou aceitar. Seres individuais no início, os humanos conseguiram criar uma fraternidade provisória construída com leis, contratos, normas, obrigações e cedências que parecem ter desaparecido de novo para no seu lugar ocorrer um retorno à solidão, um regresso à cápsula, da qual se sai, sobretudo, para violentar, como se a irascibilidade se tornasse a propensão mais urgente e o acto mais desejado por cada um. Ou seja, como se a rivalidade submetesse a familiaridade. A tragédia e o conflito parecem ter saído definitivamente do confinamento do palco teatral, do cenário de guerra ou das punições judiciais para se manifestarem na vida comum, a qualquer hora, algures, indiferentemente, sem aviso (e as inúmeras séries televisivas sobre o quotidiano policial que proliferam na produção televisiva, com os seus inventários de delinquências e crimes parecem confirmá-lo, encontrando nos conflitos da rua a inspiração das suas renovadas ficções *neo-realistas*). Os corações e os corpos urbanos vivem sobretudo a violência, que se torna uma eventualidade mais e mais presente. Pulsão de morte, acção nefasta, irrupção do lado negro das almas, neutralização das afecções (como se a ternura se tornasse um sacrilégio), a cidade tornou-se um cenário propício ao *mal*, e o cinema, enquanto meio de representação e especulação, um veículo adequado à sua figuração e catarse.

Em qualquer um surge ocasionalmente, como em Travis, o desejo de “fazer algo, ir por aí”. Por vezes, é um desejo frágil, uma ansiedade débil; outras, uma necessidade irreprimível, uma compulsão indignada. O indivíduo insurge-se. “Um homem sábio não pode deixar a justiça à mercê da sorte, nem deixar que ela se imponha através do poder da maioria. Há muito pouca virtude nos actos das massas humanas” (Thoreau, p.29). Seria este enunciado de Thoreau já uma antecipação do intervencionismo individualista de Travis Bickle? Nessa vontade de agir, direito e dever fun-

dem-se, como se a legitimidade que carece à vingança encontrasse no simples desejo, subjectivo e vago, de justiça uma sólida e inabalável caução. Os meios e as estratégias variam: a denúncia do mal estar ou a acção directa, uma patologia individual ou um procedimento miliciano. A Travis, mais que o sentimento íntimo de solidão, é sobretudo a presença fantasmática desta em toda a paisagem metropolitana que o aflige — como o aflige também a resignação com que a podridão moral é tolerada. Dela não parece haver escapatória viável, a não ser tomando uma resolução, fracturando a rotina dos dias, operando uma mudança: comprar uma arma, a ferramenta da violência, o vocábulo privilegiado do discurso desta. Agir significa (também) atacar, uma ética que é, simultaneamente, da ordem da medicina e do militarismo: como um médico ataca uma doença ou um exército ataca um inimigo, o acto do justiceiro é sempre um esforço para extirpar uma maleita, para sanear. “*Taxi Driver* evoca no seu conjunto uma violência guerreira que deixa sequelas, a ponto de desencadear uma guerra urbana de feição terrorista” (Mongin, p.138).

O acto da compra da arma é utilizado por Scorsese como pretexto para nos dar a ver o fascínio que estes utensílios letais, pensados tantas vezes estritamente para aniquilar um ser humano, exercem sobre nós. Uma sumária inventariação das suas características e performances mostra-nos a carga mítica que carregam os seus nomes, e o discurso empolgado, publicitário, embelezador que o traficante faz sobre elas, simultaneamente técnico e apaixonado, enaltece a sua eficácia e, como promessa de poder, o seu *glamour*. Trata-se aqui da exibição dos instrumentos da morte e da violência como se de objectos esteticamente sumptuosos e tecnologicamente libertadores se tratasse. O belo estético vem, deste modo, inscrever-se nas formas de um objecto eticamente maligno. A estetização dos objectos atinge o paradoxo: até nos objectos da destruição encontramos o

empolgamento das formas, no seu desenho apagamos a função maléfica para enaltecemos o brilho das suas seduções. A morte é a mãe da beleza, e contra isso os moralismos nada podem.

Mas a aquisição da arma por Travis, ele que é “um homem cuja identidade passa fatalmente pelas armas” (Mongin, p.140), é apenas o primeiro passo num projecto de revolta que assume como uma missão. A seguir procede ao treino físico, à depuração das faculdades do corpo, ao adestramento dos músculos, da precisão dos gestos, como se de um ritual e uma aprendizagem militares se tratasse, como se na sua investida se quisesse fazer máquina, autómato, capaz de exercer a violência com um máximo de infalibilidade. Impossível não reportarmos à investigação de Foucault sobre a disciplina e a sintaxe dos corpos: “sobre toda a superfície de contacto entre o corpo e o objecto que o manipula, o poder vem-se introduzir, amarra-os um ao outro. Constitui um complexo corpo-arma, corpo-instrumento, corpo-máquina” (p.139). Todo o seu esforço de incorporar a arma no corpo, como prolongamento ou prótese deste, é exactamente a ilustração desse desejo: fazer do próprio corpo um instrumento da acção, fundindo tecnologia e organismo num artefacto unitário, exponenciar a capacidade agressora contida já no corpo de modo a estar à altura das exigências da missão. A obsessão com o desempenho visa algo muito simples, mas determinante na execução da violência: atingir “um ponto ideal em que o máximo de rapidez encontra o máximo de eficiência” (Foucault, p.140). Haverá algo de mais guerreiro?

Como todos os misantropos, Travis alberga também nele a figura do sociopata desiludido, incomunicável até ao limite da suportabilidade. Quando não aguenta mais a imundície e a miséria moral, sai para a rua; nas artérias da cidade descobre os pólos do seu conflito, mede forças com a (des)ordem moral vigente, defronta os adversários numa

cruzada de objectivo incerto e fundamento moral obscuro. A obstinação e a frustração impelem-no para o campo de batalha. “O excesso manifesta-se na medida em que a violência domina a razão”, afirma Bataille. Do sonâmbulo solitário, da letargia passiva em que se abrigou, irrompe finalmente a violência contida e acumulada do guerreiro. A agressividade latente, em espera, torna-se por fim acção premente, o ponto de ruptura é atingido. Uma missão está em marcha, uma missão de salvação — salvação mesmo daqueles em quem a rotina da penúria instalou e cultivou a resignação, como a prostituta, menor, que declina o seu auxílio. A sociedade repugna-o, a desumanização agoniza: vandalagem, delinquência, prostituição, a cidade está doente, os ímpios assaltaram-na, é na sua libertação que aplica todo o esforço puritano e, sobretudo, purificador. Revoltado, ele veste as indumentárias de guardião da moral, é um justiceiro deseioso de restaurar a ordem, de extirpar os vírus que depauperam a virtude. Como se de uma revelação se tratasse, ao cumprir este programa de acção, o rumo que faltava à sua existência parece retornar. Cessando de se demitir, ele faz-se sujeito. Como afirma Mongin, “*Taxi Driver* termina, pois, lá onde o serial killer contemporâneo começa. Travis ainda é um sujeito, um *sujeito vítima* da violência” (p.141).

Definir uma direcção, resgatar a vida da deriva em que se tinha perdido é essencial para o indivíduo que se desintegrou da ordem moral, dos seus valores, das suas funcionalidades, de modo a que o desejo e a razão retornem a si mesmos e à consciência. Em si investe as insígnias de inimigo da iniquidade e do opróbrio. Ao atingir esse ponto de inflexão recupera a vitalidade, a fé e a voluntariedade: vontade de querer, vontade de poder, vontade de agir, guerrear, mesmo que seja incerta a fonte dessa vontade: a razão, a neurose ou a frustração. Também não é relevante. O que lhe importa é colocar a vida em jogo para lhe poder desvelar

as qualidades: só no desafio que lança a si mesmo pode descobrir o valor daquela, só uma vida qualificada lhe serve. E mesmo que a vida alheia seja aniquilada sem avaliação precisa ou clemência, a necessidade de agir impõe-se. Recuperar um paraíso perdido (ou um pedaço possível dele), sanear a malignidade, o crime e a usurpação (pelo menos no seu círculo de influências, no microcosmos que é a sua rua ou o seu bairro) é essa a sua função simbólica. Nos antros e corredores de um hotel obscuro, as armas, os tiros e o sangue dão-nos uma das sequências graficamente mais violentas da história do cinema. Um daqueles momentos em que as vozes se emudecem, os olhos não se desviam, fascinados e feridos. As manchas de sangue nas paredes e os cadáveres pelo chão parecem emanações semióticas da desordem, dos silêncios e das impotências que a violência sempre instaura.

Herói e libertador desse microcosmos, por fim Travis vê a sua missão completa e recompensada quando recebe a carta de agradecimento dos pais da menor (esta que, suprema compensação e caução, poderia ser a sua *Jerusalém libertada*) que subtraiu à trama da prostituição, qual troféu e condecoração de uma vitória pessoal sobre os males do mundo, batalha solitária e catártica a que se entregou para, através da violência e sem transigência, conquistar o apaziguamento das suas inquietações.

III.II. - John Doe: violência, projecto e manifesto

Poucos filmes nos dão a ver com tanta clareza um conceito e uma prática da violência metódica, teleologicamente orientada e significativa como *Seven*. Talvez por hábito, ou por insuficiência analítica, associamos a ideia de violência à desrazão, à ruptura do diálogo, à perturbação de uma harmonia, como se tendêssemos sempre a esquecer que, por exemplo, a violência militar e policial (ou seja, a violência

legitimada), são, antes de tudo, objecto de administração, cálculo e racionalidade. Neste filme, aquilo que nos é mostrado é a violência enquanto prática plena de significado, racionalmente definida nos seus meios e nas suas consequências, meio de comunicação, discurso moral, manifesto político, pura construção de sentido, enfim, *mensagem*. E mensagem não inocente.

Não tardamos a perceber que o criminoso cuja acção o filme retrata age segundo um propósito, um esquema, uma idealização, uma teleologia que é, ao mesmo tempo, punição (efeito político e religioso da violência) e manifestação (efeito comunicacional). O que nos é exposto, através da violência, é a execução de um castigo exemplar para cada pecador capital, por um processo de analogia entre vício e pena. Trata-se de um projecto criterioso, preciso e calculado, quer ao nível da concepção quer da execução: a violência não serve apenas como meio punitivo, mas também como ilustração, iluminura. Nada é deixado ao acaso neste uso da violência, como se de uma obra de arte se tratasse, perfeita e significativa no mínimo detalhe: em cada crime deve ver-se não apenas um castigo, uma prática ética e judicial, mas uma encenação, um texto a ser interpretado, no qual a violência é também ela um dos signos de que deve partir a leitura da *performance*. É assim que o autor dos crimes/castigos entende a sua tarefa: construir um manifesto, um comunicado, tomando uma posição ética que se deve fundir com a natureza estética do facto. “Os homicídios apresentam as suas pequenas diferenças e gradações quanto ao mérito, tal como as estátuas, os quadros, os retábulos, os camafeus, as obras de talha, etc.” (De Quincey, p.48). Uma conduta determinada pela satisfação de preceitos religiosos, mas também, na sua concepção, submetida a um perfeccionismo formal.

O exercício da violência assume aqui todo o seu valor de enunciação, as suas potencialidades significativas, de modo

que a forma de agir *não é indiferente*: como diz o criminoso/justiceiro, para comunicar já não basta a palmada no ombro (e poderíamos dizer, já não chegam as palavras denunciantes ou intervencionistas), é preciso usar o martelo, ser estridente, audível, escandaloso. A violência, com o manancial de comoções que a sua percepção convoca, serve esse objetivo: ser índice, alarme, interpelação para quem a observa. Só a desmedida do sofrimento das vítimas, a sua exibição, devidamente contextualizado pelo esquema da obra, permite captar a atenção do mundo, resgatar os homens da surdez a que a cacofonia da sociedade, a indistinção hierárquica dos valores e o enfraquecimento das vozes os condenou. O *mal* banalizou-se, o pecado tornou-se lugar comum, dissimulado, indiferente. Para o *assinalar* é preciso extremar o sentido de justiça e exibi-la através da violência. Esta ideia de exibição e de espectáculo confina um pouco com a ideia de suplício, ou seja, com um rito que, como dizia Foucault, “dava um fecho ao crime e mantinha com ele afinidades espúrias: igualando-o ou mesmo ultrapassando-o em selvajaria”. A análise prossegue com a clareza de Foucault sobre o carácter quase ininteligível do suplício, característica de que, numa primeira percepção, parecem comungar os castigos perpretados por John Doe: “Inexplicável, talvez, mas certamente não irregular nem selvagem. O suplício é uma técnica e não deve ser equiparado aos extremos de uma raiva sem lei. Uma pena, para ser um suplício, deve obedecer a três critérios principais: produzir uma certa quantidade de sofrimento que se possa, se não medir exactamente, ao menos comparar, apreciar e hierarquizar; a morte é um suplício na medida em que ela não é simplesmente privação do direito de viver, mas a ocasião e o termo final de uma graduação calculada dos sofrimentos; a morte-suplício é a arte de reter a vida no sofrimento, subdividindo-a em *mil mortes* e obtendo, antes de cessar a existência, as mais estranhas agonias. O suplício repousa na arte quantitativa do sofrimento. Mas não

é só: esta produção é regulada. O suplício faz correlacionar o tipo de ferimento físico, a qualidade, a intensidade, o tempo dos sofrimentos com a gravidade do crime, a pessoa do criminoso, o nível social de suas vítimas. Há um código jurídico da dor” (p.34). A violência não é somente a mais forte autoridade, é também a mais contundente mensagem. “O próprio excesso das violências cometidas é uma das peças da sua glória” (Foucault, p.35). São, além de suplícios, sermões aquilo que o criminoso profere: visam questionar e corrigir comportamentos. Ele assumiu um credo e uma tarefa: fazer expiar a culpa de cada pecador até aos limites da tortura, combater o vício com a dor, o prazer ilícito com a penitência atroz. O objectivo do empreendimento é preciso e os procedimentos da sua concretização formalmente medonhos.

Algo de horroroso nos é sugerido em cada crime/castigo como se de uma purga sem comparação, absolutamente satânica, se tratasse. Não é fácil à mente do espectador imaginar, sem um grande sobressalto aflitivo, as formas e as figuras dos crimes/castigos perpetrados, tão temerosa é a sua sugestão: toda a compaixão que o espectador possa experimentar, porque vivida em extremo, só pode confinar com a impotência e a revolta. Revolta tão mais premente quanto, no trajecto que os dois detectives cumprem, nada é obra do acaso ou da contingência, mas antes trabalho de um ser humano impassível e manipulador, paciente e preciso, até na mais violenta atrocidade. A figura de John Doe, o justiceiro interpretado por Kevin Spacey, obriga-nos a mais uma vez questionar onde se situam os limites (morais) da capacidade de um ser humano para infligir dor noutro ser humano e se esses limites na realidade existem. Do plano do criminoso estão ausentes todos os escrúpulos que uma bondade amnistiante poderia recomendar. O seu programa é serial e intransigente. Contra aquilo que poderia ser tido como a natureza vulgar da violência, um acto de raiva

tendencialmente espontâneo, uma pura incidência, este filme dá-nos a ver um uso calculista da mesma, que tem tanto de político quanto de estético: para que cumpra o seu programa integralmente, a punição deve ser corporalmente efectiva e semioticamente expressiva, exemplar e vistosa. Como diz Bataille, “a violência em si mesma não é cruel (...). A crueldade é uma forma de violência organizada” (p.68).

Os métodos de punição adoptados pelo justiceiro vingador do filme são de uma violência invulgar, cuja forma e qualidades só uma mente fanaticamente dirigida e construída como a sua pode suportar sem trauma e até com um suplemento de prazer, de sadismo extasiante. Ante a hediondez dos crimes, a cada espectador, pelo contrário, só (em princípio) a estupefacção pode assolar. A genialidade deste filme resulta, contudo, mais que da exibição de qualquer barbárie contida no modo de agir do criminoso, do facto de apenas as consequências dos crimes (ainda assim perturbadoras) nos serem mostradas, deixando à imaginação o livre espaço para engenhosamente recriar os actos de violência levados a cabo — David Fincher, o realizador, ilustra a dialéctica entre o visível e o invisível, e os seus mecanismos de reconversão, deixando ao espectador a tarefa de adivinhar a dor e a monstruosidade sem se socorrer da gratuitidade de uma exibição intolerável da violentação. Porém, todos os índices estão lá, prontos para serem lidos, como o “*pénis* em forma de sabre mecânico”, como bem notou Vasco Câmara, com que a prostituta é violada.

Outro dos vectores de interpretação mais interessantes desta narrativa é sem dúvida o anonimato em que o criminoso é mantido durante grande parte do tempo da acção. O próprio John Doe diz que não interessa *quem* ele é, mas a sua obra, a restituição da palavra de Deus, sem interpretações ou intermediários privilegiados. Doe torna-se, nesse anonimato, uma entidade sem rosto, uma presença invisível que por isso quase partilha das propriedades sobrenaturais

da imaterialidade divina (o seu carácter aparentemente intocável — ausência virtual de corpo — é assinalado e reforçado pela inexistência de impressões digitais, ligando desse modo o divino e o profano). Ele não é mais que um fantasma, vulto cuja invisibilidade promete quaisquer formas que lhe queiramos atribuir, ser letal que desfez os laços com uma certa humanidade (e com a sua própria humanidade) para se entregar aos desígnios de Deus e, nessa entrega, partilhar dos seus atributos: anjo justiceiro e arauto de pureza.

Na sua casa misturam-se os signos e os utensílios da justiça e da devoção, do fanatismo e da minúcia punitiva (cruzes de *neon*, martelos, líquidos, etc.) com os registos escritos e fotográficos do quotidiano e da obra que leva a cabo, de modo a avaliar a prossecução desta, reflectir sobre as vivências injuriosas dos concidadãos, as convivências com o pecado disseminado no mundo. Ele é um artista da religião, um agente que vê a sua tarefa como um procedimento técnico aureolado de messianismo, misturando secularismo e divindade. Atingir o fim da acção, satisfazer a Deus, é cumprir o plano punitivo, cantar a glória do Senhor através de uma violência que aos olhos das instituições seculares, do Estado de Direito, é crime, mas aos seus é pura justiça, instauração da lei suprema, a lei de Deus. John Doe é um mero instrumento do desejo e do poder divino, que ele assume e o legitimam, um veículo da ira justiceira do Senhor que deve punir aqueles que esqueceram os seus mandamentos. Não deixa por isso, também, de ser pertinente notar o facto de a própria obra dever apagar, no fim, a presença do autor: ele deve morrer para fechar o círculo e para provar a sua evidência de mensageiro e enviado, reconhecendo em si próprio o pecado e concedendo-se ao sacrifício penal. Nesse gesto, ele recupera a figura clássica do *devotus*, aquele que “consagra a vida aos deuses infernais para salvar a cidade do grande perigo” (Agamben, p.95). Mesmo que o autor dos crimes se delicie com a tortura das suas vítimas ele

é, ainda assim, um mero instrumento necessário, um serviçal: “isto é o meu trabalho”, diz ele. Mero funcionário divino, cumprindo em nome de uma potência sem igual a escatologia inescapável, ele é, então, uma útil extensão (prótese) da onipotência do soberano juiz.

O seu trabalho não é um exercício indiferente. Ele está imbuído de grandiosidade e fé: o objectivo é colocar no mundo dos homens, na comunidade de fraudes e vícios que tanto desiludem o Senhor, nos espíritos adormecidos no e pelo pecado (o qual já nenhuma virtude vigia ou contraria), nas instituições morais e políticas impudicamente celeradas, a marca de um poder virtualmente ilimitado que é necessário reactualizar, o sinal do poder de Deus que deve ser reinstaurado, e, ao mesmo tempo, também, castigar o livre-arbítrio individual que, soberana e soberbamente, dispensou a memória de Deus e se tornou agente sem meças. Por isso, o seu trabalho é como que uma técnica mnemónica, um esforço de reinscrição da presença divina como evidência operacional. Fazer a humanidade recordar e venerar o criador é o seu intento. Intento megalómano que, como tal, obriga a um estudo das estratégias e da notoriedade da acção: nessa meticulosa prossecução deve estar inscrita a desmesura da violência como índice de autoridade e, simultaneamente, como certificado da vulnerabilidade humana. A violência é, pois, um factor que retira o acto punitivo da sua circunstancialidade para dar ver a sua significância exemplar e o tornar um reminescente na eternidade, excitante e inapagável — não um sintoma de loucura, categoria na qual o senso comum tenderia a enquadrá-lo devido à sua crueldade e inumanidade, mas antes um processo metódica e teleologicamente calculado segundo a mais pura lógica. Doe sabe que a loucura é uma categoria confortável para catalogar os agentes da violência, mas, ele di-lo, não há modo de aplicar um tal conceito a um acto tão prescrito, tão consistente, tão racional como o seu, não de uma racionalidade humanitarista, com-

placente, mas de uma racionalidade intransigente nas suas premissas: a condenação violenta do pecado. Este é um acto de pura consciência e voluntarismo, ainda que de uma vontade por delegação se trate: a encarnação do Senhor na pessoa e na vontade do enviado. Doe é, dessa forma, um Messias, um sinal que manifesta a presença de Deus no mundo, um elo que liga, através da violência, a lei divina e a falta humana. Que se trate, como fundamento da sua acção, da assumpção de uma moral e do exercício de uma justiça assentes numa lógica puritana quase fanática, numa negação quase liminar de qualquer hedonismo, lícito ou ilícito que ele seja, não nos deve fazer esquecer que se trata sempre de um uso da violência absolutamente lógico, tendo em conta as premissas de que se parte e à luz das quais aquela violência se torna necessariamente legítima.

Tão mais legítima é quanto, para Doe, neste mundo “ninguém é inocente”. Qualquer presunção de inocência que proteja o indivíduo da exposição à violência justiceira não é mais que uma ilusão criada pela metamorfose do crime, do vício e do desvio em norma comum. Nesta metamorfose, toda a autoridade recriminatória de cada um perante o vizinho se desvaneceu, precisamente porque se comunga de um vício de pecar que se tornou instituição e estatuto sem qualquer qualidade pejorativa. A resignação e a condescendência perante a doença do mundo social, tornaram-se, à força da sua prática constante e colectiva, supostas virtudes substitutivas da indignação. O mal integra-se no sistema moral da sociedade em nome de um bem colectivo superior: como sabemos, até ao mais hediondo criminoso o sistema judiciário garante defesa intransigente. No fundo, o que aqui temos em presença é uma visão crepuscular de toda a ordem social e uma exponenciação daquilo que não deixou nunca de ser uma fobia social: a inversão das categorias do *bem* e do *mal*, da normalidade e da anormalidade, da virtude e da fraude, tornando as virtudes e os valores ciclicamente

permutáveis, de maneira que, em hipótese extrema, podem dar origem a uma ordem social da vilania. E quando esta vilania se torna a qualidade primordial da vida em sociedade, a ninguém é próprio o direito de acusação. Esse direito está, então, fragilizado e impotente. O pecado, tornado lugar-comum, reconhecido e mecanizado, é genericamente aceite, tolerado. Só a violência pode, neste contexto, operar qualquer denúncia. Doe é aquele que, através do exemplo, quer irromper, qual profeta revolucionário, contra essa mediania resignada: proferir, através do acto punitivo violento, uma sentença simultaneamente pedagógica e doutrinária. No fundo, elaborar um exercício de retórica: seduzir, ensinar, influenciar, persuadir, conduzir. Pôr em acto algo, como ele deseja, para ser estudado e imitado. Um messias que, através de uma actuação microcós mica, mas pretensamente universalista, purifica as almas e as coloca em vigília. Purificar e vigiar, ou seja, exibir e comover. Como diz De Quincey: “O fim único do assassinio como arte é, precisamente, o mesmo da tragédia, como Aristóteles a concebia, isto é, purificar o coração por meio da piedade e do terror” (p.43).

Irónico, crítico, fanático, mas, acima de tudo, consciente, ele deixa também adivinhar uma desilusão inexorável do seu projecto: fazendo-se morrer porque pecou, ele parece desmentir no fundo, ao participar do pecado, qualquer optimismo, como se nos dissesse que a natureza humana é incontornavelmente maligna. Ou seja, nenhuma técnica, nenhuma lição, nenhuma lei, nenhuma negociação, nenhuma ordem benévola, nenhuma doutrina solidária pode arrancar o indivíduo e a sociedade ao magnetismo da maldade e da violência. Só restam os alarmes, impotentes, contra o pecado daqueles que a ele se crêem (vã ilusão) imunes.

III.III. - Hannibal Lecter: o canibal aristocrata

Uma das mais interessantes formulações narrativas de *The Silence of the Lambs*, filme de requintada violência e ele-

vado sucesso, dirigido por Jonhathan Demme e baseado no livro homónimo de Thomas Harris que se tornou um *best-seller*, assenta na forma como coloca em questão a possibilidade de sondar e qualificar, através de métodos e utensílios científicos, o cerne daquilo que se poderá chamar uma mente patologicamente disfuncional. É uma espécie de programa gnoseológico que visa encontrar a forma de enunciar, entender e explicar os modos de funcionamento de um mecanismo psíquico imensamente distante, ética e intelectualmente, daquilo que será o hipotético padrão do cidadão comum como é o de cada *serial killer*. Se quisermos, o filme organiza-se como um exame, um olhar, uma inquirição sobre a radicalidade do *mal*: radicalidade dupla que, por um lado, tem a ver com a forma em que se manifesta, e por outro, com as suas próprias raízes.

Logo no início deste filme, galardoado com diversos Oscars em 1991 (caução institucional legitimadora da violência como motivo narrativo *nobre*), um pormenor discreto, mas altamente relevante, indicia uma das questões fulcrais do enredo: uma placa na parede do edifício do FBI com a inscrição “Gabinete de Ciências do Comportamento”. Todo o desenvolvimento da narrativa é comandado por esse propósito das forças policiais: estudar a mente do mais sofisticado e temível criminoso de forma a criar modelos que permitam prever o modo de actuação de outros assassinos e flageladores, ou seja, concretizar a “utopia política” inaugurada na segunda metade do século XVIII, simbolizada nas arquitecturas circulares de vigilância e referida por Foucault: “o aparelho disciplinar perfeito capacitaria um único olhar a tudo ver permanentemente”. Devemos, claro, tomar aqui este *tudo* como metáfora e, nesse sentido, precisar o alvo desta inquirição policial que é, não mais, que a própria alma *æ aliás*, a alma mais tenebrosa. O objectivo aqui é, se quisermos, atingir uma espécie de grau ulterior de desenvolvimento do processo de averiguação cuja génese

Foucault identificou no início do século XIX: “o conhecimento do criminoso, a apreciação que dele se faz, o que se pode saber sobre as suas relações com o passado e o crime, e o que se pode esperar dele no futuro”. Era assim no surgimento das disciplinas. O objecto de estudo vai mais longe neste filme, pois o alvo é o mais esquivo dos indivíduos — não só porque dedicou a vida, enquanto psiquiatra, ao estudo científico das disfunções e desvios da mente humana, como também porque, possuidor de um intelecto supremamente aperfeiçoado, ao mesmo tempo que se dá como fonte de conhecimento, instaura a reciprocidade no processo de aprendizagem e pesquisa levado a cabo pela jovem agente do FBI encarregue de o inquirir. Desse modo, a troca de informação e saber entre investigador e investigado torna-se bidireccional e adquire a figura do puzzle, opera-se como labirinto. Esse jogo, lúdico e cínico, amplia mais ainda o fascínio e a perigosidade da figura e do perfil de Hannibal Lecter, o objecto de estudo.

Lecter, manifestando a sua diferença em relação a tudo o que o rodeia, nem no cárcere perde a pose aristocrática daqueles que, renunciando às morais proteccionistas e constrangedoras, não se detêm ante o mais excêntrico exercício ético. Ou seja, daqueles que entendem a ética como independente da moral, um campo aberto de vastas possibilidades de comportamento, mero processo teórico de descrição, especulação e experimentação das condutas, e não um conjunto de procedimentos determinados pelos valores comumente aceites. Como refere Agamben, “o facto de onde deve partir todo o discurso sobre a ética é o de que o homem não é nem terá de ser ou de realizar nenhuma essência, nenhuma vocação histórica ou espiritual, nenhum destino biológico” (Agamben1, p.38). De uma forma radical, na ética tudo está em aberto e, por isso, em questão. E é a violência que vem crescer de gravidade essa questão e que faz da existência algo se calhar menos simples que uma

“possibilidade ou potência”, para nos mantermos no pensamento de Agamben. Aquilo que este filme problematiza é essa dúvida insolúvel que opõe ou enlaça a ética e a violência, os limites com que reciprocamente se confrontam. Ainda assim, podemos incidir na questão: “Hannibal é de diversa natureza. Será da raça dos homens ou da raça dos deuses, para quem somos apenas um exército de carneiros a depredar?”, como interroga Jorge Leitão Ramos. Por isso, a sua utilização da violência é meramente efectiva, instrumental, mas de certa forma não amoral, antes simples performance egoísta, pretensão de glória. E ele é também um representante daquilo que se pode chamar o delito aristocrático (crime de sangue, cujo alvo é o corpo) em oposição ao delito burguês (que se configura no roubo e que se concretiza sobre os bens), sendo que a passagem de um ao outro acompanha, no século XVIII, como refere Foucault, “todo um mecanismo complexo onde figuram o desenvolvimento da produção, o aumento das riquezas e uma valorização jurídica e moral maior das relações de propriedade” (p.72).

Lecter possui aquilo que, vulgarmente, se define como uma mente brilhante, uma daquelas mentes cujo engenho e arte as resgatam do esquecimento e do anonimato: astuto, calculista, impassível, intransigente, ele é um modelo de auto-descrição e auto-criação; ao mesmo tempo, assume, para aqueles que o examinam, uma dupla imagem, ídolo e seu reverso — anti-herói e vedeta, pesadelo e guru. Da violência dos seus actos (e o canibalismo que pratica conta-se certamente entre os mais hediondos que se possa imaginar) desprende-se uma sedução misteriosa, uma devassidão nefasta e provocante, sedução certamente causada pela coragem que recobre e acaba por dissimular, como uma máscara, uma mente implacável e tortuosa. Como se a sua conduta, que não podemos deixar de remeter, para que alguma pertinência conceptual exista, para as fronteiras da demência e da

desumanidade, ou, pelo menos, de uma amoralidade insensível, indiferente, tenebrosa, fosse ocultada por um véu cristalino de soberania sobre as suas próprias paixões, interesses e pulsões. Ele é, de certo modo, um ícone gracioso e extremo de uma literatura do crime que se veio a desenvolver nos últimos dois séculos e de que o cinema parece um dos veículos privilegiados na actualidade. “Uma literatura em que o crime é glorificado, mas porque é uma das belas artes, porque só pode ser obra de seres de excepção, porque revela a monstruosidade dos fortes e dos poderosos, porque a perversidade é ainda uma maneira de ser privilegiado: do romance negro a Quincey, ou a Baudelaire, há toda uma reescrita estética do crime, que é também a apropriação da criminalidade sob formas aceitáveis. É, aparentemente, a descoberta da beleza e da grandeza do crime; na realidade é a afirmação de que a grandeza também tem direito ao crime e se torna mesmo privilégio dos que são realmente grandes. (...) Que o povo se despoje do antigo orgulho de seus crimes: os grandes assassinatos tornaram-se os jogos silenciosos dos sábios” (Foucault, p.61). É esse silêncio que a detective Clarice Starling vai tentar quebrar. O perfil de Lecter não deixa nunca transparecer completamente a crueldade do seu ser íntimo — precisamente devido a esse velamento, tal crueldade, coberta por uma certa nobilidade, escandaliza-nos tanto quanto nos fascina. E se essa crueldade da personagem transparece ocasionalmente é apenas para reforçar mais ainda a sua presunção de superioridade a toda a instituição moral, a sua violência heróica e prepotente. Lecter é por isso, para as forças policiais, uma matéria de estudo de características exemplares: não só sob o ponto de vista da utilidade científica, da caracterização técnica e ética, mas também pela estranha sedução que emana do seu exibicionismo — aquilo que de estético vem contaminar o crime — à qual, como o espectador, dificilmente não se rendem. Os seus atributos e as suas

propriedades são absolutamente singulares, descentrados, difíceis de catalogar: singulares e descentrados em relação aos eixos morais comuns, pelo que, sobre a sua violência, sobre o modo como ele a exerce, podemos dizer que ela é irredimível, sem remorsos, sem afecções, sem juízos. E, ainda assim, fantástica, virtuosa, extraordinária, sumptuosa.

Na sua alma e nos seus actos, *bem e mal*, proibição e transgressão, louvor e ruína, mais do que opor-se como conceitos, confundem-se como práticas. Proceder a uma dissecação das suas categorias éticas, dos fundamentos que presidem às suas acções, desvendar os critérios de avaliação a que submete os outros, investigar a lógica do seu modo de ser e agir, inventariar e aclarar as suas sensações e comoções, construir os quadros mentais, medir a permeabilidade da sua mente às sugestões e aos discursos exteriores, tudo isto constitui uma tarefa ínvia, penosa e nunca decidida para o observador policial. Isto porque construir um retrato tão preciso quanto possível da sua pessoa é inventariar também a ambiguidade dos seus humores, o contorcionismo das suas intenções, o fundo falso das suas sinceridades. Torna-se por isso precária a crença de que a ciência possa redigir um relatório no qual seja capaz de compilar e racionalizar as manias, obsessões, ímpetus individuais mais profundos. A presunção de vigiar e prever a violência, adivinhá-la e interpretá-la é, pela estranheza e ironia do agente estudado, continuamente inibida. Em Lecter, mais do que em qualquer outra personagem, o nascimento e o exercício da violência manifesta a sua alteridade obscura em relação a qualquer discurso, a qualquer dogma ou a qualquer medição, precisamente porque participa dos atributos da consciência, da razão, do método e, contudo, parece escapar-lhe, contrariar essa razão e essa consciência.

Não é fácil referir ou identificar a gratuidade (conceito problemático que deveria antes ser substituído pela ideia de contingência) de certo tipo de actos violentos. Parece mesmo

que todos os actos são motivados: por recalcimentos, por violações anteriores, por frustrações, por hereditariedades, por saturações, por insanidades, por ódios. O que acontece é que, quando falamos de gratuitidade da violência, paremos estar antes a falar da incomensurabilidade das suas consequências e não tanto da ausência de causalidade. De modo que podemos, quando muito, averiguar e investigar causas mais ou menos claras em função dos efeitos que ela provoca. Em cada acto violento, a gratuitidade e a necessidade podem permutar-se ou fundir-se, tornando indiscernível a proeminência de tais traços. Por vezes, como acontece neste filme, para a nefasta enormidade da sua violência, a essas consequências que são corpos esventrados, destruídos e violados sem misericórdia, não podemos apor mais que o rótulo de inexplicável — ou, se quisermos, de inconcebível, como se houvesse barreiras de horror que, se derrubadas, não podem ser objecto de qualquer racionalidade descritiva, de qualquer apropriação lexical, de qualquer entendimento discursivo. Mas não é de todo inacreditável que, muitas vezes, mesmo esses actos mais inexplicáveis, inefáveis, ofensivos, sejam motivados pelo mais claro discernimento e propósito, como o prova a acção de Lecter.

Deste modo, perante o inexplicável e o inqualificável, a tarefa dos estudiosos será sempre a da aproximação possível aos mecanismos de génese da violência nas mentes: registar e configurar destrezas, anseios, recalcimentos, emoções, espectros morais, na esperança de chegar cada vez mais fundo nos abismos da alma humana. E, desse modo, prosseguir a utopia, frustrada e irrecusável (porque teleologicamente inalcançável e eticamente indispensável) do conhecimento científico do *mal* que deveria permitir, por fim, a sua aniquilação e a neutralização das ameaças à sociedade e à segurança dos cidadãos — e, sobretudo, a vitória do vigor proteccionista e punitivo da sociedade sobre os perigosos prevaricadores que a acometem. Presumivelmente impoten-

tes, a sociedade e as suas instituições policiais e vigilantes ficam-se, assim, pela tarefa, nobre e incapaz, de, pelo menos, atenuar a perigosidade do ente maligno e antagónico que alojam.

Poucas são as personagens que no imaginário cinematográfico contemporâneo rivalizam, em termos de popularidade, com esta encarnação da violência soberbamente composta por Anthony Hopkins. O misto de deleite e repulsa com que o comum espectador ou o mais escorreito analista se lhe referem são disso mesmo prova. Nela, a consciência indelével (hedonista) da monstruosidade ganha uma sinistralidade quase absurda, incompreensível. A nossa percepção da patologia como irracionalidade tem nela um desmentido perturbante: a serenidade pré e pós-crime que transparece no personagem espanta-nos. Lecter possui um domínio extremo da violência, uma espécie de metodologia da aberração, uma prática criminosa sem judicção moral. Onde, do ponto de vista de uma moral sacralizadora da vida, o espectador vislumbra ignomínia, o psicopata experimenta a possibilidade libertária do crime como arte, uma estética que é, simultaneamente, uma ética diletante do morticínio e um derrube de todas as contrições moralistas. Lecter aufere do “tremendo poder que se oferece, num dado momento, a quem consiga vencer todas as restrições da consciência, sendo, ao mesmo tempo, extremamente corajoso” (De Quincey, p.71). Desse modo, a consciência dos actos que pratica acaba por excluí-los, aos seus olhos, do conceito ou do sentimento de monstruosidade, facto que, conjuntamente com a sua sagacidade amoral, torna o seu autor, na perspectiva do espectador, escândalo e sedução, à qual não resistimos e que, no entanto, convoca a tentação da censura.

Essas sagacidade e astúcia ameaçadoras, desalinhas de qualquer eixo moral que veja no protectorado das existências individuais, enquanto presenças vulneráveis no espaço social e político, um dever sagrado, obrigam as forças policiais

ao sobre-vestimento na força e na vigilância: privar Lecter da liberdade não basta; impõe-se, como tal, a aplicação das mais extremas medidas de segurança, o recurso às técnicas de encarceramento e neutralização do corpo e das forças (do prisioneiro) mais potentes — tentativa, subjacente a todo o esquema e propósito penitenciário, de criar um continente de onde o mal e a violência não possam escapar. Mas nem estes coletes, jaulas, algemas e mordanças conseguem aprisionar uma mente sumamente calculista e metódica, como se os corpos que se insubmetem ao poder do Estado, aos seus mecanismos de circunscrição e aprisionamento, possuíssem, como excedente, a faculdade engenhosa da fuga.

Em Lecter fascina-nos e espanta-nos o controlo sobre a própria psique, a impassibilidade perante a morte de outro humano e a serenidade com que pratica a mutilação e a violentação visceral. A sua figura possui algo de apolíneo, segundo a definição de Perniola: “a infalibilidade apolínea pressupõe o domínio de si próprio: o tiro é tanto mais perfeito quanto mais firme é a mão do arqueiro, quanto mais privada de emoções violentas é a sua alma” (Perniola1, p.115). Por isso, dever-se-á falar de Lecter como uma nova estirpe, cujos atributos não são já os de uma humanidade convivial, mesmo que degenerada ou imoralizada, mas uma genialidade transcendente, pura, esterilizada de compaixão ou caridade. Nada lhe tolhe a soberania porque sabe que “a solidariedade em relação a todos os outros impede o homem de ter uma atitude soberana” (Bataille, p.151). Que nele a convivialidade não seja mais que um resquício ínfimo e um privilégio, prova-o o facto de só na ambígua relação (erótica e medonha, simultaneamente distante e paritária) com a jovem agente policial (Jodie Foster) se parecer constituir, enfim, a possibilidade de um laço afectivo, contagiante.

A sua imperturbável conduta face ao crime e ao assassinio parece ser o signo de uma condição, ansiada mas escondida, presente mas nunca confessada, exterior e su-

perior aos constrangimentos das normas societárias, que todo o ser humano deseja e implicitamente possui: o desejo de, por uma vez ao menos, tornar concreta a pulsão homicida — hipótese especulativa que nenhum argumento pertinente e nenhum juízo preciso pode em definitivo firmar ou infirmar. Mas a suspeita de que todo o ser humano transporta em si, manietado e domesticado, o instinto criminoso parece sem refutação. De Lecter, sendo que esse facto recobre os seus actos, pode também falar-se enquanto predador e esteta. Nele, poucos de entre os que o rodeiam encontrarão o *sócio*: todo o ser em redor se encontra em risco de vida permanente. Inclassificável e letal, o seu *modus operandi* aufere de um duplo recurso: as pulsões naturais do assassinio e os conhecimentos teóricos e clínicos do terapeuta — uma dupla dimensão que propicia a fabricação (e exponencia a perfeição) do monstro. Por isso, pelo intelecto e ciência prática que exhibe, pode expor argumentos caucionadores da sua prática da violência com inabalável pertinência e persuasão: através da palavra, da pose, da encenação, ele fascina, convence, e, dessa forma, emudece toda a censura — por isso, subtilmente exibicionista, ele apavora.

Não é difícil atestar a riqueza e ambiguidade da personagem construída por Thomas Harris, nem certificar a alteridade moral absoluta que expõe. A lista de adjectivos com que a podemos predicar, pela extensão e qualidade, demonstra-o: culto, ostensivo e discreto, sarcástico, perspicaz, frio, encantador, medonho. Por isso, podemos descrevê-lo, mas só falivelmente categorizá-lo. A sua essência é insondável, nenhum conceito pode solidificar-se — as máscaras não identificam, pelo contrário, velam. Mais uma vez, as palavras de De Quincey, recuperadas da descrição que faz de um criminoso inglês do século XIX: “Em harmonia com a delicadeza do seu trato e a sua polida aversão à brutalidade, as suas maneiras caracterizavam-se por uma raríssima suavidade: um coração de tigre, escondido sob o

mais insinuante e enganador refinamento. Todas as pessoas que o conheceram nos descreveram depois a sua capacidade de dissimulação como tão rápida e perfeita que, se, ao romper pelas ruas, sempre tão cheias de gente numa noite de sábado, tivesse sem querer acotovelado alguém, era pessoa para parar e apresentar as mais polidas desculpas” (p.74). Em certo sentido, parecia já estar-se a referir a Hannibal Lecter. Talvez por isso, o nome deste e a sua figura se tenham tornado, para os espectadores, um índice de convocação da violência mais atroz que, ainda assim, mantém um estranho maravilhamento: a violência enquanto conceito e sentimento puramente perversos, simultaneamente magnética e censurante, dionisíaca e apolínea, conforme a circunstância requer. Assim, podemos perguntar: Lecter é alguém que não podemos tolerar, ainda que nos deleite? “Quem pode definir o domínio do intolerável sem correr o risco de ocupar também o lugar do intolerável? O intolerável é o mal em todas as suas manifestações e o mal, por definição, não tem outra essência além da negativa da ausência de bem. Mas quem define o bem? Toda a aventura humana, ao menos no que se refere ao seu conteúdo ético, está suspensa de uma qualquer visão do bem” (Eduardo Lourenço, p.90). É esta perturbante volubilidade dos conceitos e das práticas éticas, daquilo que contribui para nos identificar como humanos, que Lecter faculta e implica, colocando a violência na espiral das ontologias e até das metafísicas.

Maravilhamento que se manifesta mesmo quando o seu crime é, como sabemos, o mais hediondo: a aberração do canibalismo. Dificilmente o homem se poderá aproximar mais da besta irracional, do estado de natureza sem remorso do que quando pratica esse exercício de impiedade radical. Ainda assim (e daí a luxúria da personagem de Anthony Hopkins), não paramos de nos inquietar ao observar a forma como essa violência ancestral, esse selvático e remoto terror, habita em contiguidade com a luminosidade de um espírito sump-

tuosamente aristocrático — drama das ambivalências das almas que mais nebulosa ainda torna a violência, sendo que Lecter é uma óbvia iluminação da “vontade inscrita em nós de exceder os limites” (Bataille, p.129). Quase apetece a este respeito convocar a figura do *dandy*: “A paixão por aquilo que é extremo e o gosto pelo desafio são aspectos essenciais da figura do dandy, que em Baudelaire encontra a sua manifestação definitiva; só é interessante aquilo que subverte os contrários um no outro e os mantém na sua oposição. Aquilo que é sério pode ser expresso de maneira frívola e vice-versa, e a vaidade tem a morte por companheira” (Perniola2, p.177). Como se o máximo de civilização e a abjecção total se compatibilizassem sem choque; e instinto e método, crueldade e charme fossem, por uma vez, sublimados e harmonizados sem ruptura ou oposição.

III.IV. - Alex: a amoralidade total

A gratuidade como categoria judicativa adequada de uma certa forma de violência, a eventualidade de ser possível uma formulação teórica da eclosão de um determinado tipo de violência sem valores ou motivos fundadores, sem razão ou desejo determinável, apenas acto e prazer (ou a sua ausência) em coincidência absoluta, tem sido um dos tópicos e uma das categorizações a partir dos quais mais frequentemente se tem procurado pensar e descrever a violência social deste virar de século, e com o qual as moralidades vigilantes e amedrontadas têm procurado qualificar alguns modos da sua representação. Em época de pretensa *banalização do mal* como é a nossa, de convulsões e controvérsias multiplicadas, a natureza inqualificável de certas atitudes brutais parece ter causado o desespero (frustrante) de cientistas sociais e analistas políticos, incapazes de fornecerem leis e certezas explicativas para tais fenómenos. O cinema tem também deitado mão a esse repertório temático

da gratuidade, procurando colocar em cena e em questão, muitas vezes, os limites do tolerável e do pertinente em termos de representação artística e recepção pública da violência: a sua ocorrência enquanto gratuidade estilística ou retórica abusiva, tentando saber (ou ignorando cabalmente) se ela é uma mensagem marcada por alguma singularidade ou distinção moral encontram múltiplos casos exemplares na produção recente. Mas como entender a gratuidade? Talvez com esta pequena afirmação de Perniola: “a partir do momento em que deixa de haver responsabilidade ética pessoal, em que o já sentido é a forma geral do sentir, o crime é uma eventualidade sempre presente” (Perniola1, p.44). E porquê? Não só porque esse sentir *diferido* nivela os valores, como uniformiza os sentimentos, ou seja, esbate-os e indiferencia-os.

Stanley Kubrick, visionário e profeta, intuiu esse problema e, aproveitando a obra literária homônima de Anthony Burgess, abordou-o nos limites da especulação quer filosófica quer moral quer estética. O filme, cujo título deixa já antever as ressonâncias míticas que o haveriam de acompanhar, é *A Clockwork Orange*. Durante as últimas décadas tornar-se-ia (e mantém-se) um dos filmes de maior culto e mais ampla discussão, em tertúlias informadas, abordagens académicas ou discussões liceais, quando sobre a violência se desencadeiam os debates. A violência não é um motivo acessório na obra de Kubrick (em *The Shinning*, por exemplo, mostra-nos os labirintos agressivos da mente humana através de um canal que a liga a entidades infernais que a desarranjam; em *Full Metal Jacket* são as atrocidades da guerra que estão em análise) mas em nenhum dos seus outros filmes como aqui a violência toma um protagonismo dramático tão evidente e central.

Alex, a personagem fulcral do filme, fã de Beethoven que encontrou no rosto agonizante e diabólico do actor Malcolm MacDowell a mais apropriada das encarnações, é

um jovem ultra-violento — e aqui o termo é de todo adequado pois a sua conduta confina com o mais puro e abusivo sadismo, com uma utilização da força sem outro propósito que não a sua exibição e manifestação enquanto poder arbitrário. É intolerante: nada refreia ou barra as suas pulsões, nem os alvos dos apetites criminosos são sujeitos a qualquer discriminação — não importa a capacidade de resistência do adversário, nem o estabelecimento de um nível abaixo do qual a sua derrota não é mais que humilhação: a violência aparece-nos aqui sem nobreza alguma, sem necessidade, sem critério. “Uma das tradições patriarcais mais antigas é a formação de agrupamentos de homens. Estes agrupamentos tinham a função de canalizar o excesso de energia causado pela testosterona, a acção e a sede de sangue através de ritos de iniciação. Aos pretendentes a macho eram exigidas provas de coragem e exibições de força física. Respeitava-se um rigoroso código de honra. A regra fundamental era que o desafiante, fosse ele samurai, herói de *western*, criminoso ou rebelde, enfrentasse um adversário o mais forte e perigoso possível, ou que estivesse pelo menos em pé de igualdade. Este conceito é desconhecido entre os actuais agressores, que ensaiam uma nova masculinidade. Poder-se-ia dizer que a sua honra é cobardia, mas isso seria uma sobreestimação. A mera distinção entre coragem e cobardia é incompreensível para eles” (Enzensberger, p.21). O que o pensador alemão diz sobre os agressores de hoje, aplica-se com total propriedade a Alex. Em todos os aspectos este é um ícone da prepotência, da violência indiferente: toma-se como líder iluminado e inamovível de um *gang* de delinquentes, supõe-se ilimitadamente poderoso e moralmente arbitrário, a sua insubmissão a qualquer ordem exterior nenhuma coerção pode refrear.

Com o seu *gang* comunga os quadros mentais e apetências. Com ele semeia a desordem e a violência sem contenção. Nenhuma coercibilidade legal, nenhuma moral dissuasora,

nenhum respeito ou compaixão pelo próximo consegue inibir o instinto de barbárie. Se lhe adivinhamos alguma ética só pode ser uma ética da experimentação dos limites, da total irrazoabilidade e indiferença perante as consequências da violência, desinibição pulsional completa em nome de um espectáculo sádico, de uma fruição estética da crueldade. Ao que ele procede é a um apagamento de qualquer veneração (ou sequer condescendência) pela vida humana, submetida que é a um exercício abusivo e compulsivo do poder de molestar, o qual renuncia absolutamente à mesura das faculdades defensivas do adversário. Nenhuma fraqueza desculpa uma vítima, nenhuma vulnerabilidade a protege, nenhuma justiça a preserva.

Kubrick dá-nos a ver um futuro (ilocalizável) de caos absoluto como contexto da sua acção: numa cidade onde a ordem e a lei faliram (e a possibilidade de uma moral virtuosa antes de tudo o mais) toda a violência aparenta uma máxima naturalidade. Nada a pode mitigar. Ela é ocorrência pura, acontecimento e ruptura: um idoso espancado, uma mulher violada, uma casa saqueada, a guerra de gangs como rito, o uso da linguagem na sua ofensividade e obscenidade propositadas, a tortura (que, num dos episódios de violentação, nos é apresentada como um espectáculo circense tenebroso, encenado ao som jovial de “Singin’ in the rain”), tudo isto são eclosões que nenhuma ordem moral ou instituição policiária pode controlar. Os comportamentos tornam-se absolutamente anómicos, o delírio da velocidade automobilística dá-nos a exacta medida dos limiares em que a vida é experienciada neste mundo: uma juventude para quem as acções, os lazeres, só podem atribuir um valor à vida (e esta só se conquista enquanto tal) se cada momento for experimentado nos limites dos seus êxtases — um desejo onde a pulsão vital, a volúpia de ultrapassar todas as sensações, se confunde com uma pulsão de morte, de perigo, de transgressão, de conflito. Declinar qualquer proibição,

qualquer constrangimento, qualquer vivência diferida, é esta a lei adoptada pelo *gang*.

Consumidores de drogas, anjos malignos fardados com uma brancura imaculada e doentia, devotos praticantes da tortura e da pilhagem, o *gang* que Alex lidera faz da delinquência um programa de vida convicto e explícito. Neste mundo de feras e crueldades, os habitantes da cidade entregam-se, escrupulosa e panicamente, a um ritual primário de sobrevivência: trancar todas as portas e janelas, inviabilizar o acesso ao interior do lar, refúgio último de segurança. A casa deve ser uma fortaleza, o quotidiano é entrincheirado. Respira-se um ar de estado de guerra permanente. O perigo instaura o seu terror. Ao próximo apenas se deve a desconfiança, a convivência é uma miragem, uma nostalgia amargurada. Os demónios rondam os lares na escuridão da noite, prestes a violentar as suas presas à mínima imprevidência destas.

Num desses actos de distribuição indiscriminada de violência, quais monstros amorais que irrompem no território doméstico para semear a desordem e a angústia, lúdicos e exuberantemente impiedosos (o *mal* é acompanhado de uma insana celebração jubilante), Alex é capturado pelas forças policiais. Este vai ser um ponto de inflexão importantíssimo na construção narrativa e na interpretação do filme: com o objectivo de irradiar da cidade as sementes de violência e anular absolutamente as pulsões agressivas, as instituições governamentais responsáveis pela segurança e pela ordem procuram apurar métodos e técnicas capazes de exercer sobre a mente humana um processo de configuração e prescrição preciso das pulsões válidas e das proibidas, de modo a eliminar estas e glorificar aquelas. Reabilitar o delinquente, criando nele a náusea perante a violência e a sexualidade (como se houvesse um filamento secreto mas inegável a unir estas duas actividades) é a pretensão imediata das instituições estatais. Ou seja, o projecto governamental não é mais

que a tentativa de concretizar a utopia das mentes serenas, a pacificação dos espíritos, a instauração de um regime de cidadania e solidariedade sem exceções violentas, a restituição de um pacto social de amizade e comunhão sem desvios. Também aqui Foucault nos pode esclarecer adequadamente: “A infracção lança o indivíduo contra todo o corpo social, a sociedade tem o direito de se levantar em peso contra ele, puni-lo. Luta desigual: de um só lado todas as forças, todo o poder, todos os direitos. E tem mesmo que ser assim, pois aí está representada a defesa de cada um. Constitui-se assim um formidável direito de punir, pois o infractor torna-se o inimigo comum. Até mesmo pior que um inimigo, é um traidor pois ele desfere os seus golpes dentro da sociedade. Um monstro. Sobre ele, como não teria a sociedade um direito absoluto? Como deixaria ela de pedir a sua supressão pura e simples?” (p.83). É isso que Kubrick faz: obrigar-nos a questionar os limites das punições, o espaço mental e ético que a sociedade pode inibir no indivíduo.

Perante a visualização do processo experimental punitivo em si, de que Alex é a cobaia, não conseguimos deixar de nos arrepiar: esse tratamento é uma imposição e uma tortura, Alex não lhe pode escapar, é uma terapia que recorre à violência e à coerção para eliminar essa violência interior, um dispositivo de adestramento e ortopedia das almas que se aplica com uma legitimidade sustentada pela necessidade de purificar as mentes do pecado, do *mal* e da inclemência para com o próximo — ou seja, uma tentativa de anular na humanidade, através da tirania violentadora (um poder punitivo sem moderação, sobre o qual não podemos ajuizar moralmente, impotentes que somos para “encontrar o fundamento racional de um cálculo penal”, como diz Foucault, p.83), aquela que, na perspectiva de uma certa antropologia teológica, é a sua primeira conquista específica: o pecado original, o livre arbítrio, a potência da desobediência, no fundo, a liberdade. O Estado assume e pratica, enquanto

procedimento político autoritário, o seu direito de, coercivamente, se impor ao cidadão, direito que usa em nome de um poder legítimo e abusador sem resistência: em nome do *bem social* toda a imposição sobre o indivíduo se torna pertinente e este pode ser investido de um carácter sacrificial. Sacrifício que deve ser, antes de mais, exemplar, pois “o prejuízo que um crime traz ao corpo social é a desordem que introduz nele: o escândalo que suscita, o exemplo que dá, a incitação a recomeçar se não é punido, a possibilidade de generalização que traz consigo. Para ser útil, o castigo deve ter como objectivo as consequências do crime, entendidas como série de desordens que este é capaz de abrir” (Foucault, p.85). Na sua utopia, o procedimento punitivo (que é radicalmente terapêutico) em *A Clockwork Orange* é mesmo a supressão das pulsões ou intenções criminosas.

O teste consiste no seguinte: perante os olhos de Alex, os quais não pode fechar ou desviar (um aparelho com pinças fixa e estabelece o seu campo de visão), são postas em desfile imagens de actos de violência sórdidos e perversões sexuais (as pulsões de morte e eróticas mais uma vez fundidas), ininterrupta, exaustiva e avassaladoramente. De um ponto de vista da avaliação dos resultados da experiência, o feito não podia ser mais satisfatório: no fim da terapia, as pulsões criminosas e amorais de Alex foram eliminadas. A sua propensão para a agressão está controlada. E ao governo abrem-se vastas possibilidades na prevenção ou mesmo extermínio da violência. Provada a eficiência do método, o Estado pode aplicá-lo ao cidadão criminoso, agir sobre ele, não só aprisioná-lo: “a solidão e o retorno sobre si mesmo não bastam; assim, tão pouco as exortações puramente religiosas. Deve ser feito tão frequentemente quanto possível um trabalho sobre a alma do detento. A prisão, aparelho administrativo, será ao mesmo tempo uma máquina para modificar os espíritos” (Foucault, p.111), refere o pensador francês na sua investigação sobre as origens do sistema

prisional. Daí ao seu uso despótico, quase fascista, como é ilustrado no filme, para repor a lei e a ordem, vai um pequeno passo — desse modo, perante esta uniformização moral da sociedade (ausência de pulsões violentas), pode enfim decretar a caducidade desses mesmos conceitos e práticas: a lei e a ordem só são necessárias e possuem significado num espaço social onde o desvio se afigura como ameaça e por isso se torna necessária a prescrição dos comportamentos e a proscricção das anomalias. Se a ficção de uma eliminação das pulsões destruidoras alguma vez se cumprir, a paz perpétua torna-se instituição sem excepção. Para que tal se cumpra é necessário que à mente seja subtraída toda a patologia, toda a paixão, toda a excrescência que macula a razão moral, “fazer de tal modo que o malfeitor não possa ter vontade de recomeçar, nem possibilidade de ter imitadores” (Foucault, p.85). Ou seja, é necessário que o ser humano seja submetido ao seu grau último de domesticação e adestramento, e que uma disciplina sem falhas venha materializar aquilo que desde as primeiras ordenações sociais, proibições rituais e legislações políticas é a fé humanista: a criação de uma comunidade de iguais capaz de implantar a justiça, individual e colectivamente.

Eliminar o *mal*, como o fazer, com que legitimidade? No fundo é esta a questão que atravessa o filme de Kubrick. E podemos especular sobre o que tal significa a partir dos testes a que é submetido o delinquente de *A Clockwork Orange*. Se apagamos a violência e a agressividade das mentes, o que é que perdemos e o que resta ainda de ser *humano*? À ofensa e à prepotência substitui-se a agonia e a repulsa perante a mínima sugestão ou imaginação da violência e da pornografia. Desse modo, a inércia parece ser o único destino possível. Sem paixões, nefastas e, se calhar, benignas (porque umas se imbricam nas outras, como o desejo na moral), resta apenas o autómato. Kubrick certamente não foi inocente e quis marcar o filme com um

cinismo hermenêutico que não deixasse qualquer interpretação estabilizar como definitiva. “O cineasta tem o mérito de, no início dos anos 70, filmar uma violência inédita: uma violência de bando, gratuita, em que a droga e a sexualidade têm um papel decisivo; e de mostrar que a reação a esta violência podia ser catastrófica se para imaginar um fim se confinasse à ciência” (Mongin, p.147).

Tratando-se de uma erradicação artificial, coerciva, da agressividade, de um desejo político de recuperação da pura benevolência, de um esforço para tornar a beleza do imperativo moral categórico kantiano num imperativo automático e obrigatório, Kubrick coloca em jogo a questão essencial de toda a discussão ética: a perda da possibilidade de escolha, a extinção do livre arbítrio e da pluralidade das condutas possíveis, ou seja, inquire sobre o processo pelo qual “o criminoso designado como inimigo de todos, que têm interesse em perseguir, sai do pacto, desqualifica-se como cidadão e surge trazendo em si como que um fragmento selvagem de natureza; aparece como o celerado, o monstro, o louco talvez, o doente e logo o *anormal*. É a esse título que ele se encontrará um dia sob uma objectivação científica e o tratamento que lhe é correlato” (Foucault, p.92). E fá-lo de forma extrema: no limite, em nome de que princípios ou necessidades políticas e sociais pode o aparelho estatal instaurar a disciplina e o controle da animalidade voluptuosa e crática que é inerente à humanidade ou revogar a vontade de poder e de querer para os limites da nulidade? Sem vontade nem poder, o cidadão torna-se programa, mecanismo, previsibilidade, necessidade, pura estatística administrativa æ seria o produto depurado em último grau “dessa tecnologia específica de poder que se chama a disciplina” (Foucault, p.172). Aí importaria questionar: que perdas e que ganhos ocorrem quando se procede a essas subtrações (ou, inversamente, à salvaguarda) da liberdade maligna de cada indivíduo? Questão que nenhum rastreio moral, nenhum juízo,

nenhum relatório pode em definitivo esclarecer com precisão. Mas pode-se sempre, de facto, especular que se trataria de uma amputação dos atributos da humanidade tal como a concebemos e reconhecemos: livre e errante. Que essa amputação seja, no limite e sem escapatória, absolutamente indispensável ao projecto, ambicionado mas terrífico, de uma sociedade pacificada é uma hipótese que dificilmente poderemos submeter a experimentação ou aprovação sem abdicar da ideia de liberdade como valor supremo das existências humanas e anseio sem mandamento superior que o iniba. Ganhar a paz perpétua ou, em simetria e oposição absoluta, perder a faculdade do agir livre é uma escolha que, por todos estes motivos, homem algum estaria disposto a fazer. Porque mesmo o sadismo não deixa de colocar agudas interrogações ontológicas e antropológicas, e basta citar as palavras inquietantes de Bataille a este respeito: “pode ser que o sadismo seja uma excrescência nossa, que outrora pode ter tido uma significação humana que se perdeu e que facilmente se aniquila, quer em nós próprios pela ascese quer nos outros pelas punições. Ou tratar-se-á, pelo contrário, duma parte soberana e irreductível do homem, mas que se furta à nossa consciência? Numa palavra, tratar-se-á do nosso próprio cerne, ou seja, de sentimentos movimentados, do próprio princípio íntimo que a palavra cerne designa?” (Bataille, p.162)

Quando Alex sai da prisão, saneado e formatado, não deixa de ser com alguma inquietação que o observamos como objecto de vingança por parte das suas anteriores vítimas. Incapaz de retaliar, a sua impotência é absoluta perante a maligna sede de justiça daqueles que ele molestara. O funcionamento do “jogo de sinais-obstáculos que possam submeter o movimento das forças a um relação de poder” (Foucault, p.94), ou seja, a instância em que a “simples ideia do delito desperta o sinal punitivo” é, aqui, absoluto e inescapável na sua eficiência. Estamos no terreno de uma

“estética razoável da pena”, como diz Foucault. Há uma racionalidade na imagem do castigo que inibe o instinto criminoso. Assim, incapaz do mal, mesmo na forma da retaliação, o torturador torna-se torturado e, mesmo inocente ao mais alto grau (a sua alma foi purificada), nada o pode socorrer — como se Kubrick nos quisesse dizer que, enquanto um qualquer indivíduo existir não excluído do ciclo da violência, este ciclo não encontrará o seu término e será sempre recommçado. “A luta contra a violência é ela própria uma violência que não permite de forma alguma que se acabe com a violência: este círculo vicioso é bem conhecido” (Mongin, p.147). Mongin não deixa de ter alguma razão. É que esse conhecimento não é assim tão preciso. No fundo, todos o sabemos (desconhecendo contudo o cálculo exacto da sua necessidade), as pulsões agressivas são imprescindíveis à luta pela sobrevivência — elas são um instrumento de defesa; mas, e é isso que as torna perigosas, são também desmesuradamente mais poderosas e sedutoras que a compaixão e a solidariedade. Reconhecemos, por isso, temerosamente, que a violência não poderá ser nunca expurgada por completo. E aqueles que a mantiverem em si ou a cultivarem terão a força e o poder de, eventualmente, tironizar o outro — sempre assim foi.

III.V. - Mickey e Mallory Knox: o assassinio como acto puro

Há signos e seres que associamos, de forma imediata, com o *mal*. As tradições, as interpretações, os símbolos criaram em nós esses códigos, esses paradigmas e esses hábitos. Da mesma forma que existem personagens e entidades que nos habituámos a conotar com a malignidade da natureza humana, também proliferam determinados objectos e sinais que nos remetem para os territórios do crime e da violência. Oliver Stone, em *Natural Born Killers*, um

filme onde se pode reconhecer tanto de provocação sociológica quanto de especulação teórica e artística em torno da violência, não podia ser mais explícito, desde o seu início, quanto ao programa da sua obra. Logo nas primeiras imagens do filme é-nos dado um pequeno mostruário desses signos: a cascavel venenosa, a águia rapaz, o coioote predador, o escorpião mordaz, a besta apocalíptica. Sabemos desde logo, talvez até de modo redundante, o território em que se move a narrativa: o da violência e do *mal*, iminentes e exibicionistas. Violência que, em Stone, é também da ordem da técnica visual e da linguagem narrativa: enquadramentos desenquadrados, montagem acelerada e dilacerada, múltiplos formatos de recolha e produção de imagens, ruído, brevidade e sobreposição dos planos. “*Natural Born Killers* é uma viagem alucinante ao coração insano da violência, àquilo que nela há de embriagador, à fúria a nascer nos abismos da alma e a explodir, cheia de som e de ritmo, cheia de imagens e de música, entusiasmante e horrorosa, mostrando que é possível a repelência e a sedução serem irmãs e habitarem um mesmo corpo solidário. É um filme genial e insensato”, disse Jorge Leitão Ramos.

O discurso de Stone sobre a violência afasta-se enormemente, neste filme, dos padrões comuns. Talvez por isso, se quisermos fazer uma hermenêutica perpendicular, mas absolutamente indispensável do filme, acabemos por nos aperceber que, como refere João Lopes, “não haverá na obra de Stone filme mais político (e mais consciente de o ser) que este”. Para o cineasta, não há nem apologia nem condenação a serem feitas, há apenas exposição, exibição, ironia ou hipérbole. “É um filme subjectivo, passa-se na cabeça de um *serial-killer*. É uma sátira, distorce, não há dúvida que nele todos são maus, mas é essa a lógica das sátiras”, diz o próprio realizador. A violência é um puro dispositivo dramático, com implicações e leituras éticas obviamente, mas antes de tudo uma matéria que requer

trabalho de encenação e hipótese. Este tratamento da violência enquanto matéria temática pode ocorrer entre dois extremos perniciosos em termos figurativos e morais: a paródia e o cinismo. É o que acontece na *sit-com* inserida no filme que serve para apresentar os protagonistas. Chama-se “I Love Mallory” e nela, desde as cores das indumentárias aos cenários e adereços, tudo é (a)berrante, excessivo, folclórico. A linguagem utilizada não podia ser mais insultuosa, o machismo mais manifesto, a atrocidade mais inclemente: o incesto e o parricídio são mitigados pelo humor, como se Stone fizesse o espectador rir da mais ignominiosa crueldade, levasse o humor às suas mais extremas fronteiras éticas e colocasse em questão a culpabilidade do espectador no momento da recepção da violência: o riso sem moral. Mickey e Mallory, o par de *road-killers*, matam o pai desta no mais completo júbilo, incineram a mãe como se de um êxtase festivo se tratasse. Laços familiares? Pura ficção, parece dizer o realizador æ ou seja, “na fronteira do desespero mais radical, os seus dois heróis viviam já como se não fossem senão emanções das próprias imagens æ e isto metia medo porque aí residia, afinal, a violência mais obscena e destruidora”, afirma João Lopes.

Unidos no crime, como duas almas gémeas que o destino haveria imperiosamente de juntar, é no amor (romanticamente decadente e exacerbado), que encontram o seu refúgio: o resto do mundo é puramente inimigo, moralmente indiferente, vidas sem valor. Fora da sua cápsula privativa, é a lei sem piedade da selva. Eles são um casal idolizado (qual *Bonnie and Clyde* dos anos 90, como que fechando, até à data, uma linhagem de *road-movies* onde a violência e o romantismo se enlaçam com uma desarmante cumplicidade, de que são ainda exemplo *Badlands*, de Terrence Mallick ou *Wild at Heart*, de David Lynch), um par feito unidade cujo magnetismo extremo da reunião encontra apenas paralelo e proporção na prática da violência que comungam

Violência e Cinema. Monstros, soberanos, ícone e medos

sem continente, sem remorso, sem cessação. Pela frente têm apenas a “estrada do inferno”, um percurso de assassinato e violência sem espartilho. Anjos alucinados, Adão e Eva em pecado integral, demónios sem misericórdia, eles são ainda estrelas televisivas, ídolos juvenis de um público em busca de um hedonismo extremado, do sabor escandaloso da morte e do sexo, objectos de desejo apropriados pela mórbida curiosidade e adulação que faz os líderes de audiências. Por isso, a violência do filme obriga-nos a colocar uma questão urgente: “que realidade é essa em que viajam?”, pergunta João Lopes.

Na Highway 666 (o nome da estrada é, inconfundivelmente, mais um *topos* retórico da violência) semeiam o caos e o crime indiscriminadamente, os cadáveres amontoam-se sem retrospectção ou contrição por parte dos assassinos. Na televisão conquistam a aura dos mitos e disputam *tops* de preferências. Nas capas das revistas surgem como destaques, como se a perversidade que lhes adivinhamos colmatasse os anseios do público por doses crescentes de escândalo. No panteão dos anti-heróis digladiam-se (e excitam os consumidores fervorosos de *fait-divers* escabrosos) com a popularidade imbatível de Charles Manson, rei da barbárie, coroadado com o sangue das suas vítimas. A violência é nesse universo mediático um produto de culto, um *feiticismo* ignóbil e fascinante (na mesma proporção).

Mickey não é mais que a Besta incarnada num corpo (e num rosto, o de Woody Harrelson — a fisionomia é determinante, e o cartaz do filme comprova-o) e num espírito humano, uma personagem directamente construída a partir da lama que as trevas psicóticas escondem. As suas façanhas (e as de Mallory, concubina e émulo, fiel de uma doutrina de aniquilação e brutalidade) são apresentadas em forma de conto, de narrativa lúdica e cativante: parece tratar-se de um heroísmo libertário e amoral cujas consequências são o mero recenseamento jornalístico e policiário de algumas

dezenas de vítimas em poucos dias. A sua essência, aos olhos do comum espectador, é a da demência incontrolável, da pura vontade de poder, da pulsão de morte alimentada continuamente e sem pudor. Num momento de sondagem xamânica, um índio visualiza a sua identidade mais profunda, o diabolismo. Identidade demoníaca que às massas não preocupa, antes pelo contrário é o trunfo do *voyeurismo* televisivo que, em jeito de catarse colectiva, os celebra. À força com que a sua depravação se manifesta nenhuma correcção pode ser imposta, é um mal congénito que é aqui figurado. O seu destino só pode ser, a prazo mas inevitavelmente, a prisão: depósito de acumulação do mal, território do crime em sobrelotação e mutação, espaço de circunscrição dos corpos violentos e das mentes sem lei que os animam, campo onde se concentram todos os perigos e pecados.

Mallory (histórica e libertina figura de Juliette Lewis) canta a sua sina: “I guess I was naturally born bad”. É essa predestinação natural para a imoralidade e a maldade, antropologia cristã do pecado original conduzida ao extremo, que dará ao par de assassinos os seus mais de quinze minutos de fama. Numa entrevista televisiva, Mickey fala com a solenidade de um ícone cultural e mediático, sem o esforço de credibilização de um orador político porque é a sua política em plena sinceridade que expõe, um visionário insurrecto e prepotente, amoral até mais não poder, repleto do carisma que só a convicção pode facultar, o superhomem que se libertou do tédio quotidiano e dos véus defraudantes da virtude e da compaixão, o ser que não escolheu, simplesmente encontrou a vocação que não pode renunciar.

Aos *mass media*, e ao público que procura o escândalo e o choque, ele fornece a total evidência do indivíduo como ser egoísta, sem outra instância a que obedecer que não o programa que a existência lhe reservou, o cumprimento de

um destino com o qual se confunde a sua vontade. “Hoje em dia, os assassinos têm todo o prazer em dar entrevistas e os *media* orgulham-se de estar presentes no local e na altura exacta do crime. A guerra civil tornou-se uma tele-novela. Os combatentes exibem os seus crimes publicamente. É óbvio que esperam ganhar prestígio com isso” (Enzensberger, p.64). Mickey tem direito de antena não como justificação, mas como afirmação. A sua violência pode ser explicada? Na sua opinião, as suas causas não podiam ser mais evidentes: está-lhe no *sangue*, e desse modo não carece de justificações ou legitimação. Auto-censura? Arrependimento? Temor de Deus? Nada disso o inibe. Se Deus não o auxiliou, porque haveria ele de acatar os seus mandamentos? Soberano nos seus actos, sem arrependimento ou medição de justiça ou bem, para ele ninguém é inocente. E quando ninguém é inocente, acredita, ninguém pode julgar; e se ninguém pode julgar, então tudo é permitido — e a permissão desculpabilizante só atesta a pureza do seu crime, o puro impulso. Crime que não tem nada de singular a seus olhos; pelo contrário, mimetiza a natureza: todas as espécies depredam e destroem, o mundo é predador, e o homem, aos seus olhos, não é o mais inocente nem menor agente dessa depredação. Diz Oliver Stone: “Apenas tento notar a relatividade do assassínio no universo, onde a agressão assume várias formas: os *media* sensacionalistas, cada vez mais prisões, castigos, polícia corrupta, o meio ambiente destruído, árvores derrubadas, Hitler, Estaline, Vietname. É um século de maior loucura e violência que em qualquer outra época da humanidade”.

Remorsos, em Mickey? Só a morte do índio que viu os abismos da sua alma. Que viu nele o demónio que se alimenta do ódio. Ódio que é tudo quanto basta à humanidade para alimentar o ciclo da violência, para o justificar em cada reinício. A violência só o amor a pode parar, pois “só ele pode matar o demónio”, diz Mickey. Para logo acrescentar,

invocando um terrível fatalismo e destruindo qualquer esperança de apaziguamento: ninguém consegue livrar-se da sua sombra. É esse o combate subterrâneo que o filme encena, o do amor contra a agressão: “Por um lado temos a capacidade de amar e preservar, por outro lado, somos capazes de absoluta destruição. E essa contradição está todos os dias, a cada instante, dentro de nós”, diz Stone. E a sombra de Mickey é a sombra da luz suprema, a pulsão de morte divinizada, retórica e demagógicamente. No diálogo da entrevista assistimos à desconstrução de todos os preceitos morais e à falência de toda a virtude: “Eu evolui”, diz Mickey. O assassinio é um acto de pureza, um momento de auto-realização incomparável que por nada pode ser trocado. “No seu sopro de horror, na sua força satírica em que o riso é gelado, *Natural Born Killers* é um cristal que aqui e ali nos dá a própria tribulência entusiasmante da humanidade liberta de todos os constrangimentos, o monstro bestial que séculos e séculos de civilização conseguiram dominar, de repente, à solta”, sumariza Jorge Leitão Ramos. Nenhuma norma ou ordem, nenhuma lei ou sentimento, nenhuma culpa ou condescendência o pode reprimir. De nenhuma explicação carece: “Why? I say: Why bother?”, diz ele. O que pode condenar a vontade, porquê frustrar um desejo, haverá alguém a quem prestar contas? Que este seja um discurso demagógico ou sincero, é também a afirmação de um sentimento, o esboço de um retrato, a face de uma alma: “I’m a natural born killer” — sentença explosiva que é uma espécie de senha para a eclosão do motim na prisão, palavra de profeta que rompe todo o jugo moral, assumpção do mal no indivíduo como mal no mundo que, qual cifra secreta, espera o seu acontecimento, a sua irrupção e proliferação. Quem fala assim seduz, as mentes excitam-se, a adrenalina sobe, o frenesim irrompe. O espectador vê naquele fantasma de humanidade o porta-voz do seu sentir mais secreto, tal como os presos amotinados: o momento em que o dispositivo é

acionado, a multidão (ou o indivíduo contido nela) se torna irracional. O momento primeiro em que a violência parece ganhar uma centelha de (mesmo que falsa) legitimidade é o início da entropia. E esta, após a sua irrupção, só com elevados custos pode ser controlada. A desordem não retorna à ordem, o crime não é reversível, o ciclo não é suspenso — parece ser essa a lição de Mickey. Matar é um sinal de vida, de presença, o sinal do agente soberano por excelência, aquele que não transige nem obedece. Linchar, trucidar, torturar são formas em que a agressão se exponencia, em que o espírito se extasia.

Mickey sente-se o primeiro espécimen de uma nova estirpe. Nele habitam apenas o poder e a força. É um ser de pura violência, de puro exercício da força enquanto tal, sem cálculo e sem forma. *Bem e mal*, ética e moral, compaixão e solidariedade — destas ideias não se sente devedor, apenas para aqueles que o julgam podem ser conceitos ou valores pertinentes. A reverência de qualquer lei exterior é meramente facultativa, cedência ou negação — no seu caso, pura negação. Ele é indivíduo unicamente, com o mais simples dos mandamentos: o comprazimento, sempre e só, a vivência do imediatismo, sem ruído, das sensações. Apenas a si mesmo se obriga: satisfazer o desejo, procurar o prazer, prosseguir as inclinações. Ou como diz Bataille a propósito do pensamento de Sade: “só o crime permite que o homem atinja a maior satisfação voluptuosa” (p.149). Quão perto o adivinhamos de uma partícula fascista, de um código impraticável, de um ultraje e inviabilização de toda a socialidade. E quão expostas torna as prescrições e as ficções que pretendem assegurar o valor sagrado e intocável da vida que se configuram nos *direitos do homem*, construções jurídicas que pacificam, fragilmente, as convivências.

Para Mickey a vida não exclui a morte. Porque é puro o assassinio, como ele diz? Decerto nenhum inquérito filosófico, nenhum estudo psicológico, nenhuma investigação

sociológica, nenhuma enunciação poética pode atestar esta máxima. Mickey é apenas uma formulação distorcida (porque movido pelo império solene do interesse próprio) e agudizada do ser contra todos do *estado de natureza* hobbesiano e uma possibilidade fraudulenta da vontade de poder nietzschiana. O seu comportamento é imperativo e a sua acção pura ontologia: síntese de incompatibilidades sociais e estrita reverência ao ímpeto egocêntrico, Mickey é uma das grandes ficções políticas e antropológicas da arte recente (pois torna o poder “uma figura do desejo ou o desejo como figura”, as formas que identificam o poder na actualidade segundo Eduardo Lourenço, p.113) e o estandarte de uma amoralidade sem inibição que todo o cidadão, a cada momento, combate. Porque Mickey é um ser excluído de toda a ordem moral, de toda a relação ou estrutura social conciliadora (excepto do amor incomensurável), coloca-se em pleno território da especulação artística e filosófica. E faz emergir o indivíduo em toda a sua cristalina arbitrariedade, mónada desejanse sem rastreio possível.

III.VI. - Max Cady: violência sofrida, inscrita e exercida

Cape Fear, realizado por Martin Scorsese, *remake* de um filme de 1962 realizado por J. L. Thompson, é, essencialmente, a crónica de um *projecto* de vingança pessoal. Max Cady é um ex-presidiário traído, na figura e acção do seu advogado de defesa, pelo sistema judiciário. O seu defensor, no processo em que Cady era julgado por violação, ocultou informações pertinentes e atenuantes. Sam, o advogado, substituiu-se ao sistema, interpretando a administração da justiça de modo subjectivo — sacrilégio de um dos dogmas do Estado de Direito e, por isso, crime. Como se sabe, a justiça deve ser, neste regime, impessoal por natureza: a defesa intransigente, até às últimas consequências (mesmo que estas sejam nefastas) do acusado é um dos procedimentos que

visa assegurar a equidade de todos os arguidos perante a lei e a preservação do seu direito de justiça. Sam, contrariando essas premissas, assumiu e agiu segundo uma posição moral, ou seja, julgou. A desumanidade do crime incitou as suas emoções e, desse modo, incorreu no delito da parcialidade — esse acto (que desmascara a *cegueira* da justiça como ilusão útil mas frágil) de interpretação e julgamento subjectivo dos factos por parte de alguém, excedendo as suas competências, pode ser visto, em si, como um acto de violência: ao agir em nome próprio, Sam incorre no exercício de um poder (e de uma força) ilegítimo.

Esta assunção do direito de punir de forma exterior às premissas legais vai ser também o pretexto e o motivo que gera o programa de vingança delineado por Cady. Este, mimetizando a atitude do seu representante legal, que o privou de parte do tempo de liberdade que lhe era devido, vai assumir a justiça pelas próprias mãos, ou seja, adoptar também ele um procedimento absolutamente oposto à ideia de um Estado de Direito, desafiando o monopólio do exercício da força que este detém, monopólio que é, antes de mais, um dispositivo que visa limitar o exercício *arbitrário* e *casual* da violência por parte do indivíduo. Mas onde a função protectora do estado deixa de se cumprir, é a cada indivíduo que cabe a sua reivindicação: “Onde o Estado já não exerce o seu monopólio de violência, cada um tem de se defender por conta própria. Até Hobbes, que concede ao Estado uma autoridade quase ilimitada, afirma a esse respeito: “o dever do subordinado em relação ao soberano dura apenas enquanto o primeiro se puder proteger através do poder do segundo, pois nenhum contrato pode anular o direito natural de o homem agir em defesa própria quando mais ninguém o pode fazer por ele”” (Enzensberger, p.49). No Estado de Direito, pressupõe-se, só as instituições policiárias e judiciais estão legitimamente habilitadas a julgar e punir os comportamentos criminosos e as faltas individuais — os conflitos devem

ser arbitrados por uma instância autónoma, aquela que, na sua soberania e imparcialidade, restringe a guerra de todos contra todos, as violências ofensivas e vindicantes, e procede à preservação da segurança e restituição da ordem. Fora desse quadro organizativo e dessa legislação supra-individual, só pode existir o *estado de natureza* em que a violência é utilizada de forma arbitrária, compulsiva e inimputável. Por isso, só o Estado pode estancar o ciclo tendencialmente infinito de violência despoletado pela ocorrência de uma qualquer agressão. É precisamente esse preceito de vigilância e contenção do ciclo da violência por parte do Estado, bem como as modalidades em que ocorre a sua transgressão, ou seja, as fronteiras que separam a justiça privada da justiça pública, o que o filme de Scorsese retrata.

Cady inscreve no corpo (no corpo supliciado e violentado durante o tempo de reclusão) o projecto da sua *vendetta*. Enquanto remetido para o espaço do cárcere, procedeu à instrução intelectual e ao adestramento das faculdades físicas. Desse modo, o projecto da vingança germinou, tomou forma e amadureceu. A decisão estava tomada, os meios recolhidos, os fins determinados. Trabalho sobre o corpo e a mente, educação intelectual e treino físico: o veículo da vingança está apto. O vigor e a disciplina do corpo dão-lhe a certeza de um exercício infalível da violência. O estudo das leis e dos direitos (processo de constituição da cidadania) dão-lhe a faculdade do juízo. A violência sofrida injustamente deve ter equivalência (ou ser excedida, para ser vitoriosa) na violência agora perpetrada contra o agente da fraude: Sam será submetido à expiação da culpa num purgatório dantesco encenado como tribunal privado. “Como um dragão, em *Cape Fear* o guardião de todo o mal e de todos os pesadelos chama-se Max Cady”, como referiu M. S. Fonseca.

Cady constrói todo um catecismo, um guia de acção, que tem em Nietzsche e nas Escrituras alguns dos seus pilares.

Morto Deus, ele toma o seu lugar. Invulnerável, como todos os que, ao jogar o seu destino, sabem que nenhuma perda ou violência os poderá afligir, nenhuma resistência pode beliscar a sua intocável e divina soberania: “Eu sou como Deus e Deus é como Eu”. É este o grito do indivíduo temerário e astuto, abusiva megalomania que nenhum receio vem perturbar. Num certo sentido, ele torna-se um fervoroso adepto do poder constituinte, em embate contra o poder constituído: a relação entre poder constituinte e poder constituído apresenta-se como “a relação entre a violência que funda o direito e a violência que o conserva”. A origem mais radical da sua acção é, portanto, exterior ao Estado, à entidade que deve preservar o direito. Ele alimenta-se, pelo contrário, da fonte inesgotável da autoridade que, como diz Carl Schmitt, “demonstra não ter necessidade do direito para criar direito”. Assim, Cady cria as suas próprias leis, define os seus próprios valores, faz uso pleno da sua potência.

A forma como Cady se insinua, ameaçador na sua invisibilidade, a Sam e à família deste, é um índice claro da presença do terror. Este ocorre quando o perigo se afigura um predador vigilante, uma sombra branca, uma morte prestes a ocorrer sem tempo nem lugar conhecidos. O sossego doméstico da família de Sam (pai, mãe e filha), resguardada nos subúrbios do Sul dos Estados Unidos, vê o mal oferecer-se como promessa de provação. A normalidade quotidiana, a rotina campestre, a calma narcótica da paisagem são perturbadas pelas impertinentes provocações de Cady (como perturbada é a serena consciência do advogado que remeteu a culpa para o esquecimento). O *mal* começa por ser uma presença difusa, ilocalizável, o abrigo do lar está cercado pelo agente perseverante e discreto da violência: Cady impõe-se no território da família, mata-lhes o cão, seduz a filha — ou seja, deposita pequenos sinais de uma violência inescapável, de cujo acontecimento só ele detém a informação sobre o momento e circunstância. Assim, não há

qualquer urgência no seu exercício — e a angústia do *suspense* aumenta o medo. Dissimulado, ele domina a ordem das coisas, impõe um ritmo psicológico nas mentes das vítimas. Ele age “para surpreender o adversário com uma esquiva ou um ataque imprevisto, pô-lo à disposição e dominá-lo. Apanhar o outro desprevenido significa ter a vantagem da iniciativa, a qual na maior parte dos casos é determinante para o seguimento da acção” (Freund, p.208). Estas palavras de Julien Freund sobre a arte da política dizem-nos quase tudo sobre o *suspense* cinematográfico de que o espectador é a vítima. Ocupando a mente de Sam como uma alucinação demoníaca e um remorso, faz emergir neste a culpa, para a qual nenhum arrependimento pode conquistar o perdão, pois Cady, oposto de Deus misericordioso, não lhe concede qualquer mitigação do tormento — para ele, toda a culpa espera, cedo ou tarde, a consumação do castigo. A vida da família entra definitivamente no reino do terror e da violência: a morte e o sofrimento podem chegar a qualquer momento. O agente da justiça vingativa, astuto e maquiavélico, metódico e determinado, age em total imprevisibilidade para as suas vítimas. A irrupção do *mal*, da violência impiedosa e deliberada, punição da desonra e restituição da dignidade, cumpre-se como as etapas de um projecto que Cady escrupulosamente delineou, mas que para as vítimas não é mais que uma espera ansiosa, uma possibilidade de tormento sempre iminente. Como diz Julien Freund, “o homem corajoso domina o medo provocando-o nos outros” (p.41). Tudo se joga no espaço que marca a passagem da potência ao acto: o que pode ser será ou não será. Se a violência não chegar a efectivar-se, se não for mais que probabilidade, tal nunca inibirá a ansiedade de *poder ser*: é esta a angústia da ameaça, ameaça que por isso é já violência psicológica antes de ser agressão física. E se ela se efectivar, quando acontecer será sem aviso para aqueles que a sofrem.

Esta presença ubíqua e fluida da violência, esta ausência de coordenadas ou prazos reconhecidos, exorbita o medo e este toma conta de todas as emoções para as descontrolar. Todo o discernimento e toda a segurança se esvaem a cada indício do *mal*: a vítima é tendencialmente impotente, ameaçada. Todos os instintos defensivos se apuram, os sentidos colocam-se em máximo alerta, mas as almas são remetidas a uma dolorosa claustrofobia, como se todo o mundo fosse demasiado pequeno ou excessivamente visível para funcionar como abrigo ou como caminho de fuga e, desse modo, a impotência fosse uma condenação inescapável. Assim, todos os cuidados, todas as precauções se tornam indispensáveis para resistir ao ataque, para o prevenir. Os sentidos são vigias constantes, a casa um castro protector. Mas o inimigo está à espreita e a mais pequena vulnerabilidade fará manifestar-se a violência da fera calculista e vagarosa.

Que o cadastro de Cady contenha um registo de violações e abusos intoleráveis não parece, aos seus próprios olhos, toldar a legitimidade dos seus objectivos. A ele apenas interessa que a vingança seja tão dolorosa e marcante quanto o foi o tempo e a qualidade da penitência que teve de suportar. Sodomizado e violentado na prisão, exposto à barbárie e ao sadismo dos seus condóminos criminosos, foi a sua dignidade o que perdeu em cada violência a que foi submetido. Nesses tempos de provação e barbárie, só o vício de fumar lhe facultou um laço residual à humanidade, um sentimento de pertença a uma comunidade, uma ligação ao mundo que excedesse o presídio e o tormento. No seu corpo, qual manifesto iconológico e tábua de mandamentos, resolve então inscrever as máximas do seu programa, do programa que lhe há-de restituir a humana dignidade e saciar o desejo ferino de vingança. Ele é, se calhar, algo parecido com o lobisomem de que fala Agamben. Neste sentido: “o que haveria de permanecer no inconsciente colectivo como um

monstro híbrido, entre o humano e a fera, dividido entre a selva e a cidade, é portanto na origem a figura daquele que foi banido da comunidade. Que seja definido como homem-lobo e não simplesmente como lobo é aqui decisivo. A vida do bandido não é algo de natureza selvagem sem nenhuma relação com o direito e com a cidade; é, pelo contrário, um limiar de indiferença e de passagem entre o animal e o homem, a exclusão e a inclusão: *loup-garou*, lobisomem, justamente, nem homem nem fera, que habita paradoxalmente em ambos os mundos sem pertencer a nenhum” (Agamben2, p.103). Esse corpo flagelado e crístico primeiro, cultivado e rejuvenescido depois, foi o objecto da violência e será o veículo que, ao infligir a violência da vingança, o fará reaver a justiça da ordem do (seu) mundo. “A vingança é minha”, “o meu tempo chegou”, “o tempo é vingador”: são estas as arrepiantes, lúcidas e obsessivas certezas, tatuadas na pele, que o animam. Ou seja, aquele que foi banido procura reentrar na ordem comunitária e mesmo que não pretenda ultrapassar um certo limiar, queira manter sempre uma certa distância, aquela que assegura, na fronteira da lei, a sua própria soberania.

Não podemos medir o sofrimento a que Cady foi sujeito na prisão. Esse período é uma zona escura, insondável, incomensurável, da sua vida: lugar de segredos e crueldades inconfessáveis, escapa-se, desde logo, ao nosso olhar e à experiência comum. Por isso, toda a apreciação que se possa fazer das suas motivações, da propriedade dos seus métodos e intentos, carece de contexto hermenêutico e torna-se incerta. Como qualquer cidadão perante um presidiário, também o espectador enferma de desconhecimento *de facto* em qualquer leitura moral da personagem de Cady que possa efectuar, ou fazer luz sobre os preceitos morais que o animam e assume. Toda a sentença sobre a propriedade da vingança é sempre apenas aproximativa, especulativa. Qualificar de sádico ou desmesurado o comportamento de Cady não é

mais que arriscar uma hipótese. Podemos, contudo e apenas, censurar a punição de seres inocentes como os familiares de Sam — os quais, aos olhos do vingador, perdem essa inocência e se tornam cúmplices. Pelo menos enquanto alvos da sua ira, eles são instrumentos para atingir os seus objectivos de severidade punitiva e acrescer o sofrimento da sua vítima. Onde se inicia, num processo de vingança, o abuso (ou a ilegitimidade) da violência? O que existe nela de bestialidade, de irracionalidade, de infundado? São estas as questões que no ciclo da violência vingadora se arredam de qualquer resposta. E que aqueles que nele estão envolvidos rejeitam até, por presumida impertinência.

Os sistemas judicial e policiário, as extensões do corpo do Estado que devem velar pelo combate do mal e do crime, pela segurança do cidadão e pela justiça, só cepticamente os podemos entender como eficientes. A justiça vê-se então impotente no seu paradoxo: proibidos de agir fora da lei, os cidadãos vêm nesta uma falibilidade frequente. Impunível e arredo, o crime aumenta, a violência compensa. Então, que direito ou justificação pode o cidadão encontrar para, sem apelo ou condenação, roubar ao estado a legitimidade do monopólio da força? As instituições distam dos indivíduos tanto quanto o direito dista dos factos: a sua acção pode ou não ser eficaz. Por isso, que dever obriga o cidadão a delegar na máquina judicial e no aparelho legal a administração da justiça? Quais os limites do uso, em proveito e nome próprio, da violência? Este *thriller* coloca, e deixa obviamente irrespondíveis, muitas dessas questões quotidianamente vividas — são os irresolúveis enigmas da *praxis* humana.

Dizemos que, muitas vezes, o ódio só pode cessar com a morte. É o que acontece neste filme. Só a derrota sem resíduo de um dos oponentes pode cessar a violência. Sam procura refúgio em Cape Fear, o local de abrigo que dá nome ao filme. Mas Cady, dissimulado como um predador,

acompanha todos os movimentos da sua presa. Numa reconstituição do inferno de Dante, o condenado torna-se juiz e o defensor acusado: irascível e impiedoso, Cady quer ser ressarcido da perda de liberdade e de humanidade sofrida em cada dia que cumpriu na prisão. Só ao ouvir da boca de Sam a confissão da traição o seu desejo se pode apaziguar. Violenta, esta viagem ao nono círculo do inferno, o patamar dos traidores, é acompanhada por uma tumultuosa tempestade, como se os elementos da natureza reproduzissem na sua dinâmica as convulsões das vidas. Quando Cady é finalmente derrotado, os eixos do mundo reencontraram o seu trilho. A caminho da morte, afogando-se no rio, a violência vingativa pode finalmente cessar: a Terra Prometida foi encontrada. Na morte, o único refúgio pacificador, o silêncio do refrigerio.

III.VII. - Don Corleone: autoridade e reverência

São de crucial importância cenográfica e pictórica os planos inicial e final do filme *The Godfather*, obra-prima de Francis Ford Coppola sobre o mundo da máfia e dos *gangsters* premiado pela Academia de Hollywood. Isto porque definem exemplarmente o ambiente onde se combinam estratégias e violências que fizeram o imaginário e a dramaturgia deste gênero cinematográfico. É na penumbra do gabinete de D. Corleone, o chefe da família mafiosa retratada no filme, interpretado por Marlon Brando, que começa e acaba esta crônica sobre as metodologias do poder e a sua cadeia de transmissão. É esse o espaço onde se definem estratégias, se negociam favores e se cobram dívidas. Aí se estudam os momentos e os mecanismos de ataque e defesa, se inventariam os meios e se estipulam os fins — nos quais a violência tem um papel fundamental, enquanto potência coerciva ou punitiva. Violência cujo uso é conduzido segundo os preceitos essenciais de uma ética das consequências:

para que serve ela, que ganhos e que perdas augura, que conquistas pode ela permitir, que vulnerabilidades pode expor? São questões que requerem resposta e que colocam este filme em pleno território maquiavélico da união da força e da astúcia.

Podemos afirmar que aquilo que aqui se opera é uma descolagem (não absoluta: “não somos assassinos”, diz D. Corleone, em jeito de justificação e explicação moral) da violência em relação ao *bem* e ao *mal*, entendidos num sentido comum. Ela passa apenas a ser vista como necessidade e adequação: ela manifesta-se porque há momentos de contenda que reivindicam a sua utilização e que nenhuma outra força pode substituir. Trata-se pois de um meio e como tal é entendido, com efeitos e propriedades específicas (a imanência e efectividade absolutas), e que, por isso, requer uma aprendizagem própria e um agudo discernimento no seu exercício: uma aprendizagem que tem tanto de político como de virtuoso, pois para se tornar o rosto da autoridade, aquele que violenta deve ser também a face da prudência.

D. Corleone é o patriarca da família. Em seu torno se constróem hierarquias, poderes e reciprocidades. Ele tem um território (noção e metáfora fulcral no sistema das possessões da mafia) a defender e valores a preservar: o território dos negócios, mas também a posse do poder, sempre pronto a ser invejado e saqueado por aqueles que enfrentam como inimigos declarados o poder constituído, mas também, muitas vezes, por aqueles que o rodeiam e o servem. Por isso, o processo de manutenção do património, e todas as práticas que visam esse propósito, é sustentado por um código de honra que permite estabelecer funções e integrar os lacaios e conselheiros (no fundo, constituir uma guarda servil, um aparelho de poder) numa ordem perfeitamente estabelecida, eminentemente militar. Neste processo de criação de hierarquias e instituição da autoridade é fulcral a construção da imagem do soberano: D. Corleone é alvo de reverência

e obediência em função dos valores e atributos que exhibe, sejam a coragem, a perseverança, a destreza, a prudência, a inteligência, a intuição ou a justeza. A figura torna-se, desse modo, toda ela aureolada por uma magnificiência sem desafio: nem demasiado distante nem demasiado íntimo, por vezes quase cruelmente insondável e impassível, outras comovente e fraterno. Em todo o caso, a sua presença e a sua figura são sempre de imponência, de ponderação e de rectidão. O que ele procura garantir é a igualdade de força do direito constituinte e do direito constituído: o uso da violência para fundar a ordem e as hierarquias deve ter equivalência na preservação dessa ordem e da autoridade. Trata-se de um exercício de soberania para si mesmo e sobre os outros, característica onde a violência como recurso se vem encaixar perfeitamente: ela é o suplemento de força que funda e sustenta o poder. Por isso, de certo modo, D. Corleone partilha com Deus o estatuto da sacralidade. É ele o protector intocável para aqueles que lhe obedecem, o émulo da potência divina, ser soberano que conquistou a superioridade exercendo a justiça quer nas suas acções punitivas quer nas compensatórias, detentor da imparcialidade e da infalibilidade que asseguram a confiança dos súbditos.

Nos meandros da máfia, mundo de lutas e arregimentações (“nós” e “eles”), a amizade não pode ser valor ou sentimento gratuito. Ela é, por isso, além de fomentada e premiada, objecto de medição e avaliação constante: toda a falta de lealdade é severa e exemplarmente punida, nenhum laço social ou afectivo, por mais íntimo que seja a sua natureza, desculpa o castigo da traição. É esse o modo de fabricação do respeito nos negócios e nas partilhas emotivas. Ao poder, a todo o poder, para que se fundamente e manifeste enquanto legítimo, é sempre requerida a reverência, uma aceitação sem suspeita. O que torna reverente D. Corleone é o justo equilíbrio e transparência na manifestação desse poder: a firmeza não exclui a clemência, mas os contornos e o alcance

de cada uma destas qualidades são claros — quem se coloca em falta reconhece implicitamente a punição em que incorre.

Para este tipo de organizações, sociedades no interior da sociedade e parasitárias ou substitutas desta, o uso da violência é feito sempre com o propósito do pleno aproveitamento da sua força, da sua essência: signo de persuasão ou dissuasão, índice de obrigação ou morte, ela configura-se como “uma proposta que não se pode recusar” — é esta a máxima, a qual retorna ciclicamente ao longo do filme no discurso do chefe da família, que comanda o seu exercício junto dos inimigos. Todo o poder efectivo e simbólico da violência se fundem para a dar a ver como sinal, efígie, do poder. Aquele que violenta, e que sustenta essa violência numa legitimidade, conquista a autoridade — torna-se violência benigna, aceitável, necessária mesmo. O seu uso nos negócios está, por isso, imbuído de uma ética própria: é um instrumento político, um dispositivo ao serviço de uma prossecução teleológica, um meio num terreno onde se jogam a liberdade e a dominação, a apropriação e a derrota, o sucesso ou a submissão.

A mafia é o campo da estratégia, do segredo e da violência, ou seja, da administração das forças, da gestão da informação e da instauração da autoridade, no fundo, da criação e manutenção de poder. O secretismo, o escrupuloso controlo dos saberes e da sua circulação, as acções de espionagem, os engodos e chamarizes, são determinantes neste exercício do poder — mais uma vez a prática mafiosa prova a sua coincidência e similitude com as manobras políticas. Para que a violência seja positivamente efectiva é necessária não só a sagesa dos estrategas como também a lealdade dos seus executores: agir imprevisivelmente sobre um adversário desprevenido, aproveitando a sua máxima vulnerabilidade, implica um voto de silêncio e salvaguarda das informações. O poder torna-se desse modo nuclear e discreto, a honra um valor sagrado e obrigacionista, o

desempenho uma deliberação irrevogável para os seus actores, a lealdade um mandamento. E as mulheres — estigmatizadas por uma pragmática comunicacional desabrida — são excluídas dos negócios, ostracizadas em nome do secretismo.

Para estas comunidades e associações, a violência não é entendida como crime, como *mal* puro, abusivo. Ela justifica-se por um código e uma técnica que a exclui das apreciações morais vulgares para a colocar no território neutro das utensilagens. Se existe nela uma ética é a da funcionalidade e das competências: para que serve, como se exerce. Se há circunstâncias e avaliações que determinam e explicam o seu uso, elas residem simplesmente na oportunidade. Não existe qualquer gratuitidade, qualquer *pathos* bárbaro: guerrear é antes de tudo um processo de cálculo, uma racionalização. Se violência significa sempre destruição, tal implica que quem a utiliza afaça sempre que possível um ganho — a violência aqui não é uma coisa estúpida, irreflectida, anómica. Ela é efectiva, consequente, mas é também sinal, discurso, recado. A violência pode ser antes de tudo um indício, como na fabulosa sequência em que um adversário da família Corleone, reticente em ceder a uma proposta efectuada por esta, acorda com a cabeça decepada e ensanguentada do seu cavalo preferido entre os lençóis, mensagem-pesadelo de uma violência que o pode afligir e matar. Esta portentosa metonímia gráfica da violência é uma demonstração cabal do discernimento que importa utilizar no exercício da violência política: uma violência discreta mas grave, eficaz e medonha, astuta: “a astúcia, justamente porque é dissimulação, não tem nada de espectacular, excepto, por vezes, pelos efeitos que origina ou pela surpresa que provoca. A lei do segredo, que está na base da sua eficácia, proíbe-lhe que seja de outro modo” (Freund, p.203). E aquilo que serve como norma para a prática da acção pode servir também para a prática narrativa ou filmica. As intimidações podem ser tão pertinentes, ao nível da persuasão e da

dissuasão, quanto os atentados ou os assassinatos. Se quisermos, a violência não é um mero poder objectivo, é também um potencial retórico, exibicionista, pragmático. Num mundo de rivalidades, ambições e coincidências de interesses, a morte pode ocorrer a qualquer momento — é isso que este código mediático da violência nos diz.

Assegurar o máximo possível de invulnerabilidade e exibir uma supremacia de poder é a essência do uso da violência. Quando essa invulnerabilidade se torna ameaçada a escalada da violência acresce, a vítima está disponível. Por isso, para os agressores como para os traidores e desertores — todos aqueles que contribuem para um enfraquecimento da corporação — não há misericórdia que se possa conceder. E a teia de relações que se estabelece no interior da organização da própria família obriga a uma vigilância e a uma hermenêutica constante: todas as anomalias nos comportamentos são submetidas a um escrutínio indispensável, uma espécie de exercício de espionagem no interior da corporação. É quando essa anomalia ocorre que se manifestam os indícios da traição ou da armadilha: o inimigo torna-se hóspede e canal, acesso e veículo para o agressor e a violência externa irromperem. A acção mafiosa é um ofício de costumes e ensinamentos, de preceitos e osmose, aprendizagem efectuada no interior de um aparelho onde se aprende a identificar lealdades, traições, defesas e ofensivas. É uma espécie de depurada ciência da razão prática. De certo modo mimetiza os jogos de poder político — poder institucional, político e policário que muitas vezes pactua com as artimanhas do crime organizado (prova da contiguidade que os enlaça). Nesta relação, aquele é muitas vezes substituído (ou minado) pela competência superior dos agrupamentos mafiosos no seu papel de garante de protecção e obediência dos cidadãos.

Atacar ou retaliar, exercer a violência em qualquer dos casos, são actos de discernimento lógico: vantagens e

desvantagens, perdas e ganhos, são sujeitos a discussão e medidos antes de qualquer acção. Todos os argumentos são analisados antes de ser tomada qualquer medida ou decisão: quem se pode atacar e porquê? A razão da necessidade e a razão da força condicionam-se reciprocamente na *boa* aplicação da violência. O alvo é identificado e descrito, o objectivo estabelecido, o poder analisado. Mickey Corleone, o filho de Vito que herda a tarefa de dirigir a família é, nesse sentido, um estratega perfeito — a hereditariedade quase parece ser um elemento determinante neste campo. Impávido e calculista, faz uma análise precisa das circunstâncias e das condições em que a violência pode ou deve ser exercida; ou seja, inscreve a violência no espaço e no tempo: quando, como, onde agir. Nesse sentido é herdeiro de uma tradição milenar: “desde a antiguidade que os historiadores glorificam os políticos e generais que alcançaram o sucesso por meio da astúcia, quer porque considerem este meio mais humano e menos cruel do que a força, quer porque admirem o engenho e a finura da inteligência” (Freund, p.197). Quando a astúcia e a força coincidem num só ser, o seu poder torna-se irresistível. A violência é íntima de Mickey, não o espanta, não o estupidifica. Nela não vê ponta de escândalo, está-lhe no sangue. Mas antes da violência exerce a suspeita: o cepticismo é a via que permite a identificação do inimigo — saber a quem apontar, quem atingir. Uma violência enquanto saber prático, quase genético, que, mostra-o com toda a pertinência Coppola numa incursão retrospectiva pela vila de Corleone, é também um fruto da tradição e da história: nesse local de origem da família todos os homens morreram em *vendettas*, nas ruas apenas se passeiam as mulheres — a guerra é coisa de homens, e o poder propriedade masculina. A guerra e a violência são, para a família, herança ancestral, reminiscência sempre renovada, memória identitária, património. Talvez em poucos outros territórios como nos meandros da máfia o ciclo de violência seja tão

manifestamente imparável, inscrevendo-se num enleamento sem término de conflitos e disputas. Mas, mesmo neste universo de seres viris, guerreiros (nem sempre) honrados e intrépidos, parece ser inevitável o advento da trégua, a cessação da guerra, a reversão e anulação da vingança.

Os discursos dos estrategas e dos senhores da guerra estão pejados de verbos que não podiam ser mais esclarecedores, uma espécie de campo semântico que por si só está habilitado a qualificar e descrever estas práticas de violência e querela: dizimar, exterminar, matar, aniquilar, assassinar — é todo um invulgar amplexo de valores e éticas que se oferece, distante do património moral, da *praxis* e do léxico comuns: bombas, massacres, tiroteios, emboscadas, como estipular o valor da vida humana, neste mundo onde convivem a religião arreigada e a violência natural, onde o próximo, quando feito inimigo, não tem perdão? Há um certo “modo de fazer as coisas” nestes praticantes do “crime honrado”; sobretudo uma intransigência total com o inimigo. Por causa desse ódio constantemente reavivado, nunca ninguém se pode permitir a imprudência ou a condescendência. Conhecer o inimigo, dismantelar as intrigas, vigiar e estudar os movimentos dos rivais de modo a antecipar as suas façanhas e intenções são procedimentos indispensáveis. À mínima fraqueza, o predador ataca. Ódio e medo comandam estes homens. A violência não pode afinal cessar: é sintomática a sequência do baptismo em que, numa montagem paralela fabulosa, os inimigos da família vão sendo eliminados ao mesmo tempo que um sereno Mickey Corleone (mandatário dessa eliminação) reafirma o credo em Deus e na Igreja e renuncia a Satanás, suas obras e tentações. A família fortalece-se e o poder é mantido: o baptizado não é mais que uma alegoria da sua celebração, sempre à custa de vários cadáveres esvaídos e agonizados.

III.VIII. - Tom Ragen: gestão das forças

Miller's Crossing é uma incursão caricatural, irônica, dos irmãos Coen num gênero que se tornou um dos mais populares do público em geral e dos cinéfilos em particular, sobretudo na primeira metade deste século: o filme de *gangsters*. Nesta obra encontramos todas as suas figuras arquetípicas, as construções dramáticas com as suas inflexões e rodopios, as suas sucessões de traições e, ao mesmo tempo, uma paródica abordagem de uma constante filosófica e antropológica deste tipo de filmes e personagens: as reflexões sobre a amizade e a fraude, as moralidades e os desvios, o poder e o abuso, a verticalidade e a injúria. E no meio de tudo isto, claro, um elemento fulcral: a violência.

No centro dessa rede de relações multipolares que se estabelece entre *gangs* rivais, forças políticas e policiais, lacaios e mulheres fatais, encontramos uma personagem absolutamente sedutora e magnificamente desenhada, que mantém com a violência aquilo que se poderia chamar uma relação platônica: ele não a exerce, pelo contrário parece-lhe mesmo alérgico, mas compreende-a na sua pureza mecânica, enquanto fenómeno e ideia abstracta, enquanto forma depurada. Para ele a violência não tem segredos, nem a lógica do seu exercício nem o sequenciamento dos seus efeitos. Como todos os estrategas, de que ele é uma figura plena, o seu objectivo é restringir a entropia, instaurar no território da violência (território de desordem, por excelência) o *sistema* que enforma o *caos*. Num certo sentido podemos discordar a este propósito de Bataille quando diz que a violência *especificamente* humana “é consequência não de um cálculo, mas de estados sensíveis: a cólera, o medo, o desejo” (p.55). Aquilo que distingue, pelo contrário, a violência humana é o suplemento de racionalidade que acrescenta àqueles sentimentos. Lúcido e enigmático, observador meticuloso e orador contido, psicólogo e político,

administrador de rivalidades, conselheiro e calculista virtuoso (porque incorpora no cálculo da violência as contingências do acaso), ele é a encarnação típica e celebrada do estratega.

Num meio onde as instituições políticas e policiárias são manietadas e manipuladas pelos desejos e objectivos dos patrões do crime, cedendo os serviços e os favores à facção circunstancialmente dominadora, e onde os *gangs* rivais se dedicam à extorsão e salvaguarda de poderes e patrimónios, Tom Ragen (interpretação quase zen de Gabriel Byrne), o estratega, é um cínico e desprendido gestor de informações e forças. Absolutamente descrente das intenções e laços que unem os indivíduos, dos mais íntimos aos puramente institucionais, na esfera profissional e na esfera afectiva, para ele (espécie de psicólogo cartesiano imbuído de uma suspeita sem excepção) a dádiva e a amizade, a fidelidade e a comunhão, são estados e valores voláteis que requerem a desconfiança ininterrupta e um escrutínio metodicamente cepticista: porque, e a percepção deste facto constitui para ele um claro trunfo sobre os demais, toda a aliança tem inscrita, como potência primeira, a sua quebra. Num mundo onde a lealdade é tida como valor pomposamente celebrado mas sempre traído, a ética comum é completamente egoísta e simples: qualquer gesto, qualquer movimento ou atitude é sempre determinado por uma razão. O gesto aparentemente mais banal ou íntimo, sobre o qual o exercício da dúvida parece inútil, pode esconder, inesperadamente, um intento obscuro que só a suspeita vigilante pode desvelar. Para Ragen nenhuma bondade é sem cobrança e nenhuma caridade sem dívida: e essa dívida é sempre, em última instância, saldada pela violência.

É essa invocação e essa identificação permanente e intransigente do racionalismo dos comportamentos (os desejos determinam estratégias), dessa secreta perigosidade que se dissimula nas vozes e nos corpos, que lhe permite manipular

e administrar os desejos e os propósitos alheios e, desse modo, feito sábio conselheiro, dominador e conhecedor inigualável da filosofia da acção, sugerir a violência ou a quietude, a agressão ou a negociação àqueles que, incapazes de decidir, suplicam pelo seu parecer. Ele sabe, e mais maquiavélico não podia ser, que todo o uso da força não pode abdicar de uma medição das consequências. Compreender a sua economia não é o menor dos atributos intelectuais de um político, de um militar ou de um desportista, pois “com excepção dos temerários, o homem, antes de se lançar numa acção, avalia as suas consequências possíveis, faz previsões, calcula as suas probabilidades de êxito e os riscos que corre, toma as suas precauções e orienta o seu empreendimento em conformidade com as esperanças, receios e seguimento eventualmente favorável ou desfavorável que entrevê” (Freund, p.90). Diagnóstico, predição, plano: eis os mandamentos de Tom Ragen.

A decisão de declarar guerra a uma facção rival, ensina-o ele com toda a clareza a quem o consulta, não pode ter como motivo ou pretexto um impulso, uma emoção ou, prosaicamente, um capricho. Só a razão prática permite distinguir, quantificar e qualificar, tornado-os objecto de cálculo, os ganhos e os custos, o poder de ataque e a extensão da retaliação, a probabilidade de atingir os objectivos visados e a correcta adequação e aplicação dos meios. Trata-se de uma submissão indispensável da violência ao método, a força adestrada pelo cálculo. Como diz Freund, “ao fim e ao cabo, o método é uma arte, e pode-se caracterizá-lo como a elegância de que se reveste a acção” (p.84). Em primeiro lugar Ragen coloca sempre a boa condução das acções. É essa a sua doutrina prática. Num qualquer conflito, todas as partes, em quantidades e qualidades distintas e não definitivas, são perdedoras — iniciar hostilidades exige por isso, mais que tudo, uma necessidade racional. Podemos, pois, dizer que, para Ragen, a vida enquanto posse e poder

se regula essencialmente por um manual de medição das forças e das consequências, uma espécie de guia imaginário perfeito onde a violência tem também o seu lugar e encontra os seus fundamentos.

Sarcástico, arguto, impassível, Ragen não podia ser mais kantiano: de um lado coloca a emoção, do outro a razão, como se, na ciência prática, aquela fosse uma impureza, uma desmesura que deve ser necessariamente dominada. A qualquer pedido ou requisição, proposta ou tentação que lhe dirigem, ele dá sempre a mesma resposta: “vou pensar”, como se a imediatez fosse, quando de decisões se trata, inimiga da adequação. A armadilha (a intriga doméstica, amorosa ou profissional prova-o) pode ser montada por aquele em quem mais confiança se deposita. Ciente dessa realidade, e conhecedor profundo dos mecanismos de armadilhas e engodos, que também ele pratica com inexcedível destreza, Ragen assenta toda a sua doutrina sobre máximas cepticistas: “ninguém conhece ninguém o suficiente” é uma delas. Nenhum crédito pode ser dado sem restrição se se quer evitar a exposição ao perigo e à violência inimiga.

Avesso, por inclinação idiossincrática, ao uso pessoal da violência, o conhecimento (mestria) que detém das suas consequências e potências permite-lhe dar concelhos infalíveis a quem os requisita, fazendo da sua sabedoria prática uma espécie de mandamento divino para os seus clientes. Determinar adequadamente o momento oportuno e a forma da utilização da violência fazem dele um estratega infalível. Ele, melhor que ninguém, compreende que a violência não passa de um recurso entre outros no jogo de poderes. E como todos os recursos, também ela está sujeita a regras: neste caso, pela especificidade das consequências que a caracteriza, só em caso de absoluta necessidade deve alguém dela se socorrer — e, pela natureza singular da mesma, com acréscimo de prudência. Para ele há duas ocasiões extremas em que a sua necessidade se torna manifesta: quando o acordo

negocial entre adversários se afigura inviável ou quando é a manutenção do poder que está em jogo — neste caso não basta ser invulnerável às ameaças externas, é preciso também parecê-lo, reiterar a supremacia.

Para Ragen, a violência obedece em tudo à arte e à perícia do jogo: “the smart play”, é assim que as suas decisões, por norma vitoriosas, são qualificadas. Trata-se de uma economia, controlo e disposição das forças em que, além das previsões e dos cenários prováveis, o papel do acaso não pode nunca ser subestimado, pois se ele pode significar o surgimento de obstáculos indesejados, transporta também por vezes benefícios circunstanciais. Num cenário de rivalidades, o diagnóstico das conjunturas e a especulação prospectiva devem regular a escolha da posição que se assume e ao lado de que adversário se deve estar: o poder é um mosaico fluído, um bem determinante mas sempre provisorio, e a acção do estratega não é mais que a ocupação da posição mais favorável. Ou seja, alistar-se ao lado do mais forte, efectivo ou potencial, fazendo alianças com o *establishment* ou as facções em ascensão, analisar o estado presente da distribuição de predominâncias e antecipar a configuração do futuro, é deste modo que ele pode garantir os privilégios assegurados pela partilha da dominação.

A figura de Ragen, braço direito e protegido dos chefes mafiosos que se digladiam pelos seus préstimos, é exemplar também no sentido em que constitui uma súmula quase abstracta dos traços característicos daqueles que se dedicam ao crime organizado: impassível (a mais aflitiva e desesperada das situações não lhe causa qualquer perturbação), calculista (a faculdade de fazer da fraqueza própria ou da vulnerabilidade alheia uma força e de vislumbrar a oportunidade decisiva de um percurso vitorioso), sereno (a comoção esbarra sempre num escudo de imunidade, num distanciamento solene). Em cada caso de contenda, a aprendizagem empírica do mundo e do animal político que o

enforma suscitam-lhe um cepticismo que tem tanto de paradigma político quanto de método científico: ele procede a uma reflexão, que adivinhamos exaustiva, das peças e dos valores em jogo, dos seus sacrifícios ou salvaguardas, a uma projecção dos cenários possíveis que cada atitude ou decisão abrem em hipótese, efectua a depuração de leis sobre o agir alheio, as suas expectativas e defraudamentos, de modo a poder delinear com cautela e precisão os planos de acção a implementar. “Como a astúcia é dissimulação e como nunca se apresenta tal como é, procurando, pelo contrário, captar a confiança para atingir os seus fins, as suas vítimas só posteriormente se apercebem de que foram enganadas. Toda a astúcia implica desconfiança e é feita à base de desconfiança. Não por ser invejosa, mas porque é vigilante” (Freund, p.206).

Agressão e retaliação devem obedecer a estritos critérios de utilidade e desperdício. Como todos os recursos, as forças e as violências estão sujeitas ao desgaste e, no limite, ao esgotamento. Estas previsão e aprovação de cada acto político, sustentadas por uma equação estratégica obrigatoriamente de resultado positivo, parece convencer-nos que é uma alma absolutamente matemática que Tom abriga: a colocação dos elementos e dos dados, as subtracções e adições de forças, as trajectórias e procedimentos dos antagonistas, a identificação dos joguetes e dos canais de comando, as provas de aferição dos intérpretes, são estes os predicados e os processos que nos permitem construir de forma breve o quadro operativo do homem-estratega, do géometra das contendidas. Averiguar a dimensão bélica e dissimuladora das palavras (sob a forma de denúncias, intrigas, conspirações, mentiras, persuasões, injúrias, fraudes: a natureza retórica e pragmática da linguagem e da comunicação a todos estes procedimentos serve como instrumento, como material manipulável), elaborar uma aritmética precisa dos sentimentos, dos desejos e das paixões, identificar as causas das

alianças e das dissociações são tarefas que servem precisamente para reconhecer que é na dimensão afectiva que radicam a vontade e o desejo de poder, mas que a aquisição e manutenção deste só a razão e o entendimento podem assegurar.

Ragen é um ser impassível, sem ódios e sem gostos que lhe toldem o discernimento. Se necessário até ao coração impõe a neutralidade, até à amada torna convicta a mentira. A sua ética renuncia ao *pathos*, ao compromisso afectivo, recusa todo o laço social que a qualquer momento não possa ser sacrificado. Por isso, quando alguém lhe implora misericórdia procurando infligir-lhe uma comoção sentimental, convocando uma abertura do coração à clemência, ele pode responder impassivelmente: “qual coração?” — e executar o adversário.

III.IX. - Robocop: a invulnerabilidade e a infalibilidade

A violência parece proliferar de modo inusitado nas sociedades actuais, sem controlo e em metamorfoses constantes. Suspeitamos frequentemente que tal facto não se deve meramente a uma crescente debilidade da moral colectiva, a uma desintegração acelerada de antigos ritos de socialidade, mas também a uma insuficiência material, a uma impotência cada vez mais óbvia das forças policiais e políticas para combater a violência difusa e civil que se multiplica, exibindo desse modo a vulnerabilidade angustiada da sua incompetência. E, por vezes, da explícita e cobarde omissão. Os crimes, pelas suas qualidades inéditas e singularidades sempre renovadas, e os métodos e perfis dos criminosos, cada vez mais desviados em relação aos padrões de uma moralidade cívica caduca e decrescentemente partilhada, parecem colocar os prevaricadores sempre um passo à frente dos vigilantes mercê das suas estratégias e técnicas de violência inauditas. Aquele que vigia, porque vigia e persegue, en-

ferma sempre da imprevisibilidade da ocorrência do *mal*. Como todo o ser humano, as instituições e aqueles que as compõem falham na prevenção e no castigo. Nem o treino intenso e disciplinado das forças e agentes de segurança, nem os modelos de previsão e prevenção podem, alguma vez, garantir a precisão da segurança colectiva — os esforços policiais diminuem apenas a probabilidade do erro, remedeiam as suas consequências, caçam ou encarceram os prevaricadores, mas não anulam a deficiência (cronologicamente determinada, como se disse) que mina o justo cumprimento do dever de manter a ordem. Porque o castigo, por intrínseca natureza, sucede sempre ao crime, não há inversão ou cessação possível desse ciclo.

Robocop, filme realizado por Paul Verhoeven, pretende pôr em questão o paradigma (e, desse modo, indiciar a sua ultrapassagem) da vulnerabilidade da acção policiária. Como criar, inventar, conceber o polícia perfeito, programado, incorruptível, lógico, vigilante, omnipresente (nem que sob a forma de um fantasma dissuasor), é a interrogação que o norteia. Trata-se de uma ficção futurista, cujas premissas narrativas assentam nas promessas de um desenvolvimento tecnológico quase miraculoso, do qual as forças de segurança participam e beneficiam. Para obedecer aos preceitos de protecção dos cidadãos, essa perfeição tem de ser assegurada por um andróide, um mecanismo gerado no seio do projectualismo humano, súmula de virtudes e ausência de vícios e fraquezas, entidade idealizada capaz de garantir a pacificação urbana. Infalibilidade nos desempenhos, precisão funcional, invulnerabilidade física: são essas as prioridades desta invenção policial.

As metrópoles estão saturadas de bandos em guerra civil constante e inclemente, de ladrões e vândalos sem compaixão ou reverência humanista. A pilhagem e o assassinio tornaram-se as constantes virais da desordem. O crime, aos olhos dos que o perpetraram, é tão mais glorioso e extático

quanto mais carregado de sadismo e luxúria. É um estado de pura entropia, caos selvático, negação de qualquer pacto ou contrato social que é retratado no filme. Esse estado de desordem civil é o desafio com que se confrontam as forças policiais, cujo papel (hipócrita por vezes, pois também elas comungam do pecado da corrupção e da ambição) é descobrir ou inventar os instrumentos que as habilitem à sua cessação ou atenuação. Estas vão encontrar num polícia em coma a matéria para o fabrico laboratorial do agente perfeito da lei: a fusão de um cadáver moribundo com as próteses tecnológicas, ser em simultâneo humano e maquínico, dá origem a um ente policial, supostamente, infalível e invulnerável. Infalível porque a sua acção será pré-determinada por um programa de segurança assente em directivas precisas, capaz de obrigar ao cumprimento da lei por qualquer agente social e de servir o público sem excepções corruptas, concessão ou parcialidade, protegendo os inocentes contra todas as opressões: trata-se da ficção quimérica de um agente da ordem inatacável, física como moralmente. A informática, a telemática e a robótica parecem aqui facultar à humanidade o suplemento de precisão e fortaleza que a materialidade biológica e a arbitrariedade ética do ser humano parecia desde sempre desiludir: um corpo invulnerável, um ser sem fraquezas, uma criação a partir (quase) do nada de uma entidade sem patologias ou inclinações, pura lógica, cristalino funcionamento, é essa a descrição que pode fazer-se do polícia-autómato.

O desenvolvimento da tecnologia nos últimos anos tem dado à humanidade alguns sonhos e esperanças, mas, também, proporcionais ou mesmo mais terríveis pesadelos — e aos argumentistas matéria ampla para especulações e experimentações temáticas. Das virtualidades da robótica vemos a esperança, messiânica, do braço da lei indestrutível, daquele que anulará, sem remédio, o crime a breve prazo — a expectativa tão urgentemente ansiada do pacifismo da

polis. Como o filme diz, em 40 dias (prazo que revela um optimismo célere e premente característico das utopias e messianismos), o Estado parece (ou melhor, deseja) estar finalmente habilitado a cumprir na íntegra e sem receio um dos seus deveres fundamentais: a protecção dos seus súbditos, que são também o seu corpo.

Por séculos e séculos, desde os tempos arcaicos, a humanidade persegue a instauração da paz, a total harmonização das vontades e das pulsões individuais, o cumprimento da cidadania sem excepção: as construções políticas e ideologias comunitaristas, os preceitos sociais e as ciências do comportamento, a delegação de coercibilidade nas instituições estaduais e a configuração universalista e jurídica de valores solidários, toda esta diversidade de intentos e modalidades não são mais que os instrumentos com os quais o homem tem procurado edificar essa espécie de retorno a um paraíso mítico e dulcificado de concórdia e assistência mútua. A polícia não é certamente o menos importante desses dispositivos. Mas, sabemo-lo, à expectativa da instauração e da perpetuação da paz nunca qualquer destes instrumentos, em sucessão histórica, ou todos no seu conjunto, conseguiu dar uma resposta positiva. Talvez essa nostalgia, vaga e a-histórica, da *parusia* não seja nunca colmatada. As forças policiais, um dos meios (simbólico e efectivo) dessa regulação das interacções, enfermam dos vícios que a restante humanidade exhibe: a corrupção, o desleixo, a negligência. Se do homem, parece inevitável, não se conseguem extirpar as sementes de maldade e violência que desviam as almas do caminho do *bem* (mesmo daquelas que o encarnam e representam no sistema social), só uma solução pode ser encontrada que reinvesta de sentido o contributo das forças policiais para a instauração da ordem: a criação de um mecanismo/organismo perfeito, absolutamente obediente, inexpugnável por qualquer violência ou adversidade — um dispositivo que permita, ao mesmo tempo, a cessação das

mortes de policiais (que, em limite, em função de uma impotência perante o crime, podem levar à greve e à recusa da arregimentação, mesmo se esta é sustentada e justificada por um dever cívico ou pela sacralidade do Estado e do bem público) e o cumprimento imaculado dos deveres policiais. Um mecanismo habilitado a proceder implacavelmente com rectidão e a assegurar a sua auto-suficiência, ou seja, capaz de efectuar a sua própria manutenção física — no fundo, um ser não apenas invulnerável ao sofrimento e à violência, mas também imortal, dando corpo a mais uma ansiedade humana, a mais uma nostalgia eterna.

Impossível de ser destruído, só ele pode obstar e aniquilar o crime que aumenta de escala, sem controlo: os motins e saques sucedem-se, a delinquência germina e reproduz-se por contágio ou necessidade, as armas de enorme poder destruidor estão nas mãos dos malignos espíritos para quem não passam de brinquedos — a morte e o assassinio são investidos, literalmente, de um sentido lúdico, experiência estética e existencial em espectáculo. O *mal* banalizado expõe tanto a impotência policial quanto a falência moral. Por isso, só um ser extra-humano, indolor porque mecânico, eticamente programado, pode ser visto como promessa de salvação colectiva capaz de sossegar os corações angustiados do cidadão indefeso e as mentes tomadas de medo pelo caos e pela desordem, existências expostas à morte em permanência, à barbárie. Robocop é o exorcista, clínico nas operações de saneamento criminal e quase onipotente porque supostamente inanimado, que libertará os fracos e os oprimidos. Onde a religião colocou o olho e o braço inexecutável de Deus, a ficção científica enuncia, para fazer frente à violência e à desordem, as fabricações humanas, a mecânica e a cibernética.

Robocop é, desse modo, um ser heróico, e todo o heroísmo, mesmo o do andróide, possui algo de messiânico. A poesia e a crença do reino que virá, da doce eternidade que

Violência e Cinema. Monstros, soberanos, ícone e medos

habitemos sem moléstia ou amargura, tem aqui um emissário que, não sendo sobrenatural, não é também estritamente humano, mas participa ainda da ordem do humano já que é o resultado da imaginação e do empreendimento. Contudo, sendo pura materialidade e lógica, artefacto e invenção, é já um pouco de *anjo*. Dá corpo a uma lenda do futuro que promete o comunitarismo e a partilha, mas que não recusa, e, pelo contrário, denuncia, um pessimismo violento e crónico e uma descrença mais ou menos irredutível na natureza humana.

IV. VISÕES DO FIM E DO MEDO

Sinal dos tempos ou da conjuntura política e social, a nossa era (cujos limites não são facilmente discerníveis) é marcada por um certo discurso da crise e do medo. Medo da desordem, medo do fim, medo do cataclismo e da provação. Os argumentistas têm sabido socorrer-se desse *pathos*, particularmente manifesto na actualidade, para inventar narrativas que espelhem o mal-estar social contemporâneo, misto de projecções angustiadas e descrenças escatológicas. Nos filmes analisados nesta secção mostra-se como são diversas as formas nas quais essa perspectiva apocalíptica se tem inscrito no ideário cinematográfico contemporâneo: não privilegiando exclusivamente a ideia de um momento singular de violência terminal, mas, antes, seguindo a ideia de Enzensberger segundo a qual “noutros tempos o apocalipse era visto como um acontecimento único, que nos atingia subitamente desde o alto dos céus, (...) hoje, pelo contrário, até os pássaros dos telhados percebem o nosso fim. Falta o factor surpresa. Parece ser apenas uma questão de tempo. Apenas conseguimos imaginar uma catástrofe serpenteante, terrível, que avança lentamente”.

São múltiplas as ilustrações desse fim possível: através da inventariação dos sinais da presença do *mal* e da violência no tecido social urbano quotidiano; através da estereotipização, em hipérbole, desses sinais em narrativas e espaços abstractos ou prospectivos; através da denúncia da profanação mesmo dos espaços e entidades sagrados. Ou então, em sentido inverso, em pequenos esforços de idealização e representação do que seria o espaço da extinção desses sinais e práticas da violência, lugares de recomeço da ordem política e da harmonia, universos saneados e purgados das sementes e agentes do mal, territórios de retorno às origens æ regresso a uma Idade de Ouro hipotética e impossível que se assume como uma constante quimérica permanentemente vivificada.

IV.1. - Um Itinerário Urbano da Violência

O mundo é um vale de lágrimas. Esta imagem nunca nos abandonou. Como fundamento por excelência da sua ontologia e da sua história, a humanidade experimenta o sofrimento, a provação, a agressão, a desilusão. A dor é a sua sensação radical, o seu conceito primevo. A humanidade constitui-se e imagina-se a partir do mal: a compaixão vem da assumpção da dor, a lei do medo do outro, a auto-preservação do temor da morte, a liberdade da opressão. Na origem da vida e do *bem* está sempre um negativo, uma dificuldade, uma perturbação.

A sensação de um *mal* omnipresente é hiperbolizada nas sociedades contemporâneas. “O apocalíptico está tanto mais presente quanto mais dissimulado (...), sublimado até se tornar banal” (Bragança de Miranda1, p.237). Exorbitada e excêntrica é a cartografia que podemos traçar da moral urbana: margens e periferias, quer físicas quer políticas, territórios de socialidade avulsa e degenerada, pólos de delinquência e abuso, enclaves de barbárie, são estas as suas linhas distintivas. As narrativas clássicas que herdámos, onde o crime e a morte imperam (a actualidade não é marcada por qualquer originalidade absoluta neste campo, pois tudo tem o seu equivalente numa memória — política, social, ética — que basta investigar) parecem-nos toscos esboços de uma epopeia trágica onde o fantasma do cataclismo, nesta era metropolitana e industrial, ganha um aspecto serial e uma plausibilidade pouco menos que inebriante. De dimensões épicas a nossa era tem sobretudo a desordem æ mesmo que esta se revele em indícios discretos. O *mal* e o medo instalaram-se na nossa linguagem quotidiana bem como nas grandes narrativas e ilustrações do mundo, nos discursos políticos como nas denúncias artísticas, nas profecias catastrofistas como nas consciências comuns. O devir humano — apesar de prenhe de ensejos e crenças optimistas

— pode acabar mal. E essa possibilidade torna-se quase atroz de tão aflitiva: nunca como nos tempos que fizeram o último século as modalidades, os instrumentos, as fobias que se vislumbram nessas faculdades auto-destrutivas configuraram tão vastamente tal desfecho. Mesmo que nos convenha, com maior ou menor convicção, desacreditar o alarmismo de um extermínio colectivo numa vez e para sempre, sabemos que não podemos iludir a presença, a cada momento e em toda a vizinhança, das forças do mal, remetidas (ou aprisionadas pela sublimação) num esconderijo provisório, mas que, ocasionalmente, se materializam em sinais de devastação e de contenda civil mais ou menos ampla.

Não parece ser outra a mensagem que o filme *Falling Down* nos quer transmitir. Na estrutura deste filme podemos descortinar algo da tradição literária apocalíptica que, na Idade Média, sobretudo, e na história das religiões em geral, alimentou narrativas teológicas ilustradoras de medos e penitências exemplares no futuro: as visões — revelações — de um além ou de um outro tempo que nos espera e (para o bem e para o mal, em função das condutas e do cuidado que colocamos ou não nas nossas acções) iremos experimentar. Não é difícil encontrar as analogias estruturais (e as diferenças, certamente) entre esta tradição narrativa feita de viagens ao paraíso, ao purgatório ou ao inferno e a história que nos narra o percurso, prosaico, que o personagem central deste filme, D-Fens, efectua na paisagem urbana.

Na sequência inicial deste filme é-nos logo mostrado, qual prólogo, um pequeno sumário da violência psicológica inerente à urbanidade: o engarrafamento de trânsito que enclausura o personagem e o angustia é uma espécie de câmara de ressonância, entorpecedora, da morte. A sensação de paralisia invade os espíritos e os corpos, aprisionados num sonambulismo alienado e agonizante, os suores surgem da claustrofobia sufocante que inibe os corpos, os indícios

Violência e Cinema. Monstros, soberanos, ícone e medos

de neurose multiplicam-se, a paciência esvai-se, os interiores das viaturas tornam-se casulos atrofiantes, o calor aflige. A banalidade vive-se sob a forma de *purgatório*, uma espera dolorosa e inconsequente, pois sem a promessa de qualquer purificação; pelo contrário, apenas uma opressão que reitera a banalidade e o tédio do quotidiano, fomentando a violência. A angústia exhibe-se e percebe-se em signos, e a sequência inicial do filme é uma espécie de inventário microscópico deles.

Desse cárcere involuntário não existem muitas hipóteses de fuga. Por norma, apenas a resignação acontece. Dá-se o recalçamento desse desejo de escapar da prisão e da violência que anestesia os ânimos benevolentes e empreendedores e crispa as pulsões agressivas, para depois emergir o desejo de dilacerar os espartilhos que tolhem as forças e os movimentos, desejo de escapismo de uma violência cacofônica e inerte que emudece as almas. A fuga, esperança de território e liberdade, é desiludida quando se constata, de modo amargo, que a apatia cria germes e teias de violência silenciosos e inquebráveis, a rotina constitui-se como prática da resignação, aceite e vivida com uma disponibilidade tensa e essa tensão é tão mais perturbante quanto mais a vemos como um rastilho para o ciclo da violência. A cidade e o tecido social tornam-se um espaço de tédios ou conflitos que o cidadão experimenta sucessivamente, como se no resto do tempo habitasse um estado sem significação relevante.

Podemos ver este filme como uma crónica de aventuras e desventuras parcelares, como uma sucessão de episódios e desfechos, um relato de casos singulares e, no entanto, contiguamente ligados pela violência omnipresente. E descortinar nessa crónica também a abertura para um exercício sociológico crítico. Começamos pela especulação mercantil: um lojista é agredido por D-Fens e a sua loja bastante destruída. O motivo? Não é de todo identificável. Apenas sabemos que um dispositivo, algures, despoletou a

agressividade. O papel de D-Fens? Inconfundível: ele é o cristo que pune os comerciantes no templo, o anti-liberal irado. Egoísmo, justiça, ímpeto, como caracterizar a sua acção? D-Fens é apenas um sôfrego revoltado. Avançamos no seu périplo e nova situação de violência: dois imigrantes crêem-se proprietários de um pedaço de terreno sem dono. Todos os territórios não notariados estão disponíveis para apropriação, e com ou sem legitimidade serão defendidos intransigentemente; qualquer ideia de partilha é excluída: à arrogância e avaréza dos usurpadores D-Fens só pode retaliar violentamente. Entra-se no ciclo do ódio: os imigrantes querem vingar-se e o arsenal aperfeiçoa-se: substituem a singela navalha por um saco de armas. A sua sede de vingança não discrimina inocentes e para atingir o seu alvo disparam sem pontaria; a morte dos outros não os perturba. Mas falham o alvo e estampam-se. D-Fens apanha o saco de armas que transporta consigo discretamente pela cidade: o mal está no meio de nós, dissimulado, calado. A cidade é uma *gangland*, mas também um inferno burocrático e imbecil: num fast-food, a rigidez dos horários e dos trâmites, a publicidade enganosa e as fraudes enervam-no. A violência contra a burla apodera-se dele involuntariamente. Os mal-entendidos fazem a tensão explodir. Continua a deriva. Entra na loja de um neo-nazi. Este guarda, nos bastidores, um arsenal privado. Os símbolos do mal exibem-se vaidosa e retoricamente: as suásticas, o retrato de Hitler. A violência é excitante, memória catártica de um século. A qualquer momento pode ocorrer, injustificada, pois a ideologia ou o fundamento não são mais que um pretexto — desnecessário, até. Os alvos são os outros, o outro, sempre o diferente, o dissidente, o herege, o intolerável. Homofobia e xenofobia são algumas das fontes que alimentam o ódio. Age-se sem esforço de racionalidade, apenas repulsa.

A caminho de casa, numa cidade em obras, mais obstáculos. A impaciência leva-o a sacar da arma (que não sabe

usar). Um jovem ensina-o, pensando tratar-se da gravação de um filme — o que simboliza esse jovem senão a realidade e a ficção partilhando a mesma pele, fundidas num equívoco, indiferenciando cópia e origem? A violência e as armas são entidades voluptuosas, partes de um imaginário de excitação infantil. Necrofilia e *entertainment* estão colados.

A luta urbana é também (nada de novo), uma luta pela propriedade, por todas as propriedades e sobretudo pela propriedade do território. Não podia ser mais sintomática a criação — qual fórmula preventiva contra a violência — do conceito (publicitariamente apelativo e reconfortante) e a edificação dos condomínios fechados, paraísos privados e imunes ao vírus da barbárie, vedados às bestas tormentosas que nascem na sarjeta, espécie infra-humana repugnante, brutalidade ameaçadora que conserva ainda o laço de uma animalidade faminta e incivilizada, resquício de natureza, de guinchos cruéis e apetites dementes que os muros e os arames farpados devem ostracizar, repelir. Esses locais reservados a ricos e selectivos condóminos, prémios capitalistas para os seus ocupantes, são sobretudo os locais da higiene, da circunscrição, ilhas ausentes do corpo comum da metrópole: de acesso restrito, munidas de forças de segurança profissionais e privadas, aos olhos do cidadão comum tornam-se como que um espaço sagrado, ritualmente impenetrável, um território exterior à cidade plantado no seu próprio seio, uma cápsula-refúgio proibitiva, um esforço suplementar de ordem, uma prepotência demiúrgica dos poderosos. Do lado de fora, temos o caos e a loucura do mundo, um espaço ameaçador a que ninguém quer pertencer. Nos muros, vemos uma resistência contra a investida, os agentes e as trajectórias da violência. Pôr-se a salvo, imunizar-se, é este o mandamento dos *auto-sitiados*. Estranhos para a cidade, cidade inimiga para eles, a alteridade apoderou-se da organização social e instalou-se nela, revertendo os preceitos prisionais: já não a circunscrição do crime e

do mal, mas a delimitação do bem e da comodidade. As castas e as classes inimigas são substituídas, enquanto tópicos adversos, pela figura estratégica da auto-segregação, do movimento de isolamento. Quando o mal contamina todo o espaço social torna-se necessário criar abrigos contra as demências ameaçadoras, contra os fautores da maldade, contra todos aqueles de quem se desconfia (não se sabe quem são, por isso são todos). Excluir-se da Lei e da Ordem também, pois estas assumem a forma de espectros e forças frágeis, pouco operacionais, que já não os pode proteger. Adoptar um regime autárquico, estar contra todos, excluídos, por opção e possibilidade, do ciclo da violência é o objectivo dos que procuram a segurança do cerco auto-escolhido.

Que melhor sintoma do medo e da desconfiança que a humanidade experimenta perante si própria (seja o indivíduo perante o seu vizinho, uma nação contra as outras, um cidadão contra o Estado) que esta ameaça que o cidadão representa para aqueles que teoricamente seriam os seus iguais, esta falência de toda a ilusão de uma sociedade integrada, esta eventualidade sempre assombrada do dia, incerto e por isso mais angustiante e presumivelmente inescapável, em que as massas se sublevem e a humanidade, sem inimigo à altura, se guerreie a si mesma até à própria aniquilação? *Falling Down* é, neste sentido, uma narrativa de exemplo sobre o *mal* na cidade, os seus sinais, as suas máscaras e os seus actores. Uma viagem na cidade de todos os dias que, no fim, é um além, um exterior, cujas coordenadas geográficas podem ser ainda reconhecidas, mas que nenhuma comunicação simbólica ou afecto pode trazer já à familiaridade.

IV.II. - A Cidade-inferno e o Reino do Anti-cristo

A urbanidade assume-se, no imaginário contemporâneo, como o local por excelência do caos: dos aglomerados urbanísticos clandestinos e degradados, das multidões

vagueantes, dos conflitos tribais, étnicos ou individuais, dos recantos sombrios e medonhos, do ruído constante, no fundo, de uma ideia partilhada no inconsciente colectivo de violência generalizada, palco e território de terrorismos a um nível mais estrito ou mais tentacular.

A cidade (sem nome, modelo abstracto de todas as metrópoles sem ordem assombradas pela dor dos seus habitantes que deixaram já de ser cidadãos para serem meras almas ameaçadas) onde decorre a acção do filme *Seven* é figurada e caracterizada em todo o esplendor monstruoso da sua negatividade, local do *mal* e do crime regulares. Como diz Vasco Câmara, um local onde “tudo vive *post-mortem*, uma cidade que é um caixão a apodrecer à chuva”. Não são raras as sentenças (verdades dolorosas e índices de resignação angustiada) com que os protagonistas da história qualificam os seus malefícios, nem discursivamente inocentes os dispositivos visuais e aurais com que os autores do filme caracterizaram este cenário: chuva constante, penumbras claustrofóbicas, sombras que escondem solidões, torturas, crimes privados e delinquências secretas, ruídos de sirenes e murmúrios difusos. Como se a cidade fosse, por si só, a carne e o ícone do mal, um organismo que encarcera e consome os espíritos e atrofia os corpos, um inferno penoso e feio. “Uma das genialidades de *Seven* consiste, aliás, na rigorosa tensão que confere à paisagem urbana, filmando na precisão maníaca dos enquadramentos uma geografia fantasmagórica, adaptada a uma actualização dos terrores medievais”, como bem notou Mário Jorge Torres.

Somerset, um dos polícias do filme, tem uma percepção apocalíptica (no duplo sentido de *visão* e de ocorrência total e inescapável do mal) da mesma. Para ele o sentir da vida urbana (o empirismo assim o atesta) é o sentir do pessimismo, da fatalidade agonizante, um pessimismo que se dá a ver como metáfora tanto nos lugares ermos, refúgios onde o crime se esconde e ocorre, quanto nas almas dos cidadãos,

resignados, apáticos e penitentes. O diagnóstico e a análise da sociedade que efectua demonstram-lho à evidência: a apatia é a enfermidade daquele mundo. E o trabalho de iluminação efectuado pelo director de fotografia Darius Khondji ilustra-o perfeitamente: as pessoas parecem tornar-se *zombies* imersos em penumbras onde se confundem com os objectos, exibindo-se como pontos discretos de humanidade, discrição que melhor põe em evidência a doença e a violência que se disseminam na atmosfera. “O virtuosismo do trabalho de câmara serve na perfeição o objectivo de tornar obscura, quase abstracta, a definição do campo visual”, disse ainda Mário Jorge Torres.

Este é, no dizer de João Lopes, “um filme regido por uma ideia de contaminação do mundo pelo labor do mal e do negrume das superfícies e dos lugares ao crescente envolvimento emocional dos protagonistas, tudo acontece aqui numa terra de ninguém abandonada por todas as divindades, alheia a qualquer hipótese de redenção”. Neste mundo de conflitos e desafectos sem salubridade possível, onde o corpo da cidade feito de pessoas e territórios se dá a ver, antes de tudo, como albergue de inimigos inconciliáveis, a maternidade é, por obra do pessimismo comum, invertida na sua valoração: não um contributo para a regeneração da vida, subsídio poético para a edificação da humanidade como destino optimista, mas antes acto de crueldade para o ser nado, condenado que está a uma vida de medo e de violentações. Por isso, mais que um cepticismo necessário, essa maternidade/benesse é julgada sob o signo da recusa e sujeito à inversão das premissas, como se a protecção do feto ou da cria consistisse, antes de tudo, na anulação do seu nascimento: ou seja, proteger a vida é aqui, enquanto procedimento ético, garantir literalmente a sua negação. Cada nova existência que se apresta a surgir para o mundo é submetida, pelos progenitores, a um inquérito exaustivo e angustiante das condições em que terá de jogar a sua presença

no mundo social. A maldade humana torna-se uma ideia exasperada que aniquila, depois do perecimento da cidadania enquanto categoria ou *praxis*, toda a esperança inscrita no útero: cada embrião é já uma alma penada que é preciso prevenir das garras do diabo, o *mal*. Num mundo odioso onde a insegurança colectiva e o guerrear assíduo substituíram a cidadania, e a ordem social assenta sobretudo na suspeita de agressões e misérias, a maternidade só pode ser encarada sob a perspectiva de uma resistência preventiva — porque dar a vida, tornou-se, antes de mais e involuntariamente, facultar a experiência da morte e da dor àquele que nasce. Novamente João Lopes: “em boa verdade, esta é uma cidade assombrada pelos medos que a povoam, como se tivéssemos passado de um espaço urbano para uma geografia puramente pulsional æ deslocamo-nos por ali como quem observa a imagem fotográfica do nosso próprio incosciente. Porque é que isto mete medo? Porque este é um mundo tendencialmente alheio à sua dimensão mais sedutora, isto é, à sua dimensão feminina”.

Ler os sinais do mundo é adivinhar, para aquele que nascerá como para aqueles que suportam já a rudeza da urbanidade, uma existência marcada pelo terror e pela violência. O cepticismo instala-se, desse modo, na própria pulsão da reprodução, como se a dúvida e o cálculo submetessem até o próprio desejo de futuro da espécie humana e de posteridade de cada núcleo familiar e, ao fazê-lo, se escrevesse um manifesto de desconfiança em relação a qualquer ideia optimista e emancipadora de *destino* colectivo: no futuro do devir humano apenas se projecta a imagem do *inferno*, a tormenta inominável — deste modo, a abstenção de procriar torna-se prudência. Colocado perante o *retrato* da sociedade, cada indivíduo vê apenas azedume, volúpia, crime e mal, nas ruas e nos corações.

Esta é, percebemo-lo fantasmática e metaforicamente, uma sociedade sem razão solidária, sem valores compassivos, sem

expectativa de segurança. A vida de todos os dias está prenhe de maldade, loucura e desvio: é nessa mecânica que se inscrevem as relações sociais. A loucura e a maldade já não se confinam a pessoas e espaços demarcados, seres que é possível assinalar e identificar para poder tratar terapêuticamente e circunscrever em prisões e hospícios: elas são, pelo contrário, uma espécie de fantasma que se entranha no quotidiano, que habita o indivíduo vulgar, revelando-se, em extremo, como atributo antropológico comum, tão esforçadamente reprimido por leis e normas, finalmente livre e visível. A violência, tornada prática comum, condena à inércia todo o desejo de restauração de uma ordem harmónica — só um heroísmo messiânico, um fervor religioso fundamentalista, uma revolta frenética como a de John Doe se pode insurgir, enquanto castigo impiedoso, contra a (i)moralidade comum. Desse modo, violência e resignação despoletam-se reciprocamente — e o castigo em nome de Deus e da moral é visto como crime diabólico que as agências policiais devem perseguir e punir.

IV.III. - A Insurreição do Artefacto

O homem é feito de medos e sonhos. Um dos medos mais pungentes é o da dominação exterior, seja qual for a morfologia ou a ontologia da força que o domina, o violenta e o delapida: Deus, a Natureza, o Inimigo. Um dos sonhos que mais o excitam é o da invulnerabilidade, o desejo de fazer o seu corpo uma fortaleza contra a agressão e a deterioração. Na figura do andróide, o imaginário humano fundiu esses dois sentimentos. Porque projecta o homem no andróide essa fobia da subjugação? É a ancestral questão da revolta da criatura contra o criador, da ultrapassagem deste por aquela, questão que não coloca mais em jogo que a partilha do tão estimado livre-arbítrio humano por um outro ser, dádiva que supunhamos exclusiva revertida em ameaça.

É a partir dessa categoria da criação enquanto acto de *poder* que o homem pensa e classifica tudo o que o envolve ou que ele cria, desde os animais, o mundo e os artefactos a Deus.

Na relação do humano com o andróide não podemos deixar de ver decalcados alguns dos pressupostos da nossa relação com Deus. Por um lado, o homem experimenta e não consegue abdicar do impulso para imitar este, tornar-se criador, desafiar as leis da vida e da natureza: ele quer ser capaz de roubar o monopólio da divindade enquanto agente que dá a *vida* e, dessa maneira, construir, sobre o edifício da criatividade humana, a cúpula que o fará participar do reino exclusivo dos criadores. Talvez um desafio (para) sempre frustrado, mas irrecusável, teimosamente reiterado. Por outro lado, não consegue eliminar sem reservas o pânico de o artefacto vir a insubordinar-se e a ganhar vontade própria, capacidade de decisão e comoção, uma consciência e uma subjectividade, que não seriam mais que a instauração do *acaso* na *programação*. Desse modo, o que se colocaria em risco seria a posição de soberania do criador sobre a criatura através da recusa do jugo humano pelo andróide, como o homem investe, com mais ou menos disfarce, as suas forças contra a ideia de uma entidade superior capaz de determinar e escrever o seu destino, ou seja, contra qualquer entrave, fictício ou não, ao pleno exercício da liberdade. Que o artefacto seja um dia capaz de discriminar e estabelecer uma auto-destinação, que esse destino não contemple a convivência com a humanidade que o criou (não matou, também, semelhantemente, o homem Deus?) e, dessa forma, faça uso da violência para a derrotar e excluir da ordem das coisas, eis um dos pânicos que o desenvolvimento da tecnologia (a electrónica, a robótica e a inteligência artificial) tem colocado no trilho do futuro.

Nas artes, nas narrativas teológicas e nas especulações filosóficas é vasto o repertório de dispositivos figurativos

que a humanidade, influenciada por um pessimismo hostil, tem encontrado para exprimir e materializar o *outro* e os medos que essa alteridade lhe induz: o medo da diferença. O suplemento de perturbação que nos interpela no andróide não vem da sua radical alteridade, mas, antes, da sua extrema familiaridade, do facto de nele, enquanto inimigo, o homem se estar também a enfrentar, de uma forma quase especular, a si próprio, às suas virtudes e vícios — entre os quais a violência não pode deixar de estar contida. Que a máquina se faça carne, o programa alma, a rotina insurreição, que o acaso venha perturbar a providência, é esse o desafio, perigoso e excitante, que a busca tecnológica tem procurado vencer, mas não sem angústia. Uma eternidade de servidão humana colectiva, a perda do privilégio da ocupação do vértice na pirâmide das espécies, a cedência do monopólio da razão e do aperfeiçoamento a uma entidade artificialmente criada são hipóteses demolidoras para qualquer vaidade humanista. O homem, desde que, graças ao desenvolvimento da mecânica e, depois, da cibernética, viu no conceito de inteligência artificial mais que uma hipótese em abstracto, que uma ficção puramente especulativa, para vislumbrar nela uma possibilidade prática razoavelmente aceitável, vive o pânico (fascinante, pois de um repto irrecusável se trata) de ver a *besta* aparecer no mecanismo, de este se insurgir para reinar, ou seja, não escapa ao temor do artefacto se tornar organismo dominador, ameaça violenta.

Com a industrialização nasceu a feérie do autómato auto-suficiente, logo depois a fobia da sua tirania. Criar uma entidade capaz de emular funções e desempenhos humanos previamente estabelecidos, providenciando desse modo a substituição dos servos e abrindo a possibilidade de eliminação da fadiga e da rotina do trabalho, não tardou a deixar de ser uma promessa de bonomia para dar a ver o reverso desse cenário idílico: a eventual insurreição da entidade criada. A preocupação do homem surgiu da indefinição ontológica

do artefacto: ser não imutável, mas devir, em analogia à evolução humana, o que é ele? Autómato, andróide, ciborgue são expressões que evidenciam, etimologicamente e por gradações, a distância (indeterminada) que separa mecanismo e organismo, artificial e natural, homem e máquina. A familiaridade excessiva que os atravessa e os liga ao conceito e figura de ser humano não pode deixar de incomodar o espírito e abrir à imaginação um espaço de temor. No fundo, trata-se da diabolização da técnica levada ao extremo: a constituição do mecanismo em organismo e logo depois em sujeito — dominador e violento, provavelmente.

Conhecendo-se a importância da tecnologia na construção, nas ficções, nos projectos e nas lendas do futuro, o cinema enquanto forma narrativa e visual não podia deixar de explorar as possibilidades de violência e luta que nesses produtos estão contidas. Dois filmes de James Cameron (*Terminator* e *Terminator 2*) relatam-nos precisamente, através de cenários prospectivos, o receio de tal eventualidade: a humanidade condenada à servidão, e, conseqüentemente, os movimentos e acções de resistência e dissidência que tem de desenvolver contra a opressão das máquinas exterminadoras.

A catástrofe tecnológica, o cataclismo perpetrado pelo artefacto, a subordinação do ser humano pelas criaturas que a ciência engendrou, o suplemento de ânimo que os mecanismos conquistaram, a criação de sentimentos de solidariedade (comunhão de uma identidade específica), o desenvolvimento de pulsões agressivas e defensivas, estes são alguns dos factores que obrigam ao medo nesta visão do futuro. O que se tem feito, nestas ficções apocalípticas do amanhã, é sugerir e inventariar cenários prováveis, prospectivar precauções e prioridades, com o objectivo de exorcizar, antes do tempo da sua concretização, as formas malignas, dominadoras e violentadoras que se escondem no andróide e podem ganhar forma. Trata-se de problematizar

o futuro que queremos e o futuro que esperamos, em todo o caso, sempre o futuro que desconhecemos.

Que o ciborgue faça uma utilização insana e indiscriminada da violência contra os humanos (é de uma guerra que tratam aqueles filmes) só reforça a ideia de semelhança com o criador que os desenha e estrutura. E, ao mesmo tempo, dá ainda mais vigor à presunção de um cataclismo terminal, ao absoluto apocalipse da espécie humana. Ou seja, tratar-se-ia, do ponto de vista das máquinas, de uma simples guerra contra o inimigo, nada que a própria humanidade não conheça. Só a aprendizagem, quase poética e alquímica, da comoção pelos entes artificiais, a infecção do programa pela dor e a iminente compaixão, a passagem do ser em si ao ser para si e ao ser para os outros pode instaurar critérios discriminatórios no poder destruidor dos ciborgues e abrir a possibilidade de uma compatibilidade ou negociação com a humanidade — no fundo, torná-los nossos iguais, fazer deles o *mesmo*, dar-lhes alma e, nesse acto, ceder-lhes arbítrio e, conseqüentemente, possibilidade de violência e de controlo desta. Em *Terminator 2*, John Connor, o futuro líder da resistência humana, despoleta e guia o processo de aprendizagem das especificidades emotivas humanas pela máquina, uma espécie de mestre e pedagogo que aponta nas lágrimas, nos sorrisos, nas cumplicidades, na ironia, nas paixões, nos afectos em suma, os índices da sensibilidade, da partilha, da lógica e da inter-acção. À máquina, para se constituir em comunidade, falta o processo de constituição da subjectividade, o detalhe inqualificável, misterioso e sublime que funda as emoções e as sensações.

Se pensarmos que o mecanismo pode nunca vir a adquirir o sentimento de compaixão, o reconhecimento da dor, no limite, a distinção entre *bem* e *mal* nas suas acções, mas apenas que desenvolva um puro instinto de sobrevivência, o medo humano agudiza-se mais ainda: nada o impedirá de prosseguir os seus intentos, nenhum pudor moral lhe

ameaça ou refreia o uso da violência. A violência do andróide contemplada pelo espectador não possui, nesse caso, qualquer significação ou qualidade moral: mero programa e funcionalismo, nenhuma ambiguidade o atrapalha. A sua lógica é puramente cibernética, joga-se na bifurcação entre a preservação da existência e a sua aniquilação, o ataque e a defesa, numa matemática da sobrevivência.

Pelo que se disse, não é difícil concluir que, no fundo, ao pensar o ciborgue física e mentalmente à sua semelhança e incapaz de o conceber de outra forma, ao transformá-lo em motivo de preocupação e ameaça, aquilo que o homem teme e denuncia é não mais que a sua própria natureza, as suas práticas. Nos mecanismos que cria não faz mais que objectivar as suas imperfeições, os seus vícios, as suas fraquezas e as suas inclinações.

Não são poucos os pensadores que asseveraram a malignidade intrínseca da natureza humana. O indivíduo, perante si mesmo e perante os outros, permanece ainda um ser desconhecido, incapaz de formalizar uma pedagogia, uma constituição jurídica, um preceito universal que anule a manifestação do *mal*. A humanidade tem vivido a culpa receosa de uma autodestruição que se manifesta na possibilidade de uma finitude colectiva, na incerteza dolorosa do destino, na imprevisibilidade de escala e ocorrência da maldade e do crime. Ao transpor todas estas ideias para o andróide como entidade portadora de uma violência ameaçadora, os argumentistas não fazem mais que prospectivar o devir humano como irremediavelmente niilista, sombrio. Nestes filmes, aquilo a que se procede é à tentativa de perscrutar hipóteses de futuro colectivo, esforço angustiado de comandar ou determinar o destino, vias de redenção e salvaguarda. Talvez que o andróide seja também, mais que uma ameaça de violência, antes de tudo uma possibilidade de criar um ente-melhor-que-o-humano. Mas para já não é isso que o futuro reflecte; este manifesta-se, pelo contrário, como uma sombra.

IV.IV. - A Utopia da Cidade Nova

O crime violento é a doença que aflige o organismo da civilização metropolitana e cosmopolita. Ele é tema corrente nas lamentações dos cidadãos, é objecto de estudos estatísticos e sociológicos, integra frequentemente os discursos de todo o aparelho institucional e toda a inquirição crítica sobre a *polis*, obriga a constantes reflexões morais e políticas com consequentes efeitos doutrinários e práticos. O esforço de atenuação da sua ocorrência ou a própria quimera da sua eliminação são um objectivo sempre no horizonte da organização social. É em nome da consecução de um bem comum, de uma restituição ou inauguração da paz generalizada que se pensa a ordem urbana. Mas o crime e o mal manifestam-se em profundidade em cada célula do tecido da cidade, como um vírus: dispersa-se, contamina, esgueira-se, permanece. Como diz Enzensberger: “a guerra civil afigura-se não apenas um velho hábito, mas a forma primária æ e poderia acrescentar-se: a derradeira æ de todos os conflitos colectivos” (Enzensberger, p.9). Aquilo que Enzensberger denomina com o conceito de guerra civil molecular é, sob o ponto de vista político, a dimensão em que o emaranhado antropológico mais se complica, pois nela estão em jogo as estâncias do privado e do público, do político e do social, da pulsão e da instituição. Talvez por isso, como refere este autor, “até agora não existe uma teoria aplicável da guerra civil” (Enzensberger, p.10).

Na tentativa de expurgar o *mal* de cada indivíduo e de todas as relações sociais, o homem alimenta-se de credos incertamente pragmáticos ou utópicos: colmatar deficiências ou insuficiências das organizações sociais, inventariar e satisfazer desejos individuais anulando frustrações e conflitos, aperfeiçoar utensílios policiários e doutrinas jurídicas, edificar morais tão harmoniosas quanto possível e estabelecer punições optimamente exemplares e rectas são algumas

pretensões. No fundo, materializar a instituição da regulação das experiências minimizando tanto quanto possível os conflitos civis. Mas do ser humano deve sempre esperar-se, mesmo em tempos e circunstâncias de comodidade e harmonia, a manifestação da desobediência e do impulso violento, intrínsecos à sua natureza tanto quanto a virtude e a benevolência. Esse fundo de conflito latente faz advir à trama das normas sociais a maldade e a irracionalidade egoísta, com renovadas formas e estratégias sem identificação cabal. A reprodução do *mal* e da violência é exponencial: matar ou agredir é tão mais comum quanto mais fácil é a sua concretização, o armamento mais subtil, eficiente e disseminado, a prescrição ética pouco sólida ou excessivamente repressiva. O equilíbrio de uma legislação ao mesmo tempo suficientemente liberal e suficientemente coerciva é quase impossível de encontrar. Num mundo de desordem como o que vemos em *Robocop*, cada indivíduo habitua-se a ver, em si e no seu vizinho, um potencial dispositivo de violência, a verificar em redor sinais manifestos de compulsão fisiológica e mental para a querela e a expropriação. Se há algo de exagerado e meramente especulativo nesta visão da urbe não é por este olhar carecer de realismo, talvez enferme apenas de excesso de linearidade, pois põe a nu sem condescendência ou redenção a fragilidade da disciplina e da jurisdição, mostra a quase absoluta impossibilidade de prevenir, ou conter sem falha, o desvio.

Sendo o *mal* endêmico e inestancável, em sociedades de penúria ou não, aquele que se afigura como o melhor expediente para refazer o sistema social æ contendo em si os pressupostos inventariados, calculados e seleccionados de uma pacificação plena æ é a criação de um espaço político original, a edificação de uma cidade a partir do nada, um espaço virgem de enfermidade, um universo circunscrito, regrado e controlado, onde toda a acção civil seja objecto de vigilância permanente e estipulação normativa. Um espaço

político higienizado, radical, laboratorial, cujos atributos organizacionais teoricamente derivem apenas da perfeição. É esta perspectiva utópica que está na base da concepção de Delta City, a metrópole sugerida (em maquete) no filme como modelo substituto da Detroit caótica e sem ortopedia possível onde decorre a narrativa. Tratar-se-ia de uma comunidade nova onde toda a ordem e função (das pessoas, das instituições, dos equipamentos) é objecto de uma construção formalista, de um estudo preciso das suas articulações e trânsitos: a ideia da cidade como projecto que não parte de um espaço e uma rotina já existentes, mas antes se edifica a partir de um vazio no qual se inscrevem regras e serviços controlados e identificados desde a sua origem, onde tudo é programado, onde as condutas, as proibições e as permissões obedecem a preceitos claramente prescritos. Ou seja, a ideia da polis como totalidade harmónica, onde a narcose e a previsão devem substituir (ou depurar) a democracia. Na ordem das expectativas deseja-se que nesse espaço nada se degrade, que se constitua como admirável mundo novo habitado por cidadãos integrais, que qualquer indício de criminalidade ou violência seja se não previsto, pelos menos neutralizado através de uma vigilância permanente e onisciente, que o ser humano, mesmo que não seja ainda inteiramente mecanismo (heresia inaceitável), seja pelo menos objecto de uma *domesticação suficiente*.

É precisamente a constituição de todo o espaço social como território doméstico, supostamente engrenado por laços de solidariedade, pertença e vizinhança que poderíamos qualificar organicamente familiares, assente num tribalismo sem exclusão, o que se pretende com aquele projecto insular: “Quem não foge procura barricar-se. A nível mundial trabalha-se no sentido de fortificar as fronteiras contra os bárbaros, mas também no interior das metrópoles se formam arquipélagos de segurança, muito bem defendidos. Nas grandes cidades americanas, africanas e asiáticas existem,

há muito, bunkers para felizardos, rodeados de altos muros e arame farpado. Chega a haver bairros inteiros onde só se pode entrar com uma autorização especial. Barreiras, câmaras electrónicas e cães altamente treinados controlam o acesso. Guardas armados de metralhadoras asseguram o controlo das imediações do alto das torres de vigia. O paralelo com os campos de concentração salta à vista, com a diferença de que aqui é o mundo exterior que é considerado potencial zona de extermínio. Os privilegiados pagam pelo luxo com o isolamento total; tornam-se prisioneiros da sua própria segurança” (Enzensberger, p.49). Como se vê, afinal, a ideia de Delta City, um espaço isolado, circunscrito, onde todos os trânsitos se estipulem, e todos os agentes se comuniquem, mediante uma trama matricial reconhecida e planeada não está nada longe da realidade. E remete inevitavelmente, pela sua existência insular, para uma ideia edénica de segurança.

Trata-se, obviamente, de uma utopia da exclusão do *mal* da organização social absolutamente inviável, apenas credível enquanto conceito ou hipótese porque, a menos que essa formatação total dos espaços, dos trânsitos e das funções seja acompanhado por uma formatação uniforme dos espíritos (a narcose harmoniosa), por um apagamento das singularidades subjectivas directamente na mente (ou seja, a edificação de uma comunidade que dispense, em absoluto, as diferenças), nada pode neutralizar a contingência em que ocorre a violência ou a agressão — basta um pequeno descentramento das pulsões para que no contrato ou programa social logo irrompa a desrazão e, de seguida, a guerra. Por isso, se alguma importância há a conceder a esta ideia da ordem social enquanto projecto — e sem dúvida que é uma ideia útil, enquanto formulação esquemática das condições de eliminação da violência —, é apenas na medida em que se reconhece que ela se apresenta como horizonte ideal de todas as práticas terapêuticas que o caos urbano

reivindica ao aparelho político. Enquanto especulação, ela coloca, sobretudo, não a questão da perfeição organizacional da urbe, mas antes aquilo que anteriormente a determina e que se afigura como dilema sempre irresolvido: a questão do adestramento das mentes. Umbilicalmente ligados, indivíduo e cidade, arbítrio e convivência, desacreditam qualquer concepção viável, mágica ou matemática, de uma polis radicalmente pacificada.

A ideia de um projecto das existências, o desejo de restauração à escala planetária daquilo que seria uma Jerusalém Celeste secularizada, onde a presença “divina” (ainda que na forma de lei ou de instituição) fosse garantia de paz e satisfação universais, é perene e arquetípica. Mas a natureza maligna (ou pelo menos volúvel) do homem não deixa de sucessivamente a desencantar, obrigados que somos a pensar filosoficamente e a olhar clinicamente o devir com cepticismo, a observar o combate (esse sim perdurável) entre a virtude, a lei e os seus opostos. No fundo, constatamos — com uma igual dose de mágoa e esperança — que só um trabalho sobre as mentes (sobre a privacidade), sobre as motivações, desejos e crenças, capaz de nos dar um modelo de comunidade consensual, só uma terapia asséptica das pulsões e dos instintos (com tudo que isso acarreta de disciplina e castração), só uma doutrinação dos anseios e aspirações, uma inculcação psico-trópica ou neuro-tecnológica das virtudes pode, algum dia, dar alguma plausibilidade a um projecto de purificação dos espaços públicos e de instituição definitiva da ordem. Se o projecto humano é antes de tudo um projecto de emancipação com a utopia no horizonte (cuja pretensa dignidade não dispensa, na sua edificação, a violência que as distopias se encarregam de denunciar, dando forma a uma dialéctica nunca fechada entre caos e ordem, particular e universal) a depravação das mentes e a degradação dos espaços são os vírus que o enfraquecem.

IV.V. - A Presunção da Extinção da Violência

Como já foi referido, uma perspectiva antropológica pessimista advoga, sem desmentido até ao momento possível, a natureza maligna do homem como algo incontornável. Mas, incansável na sua quimera para dar corpo a uma sociedade que negue tão sombria fatalidade, a humanidade inventa, através de ficções sociológicas e políticas, hipóteses de sentido contrário: mundos de pacifismo perpétuo, de assumpção universalista da virtude, de louvor do bem comum. Como se a ideia de que persiste um *paraíso perdido* algures a conquistar ou ainda possível de reencontrar não estivesse nunca completamente falida e fosse secular e regularmente regenerada. Por vezes encontramos tais expectativas de renovação do mundo (e também, opostamente, temor da sua negação) retratadas em filmes de qualidade suspeita, dificilmente merecedores de pertença nos anais da história do cinema, mas que lançam as pistas necessárias e válidas para perceber a necessidade narrativa e ideológica desse pressuposto utópico e projeccionista, e que servem ainda para reflectir sobre os modos da sua materialização e da sua probabilidade.

Em *Demolition Man*, apesar de se tratar de uma produção de mero entretenimento hollywoodiano — o que normalmente se opõe a esforço analítico ou experimentação de um ideário —, realizado por Marco Brambilla, é visível um desses trabalhos de prospecção futurista que, mau grado a fragilidade narrativa, faculta elementos para que se faça do filme uma leitura mais filosófica do que inicialmente se suporia. O que nos é descrito e mostrado é a existência de uma comunidade onde o benefício da prudência, a prática solidária, a estabilização integral das hierarquias e a estipulação das funções socialmente distribuídas que estruturam o convívio diário tornaram a vida um ócio contemplativo ou, pelo menos, uma fruição tendencialmente satisfatória —

narcótica — das existências. Algo como uma variante possível daquela “humanidade utopicamente harmoniosa e pacífica que o século XVIII europeu imaginou” (Eduardo Lourenço, p.14).

Nessa sociedade, a violência — fragilizada enquanto conceito, abandonada e censurada enquanto prática — foi irradiada através da excomunhão do livre arbítrio de cada um: a harmonia fez a sua conquista absoluta, tornando-se lei automática, sentimento partilhado e venerado. Na instauração dessa ordem pacífica é obrigatório, pelo que contém de herança histórica, salientar a figura e o papel do profeta, autoridade doutrinária tutelar, simultaneamente oráculo, pontífice e administrador, soberano venerado e sábio à luz de cujos ensinamentos se constrói o pacto social, a sua constituição legal e a sua definição moral. Esse código de condutas e obrigações é antes de tudo um desafio e uma resposta a um esforço racional e empiricamente ansiado pelo indivíduo de colocar no interior da dinâmica e da ordem social, no espaço complexo das relações humanas e da sua organização, a forma suprema e ideal do *bem*. Ou seja, servindo-se dos instrumentos da moral e do direito, encontrar a forma de sociedade onde o conflito foi esterilizado, decretando o império da justiça e da paz, da bondade e da conciliação, no qual a violência sob qualquer forma não resta senão como vestígio arqueológico, prática morta, objecto de arquivo. Não nos fala mais a ficção deste filme que de uma forma perfeita e ampliada de concretização da sociedade *normal* que desde o século XVIII vem sendo procurada, como notou Foucault: “Aparece, através das disciplinas, o poder da *norma*. Nova lei da sociedade moderna. Digamos antes que desde o século XVIII ele veio unir-se a outros poderes obrigando-os a novas delimitações: o da lei, o da palavra e do texto, o da tradição. O normal estabelece-se como princípio de coerção no ensino (...); estabelece-se no esforço para organizar um corpo médico e um quadro hospitalar da

nação (...); estabelece-se na regularização dos processos e dos produtos industriais. (...) As marcas que significavam *status*, privilégios, filiações, tendem a ser substituídas ou pelo menos acrescidas de um conjunto de graus de normalidade que são sinais de filiação a um corpo social homogêneo (...)” (Foucault, p.164).

Nesta sociedade futura tudo está benignamente moralizado e conseqüentemente prescrito. A linguagem obscena é objecto de punição pecuniária, como se no léxico fossem censurados todos os termos com ligação mínima à violência (porque as palavras podem ser, por si só, instrumentos e signos de violência) e qualquer relação entre a significação discursiva do *mal* e a ontologia do mesmo devesse ser rasurada. O sexo é meramente virtual, mediado tecnologicamente, o contacto físico (mesmo o mais íntimo) liminarmente recusado, pressupondo-se que cada partilha de fluidos e tactos é já um limiar mínimo de ocorrência da violência (o nojo do orgânico e o receio da força levados ao extremo). Nesta cidade nada acontece, todas as acções são rotinas, a categoria do acontecimento como irrupção, anormalidade, novidade, está absolutamente arredada de qualquer pertinência semântica. Toda a barbárie se constitui em mero acervo museológico, como se pertencesse a um espaço e um tempo meramente mnemónico, arcaico, a um estado de natureza aterrorizante que foi ultrapassado (o material bélico está circunscrito a um museu, no quotidiano não existem armas ou conflitos). A agressividade foi substituída por uma doutrina colectiva da paz sem excepção, o caos é, aos olhos da doutrina instaurada, um conceito pré-histórico, pré-civilizacional que a prática contemplativa e cordial recusou. O vício mais prosaico (fumar, beber) é declinado em nome de uma máxima ascética que defende que “tudo o que não faz bem é mau” (estrito fervor fundamentalista da sanidade e do funcionalismo dos corpos que previne a sua corrupção e censura toda a possibilidade

de dor). A vigilância dos espaços é constante, servida por uma tecnologia onnipresente. Neste contexto, todos os índices de violência são meramente arquivísticos, vestígios e narrativas de outras eras a que é imperioso não retornar, uma vez que significam uma decadência civilizacional, uma barbárie indesejável, uma alteridade rudimentar, uma era de provações ultrapassada.

Mas este é um mundo demasiado perfeito. E é nessa espécie de *narcolepsia* ou *transe* quotidiano que vai irromper a barbárie total, uma espécie imoral sem contenção que surge na figura de um assassino do século XX criogenizado. Na excelência da civilização, onde é possível através da tecnologia condicionar e adestrar os cérebros, onde a violência remete sempre para uma era cujo esquecimento é celebrado com felicidade, irrompe o caos, minando o sistema, através de uma partícula rebelde que é também promessa de uma nova ordem: a ordem da desordem e da contingência, da arbitrariedade e da pulsão. Onde a burocracia organiza comportamentos e pensamentos, onde a reprodução é tecnologicamente controlada, onde tudo o que é monstruoso ou deficiente é aniquilado, onde o pecado da carne se submeteu a uma doutrina hiper-higiénica, irrompe o demónio arcaico, pulsional e violento, desmesurado, intolerável. Ele representa o oposto de tudo o que enforma este universo onde não só se procedeu a uma engenharia genética, mas, também, a uma engenharia dos sentimentos. Ele é o ruído que vem perturbar a melodia celestial de um mundo onde o conceito de cidadania se confunde com o conceito de programação, de formato ético. Onde aqueles que reivindicam uma ética que se poderia classificar — segundo os preceitos e instituições desta sociedade — de pré-humana, arbitrária, libertária, são qualificados de párias e condenados a guetos subterrâneos como indignos hereges, ostracizados, banidos.

Se os conceitos de rebelião ou de resistência são aqui ainda operacionais é meramente como sinónimos de selvajaria, aplicados apenas àqueles que *dissidiram*, que não se conformaram, pois, na ordem vigente, tais conceitos estão caducos, recusados, e tão inoperantes quanto o total esvaziamento ou proibição de uma qualquer ideia de livre arbítrio os pode deixar. Essas hordas de excluídos e dissidentes são precisamente as sementes da violência que se quer inexistente. Tudo o que importa preservar, celebrar, obedecer é a disciplina e a adesão moral, a plena integração do indivíduo na ordem social — mesmo que nesse processo se perca, precisamente, qualquer ideia de indivíduo. Quando é a perfeição da *polis* que está em jogo, o saneamento de todo o conflito, a quimera aristotélica e angelical do mundo contemplativo, o paraíso, celeste ou terrestre, que se afigura como promessa, parece altamente provável que cada um abdique de si mesmo em nome de um bem maior: aquela que vemos no filme é, afinal, a presumível sociedade política *pura* materializada, mas que a ocorrência do *mal*, na figura do assassino desordeiro, vai desmornar e negar. Ou, dever-se-ia dizer, libertar?

A resposta a esta questão não pode nunca estar decidida porque são dois modelos políticos, duas formas de vida que se opõem sem compatibilização possível: de um lado a preservação da liberdade como valor supremo, com todo o suplemento de conflito e violência que não dispensa, do outro a promessa (medonha ou ansiada, tirânica ou redentora, depende da posição em que se observe) de uma sociedade igualitária. É nessa opção que se joga a questão da violência no espaço político, social e individual e a presunção de que a tecnologia, a moral ou a política a possam eliminar. E se questiona também qual o preço que cada um teria de pagar por um anseio de pacifismo, se calhar, como este filme parece dizer, menos enraizado e desejável do que a retórica moralista pode fazer crer. Sempre irrespondida, esta dúvida

permanecerá enquanto não se estabilizar, do ponto de vista teórico, mas sobretudo prático, em definitivo um ideal de sociedade. Que nenhuma resposta teológica, filosófica ou política consiga caucionar em absoluto esse modelo utópico hipoteticamente necessário, só deixa antever que o espaço dessa incerteza que medeia entre o tempo presente e um tempo escatológico é o período em que a violência, com mais ou menos evidência e efectividade, se manterá no tecido social e será a sua tormenta e a aflição de cada indivíduo.

IV.VI. - As Trevas da Metrópole

Os *comics* — ramo americano da banda desenhada — têm sido, desde há muito tempo, mas particularmente nos últimos anos, uma importante fonte de inspiração para os argumentistas da indústria cinematográfica e uma não negligenciável fonte de receitas financeiras. Mas os *comics* têm também influenciado a própria linguagem cinematográfica, ao nível dos enquadramentos, ritmos e composição, por exemplo. A passagem de histórias de banda desenhada para o grande ecrã significa também a manutenção de alguns dos seus modelos narrativos. Neles encontram-se, sobretudo, a eterna questão do *bem* e do *mal*, dos heróis contra os vilões, com toda a carga de violência inerente à contenda, e, sobretudo, o cenário privilegiado e quase exclusivo da megacidade como fundo dramático com o seu caos, crime e entropia.

A título exemplificador e paradigmático cabe aqui abordar uma das cidades fantásticas mais famosas e que entrou no imaginário popular como metáfora de conflitos e insegurança, matriz de todas as metrópoles: Gotham City, a cidade de Batman, ou cidade das trevas — o próprio nome não podia ser mais emblemático e indicador. Gotham City é uma espécie de materialização da cidade que, no crescimento acentuado da sua dimensão territorial, no seu super-povo-

amento e na sua grandiosidade arquitectónica, oculta becos escuros onde o lixo, a pilhagem e o vandalismo convivem, alheados das praças públicas, e interpelam o cidadão desprotegido e desprevenido. Onde um perigo anónimo e imprevisível se esconde para irromper a qualquer momento e trazer o infortúnio para o tecido social. Por isso, ela “é um cenário que, se não é realista, envolve algum reconhecimento, alguns sentimentos de familiaridade: Gotham City é, de uma só vez, o duplo fantasmático de Nove Iorque e o símbolo demencial de todas as metrópoles contemporâneas” (João Lopes). São territórios de ladroagem que a compõem, onde a penúria obriga ao esquecimento de qualquer padrão moral comunitário quando a simples sobrevivência se encontra em jogo, territórios sitiados e quase subterrâneos onde se criam e estabelecem redes de delinquência, crime e violência. “A guerra civil não vem de fora, nem é um vírus importado, mas um processo endógeno. É sempre desencadeada por uma minoria; provavelmente basta que um cidadão em cada cem a deseje, para tornar impossível uma coexistência civilizada” (Enzensberger, p.20). Em certo sentido, é essa proliferação e permanência do conflito que dá a Gotham o poder da metáfora, faz dela a descrição exemplar de todas as metrópoles mundiais.

A este estado de coisas as autoridades governamentais revelam-se impotentes para dar uma solução adequada: os métodos de acção policiais são muitas vezes anacrónicos, os recursos são insuficientes, os deveres dos agentes ordeiros são minados pela corrupção — um conjunto de limitações cujo resultado acaba por ser a proliferação do crime, que se torna *sinónimo* de vida urbana e fonte de temor colectivo. Num espaço social onde a decência e aqueles que a defendem e praticam parecem não ter já lugar (salvo em excepcionais e impotentes seres impolutamente verticais ou em super-heróis abnegados), é a figura da crise que se mostra no horizonte das existências, uma crise cujos signos primei-

ros são a violência e a insegurança que, obviamente, é necessário combater e eliminar. A recuperação da ordem e da harmonia, de um espaço de cidadania satisfatório, torna-se a prioridade essencial das entidades governadoras. Mas é um objectivo que as autoridades públicas não conseguem facultar, uma vez que é incerto quem detém na realidade o governo da cidade: se as organizações criminosas, se as instituições políticas.

Para reverter este contexto de crise e impotência, só numa *lenda* se pode depositar a esperança do sucesso: na lenda do super-herói, imponente, imortal, secreto, uma entidade habilitada a ouvir e acudir aos lamentos e gritos de socorro das vítimas indefesas perante a violência permanente. Ou seja, alguém santo, acima da miséria moral que grassa e fora das fracturas que se verificam na estrutura social: por um lado, a pobreza e a exclusão de uns, por outro, as elites burguesas *aristocraticamente* festivas e ostentatórias æ esta antinomia da estratificação social é, antes de mais, uma denúncia da excessiva amplitude da pirâmide hierárquica do poder e do capital, extremeza de posições que suscita o ressentimento, a frustração e a violência dos penosamente excluídos.

As histórias dos *comics* obedecem, geralmente, a uma modelização narrativa facilmente reconhecida: além do crime anónimo, há também uma iconografia institucional da vilania que dá ao *mal* e à violência uma face familiar, que assinala com destreza quase caricatural a enormidade do seu poder. Lá temos, ao lado de Batman (ou Bruce Wayne, o seu duplo civil), o seu arqui-rival: Joker (e ainda outras personagens nefastas como Pinguin, Two-Faces, Riddler ou Catwoman). São dois modelos éticos que se opõem, duas construções psicológicas, duas filosofias da acção, duas concepções de sociedade. De um lado, temos o justiceiro consciencioso, missionário, prudente, salomónico, messiânico, capaz de devotar a sua fraternidade a todos os membros

da comunidade, a todos os inocentes fragilmente expostos à violência. Do outro encontramos o assassino rancoroso, irascível, megalómano, sádico, egoísta, arrogante, que cobre as pulsões criminosas com um riso sarcástico, como se fosse da própria virtude (empecilho prático, aos seus olhos) que escarnecesse. Esses vilões são a face mediática, se assim lhe quisermos chamar, das assembleias dos senhores do crime que, nas suas reuniões consulares clandestinas, definem as estratégias e as leis essenciais da cidade, redigindo uma constituição-*outra* e erigindo mecanismos de poder que substituem a ordem e o governo legitimamente instalados.

Nesta cidade imaginária é possível distinguir dois tipos e duas escalas de crime, como se referiu: aquele que se organiza enquanto força, que sente o desejo de poder e dominação como meta a atingir, que quer tomar a cidade, no fundo, que se afigura como entidade política; e aquele que é exercido numa pequena escala, por indivíduos isolados ou pequenos bandos, essencialmente instintivo, no sentido em que procura assegurar as necessidades fundamentais. Desta forma, são dois modos de actuação que, não abdicando nenhum deles da violência, se distinguem em propósitos, motivações e metodologias: um determinado pela sofisticação política, pelo anseio de dominação em larga escala, por um desejo tirânico de comando, o outro ainda determinado pela natureza, pelas necessidades fisiológicas que a pobreza deixa por satisfazer — sendo que este, aproveitando qualquer oportunidade e servido pelo devido engenho, tende para se metamorfosear naquele.

É contra estes dois géneros de crime que Batman tem que se bater. Mas como surge a figura de Batman na narrativa? Ele é já em si um produto da violência: os seus pais foram assassinados por um ladrão de rua e esse é o pretexto que determinará o seu sentido de missão, tornando-se um cruzado que deverá libertar a cidade dos ímpios que a ameaçam. Mas, na sua cruzada militante para extirpar a violência, ele

acaba por alimentar o ciclo desta, dar-lhe novas formas e agentes, regenerá-lo, alimentá-lo: Joker deve a sua desfiguração facial a um acidente provocado por Batman. E, da mesma forma que a missão de Batman é alimentada por um desejo de vingança (o seu trabalho de luto nunca concluído), a aspiração de Joker é não só perseguir e executar o rival, mas também castigar a sociedade de que ele é agora um excluído, uma diferença: como na Idade Média os leprosos foram cinicamente acusados de contaminar os cursos de água para propagar a sua enfermidade, Joker quer vingar-se de uma espécie que — estética e moralmente — já não é a sua para a tornar sua semelhante e, através de uma conspiração global, criar uma nova cosmética, uma nova estética de que ele seria o ícone e protótipo. Uma nova estética que é tanto um acto de iconoclastia quanto de totalitarismo: no museu da cidade ele destrói todos os ícones do belo, fascinado que está pela arte enquanto expressão das suas próprias pulsões — Rembrandt, Degas, Vermeer, o classicismo, o impressionismo, todas as formas de uma estética aos seus olhos retrograda são destruídas para restar, naquilo que poderia ser a inauguração de uma nova galeria e um novo manifesto, a exaltação da crueza e da violência de Bacon, mestre de cerimónias do terror formal. Ele quer ser o primeiro, o mais elevado, competente e perfeito artista homicida do mundo e, nesse sentido, a sua teoria estética deve ter a violência como motivo essencial, força primária: seja na arte, seja no crime.

Não foi preciso muito tempo para que esta cidade, projecção imaginária da desordem metropolitana, conhecesse o envelhecimento e a degradação: Gotham está a comemorar os seus duzentos anos e as celebrações são feitas num contexto de terrorismo e avareza. Ela ilustra, em abstracto, aquilo que Olivier Mongin designa por “metamorfose do espaço da guerra: esta apresenta-se cada vez mais como intrínseca às sociedades (guerra intestina, guerra urbana,

guerrilha, terrorismo) e aos indivíduos (guerra interior, violência patológica)” (Mongin, p.30). O tempo parece tornar emergente a decadência das metrópoles. Gotham é a grande Babilónia, do vício e da depravação, Joker é o sacerdote do demónio que conduz as festividades. A religião há muito se arredou das suas funções de assistência e condução das almas, de devoção ou transcendência, que a sociedade, por seu lado, parece já não aceitar ou requerer: a catedral, abandonada em ruínas, sinais da secularização total da cidade, é transformada em palco do embate final entre as forças do *bem* e do *mal*. Batman e Joker enfrentam-se nesse espaço sacro profanado como duas categorias éticas e duas formas de subjectividade, duas bandeiras de classe: de um lado a impassibilidade dos humildes e comprometidos, do outro o sarcasmo e a loucura dos diletantes. Duas psicoses, também, em contenda, uma dupla procura de paternidade: quem criou quem, quem é inocente, quem inaugurou o ciclo da violência, quem reinará na cidade, quem se fará ídolo e voz de comando, a violência do direito ou o direito da violência?

Trata-se da constante e circular luta entre o *bem* e o *mal* aqui desenhada em contornos de quase estereotipo como o são as histórias modernas, prática narrativa sem dúvida redutora, mas óptima estratégia, directa na iconografia e na caracterização. Luta para cuja violência intrínseca os *comics* criaram uma retórica gráfica (enfática, irreal, exuberante) que o cinema em muitos aspectos haveria de copiar e mesmo hiperbolizar: sequências intermináveis de embates corpo a corpo, quedas altíssimas e abruptas, tiroteios coreografados como se de um *ballet* da morte se tratasse, choques brutais, pugilismo, artes marciais e imponderabilidade dos corpos, *ressurreições* estilizadas que prolongam a contenda até à ridicularização surreal da resistência física dos oponentes, desafio à força da gravidade em nome de uma espectacularização da violência. No fim, como convém, acontece a derrota do mal e, graças a Batman, a reinstauração

da segurança pública, o banimento da violência — pacifismo naturalmente precário e provisório como no-lo mostra o sinal de chamamento que se projecta no céu, sinal de alarme de tempos de provação que novamente hão-de irromper, confirmando que a cadeia do crime e da violência é sempre recomeçada. E reiterando a dependência da cidade em relação ao seu anjo da guarda (anjo negro, cavaleiro das trevas, fantasma que habita o pesadelo dos seus inimigos), única entidade — idealizada — que, pelo seu heroísmo, abnegação e fidelidade à solidariedade e ao bem, a pode salvar, suplemento de coragem e convicção moral, poder e força benigna.

IV.VII. - O Mal na Casa de Deus

A violência não se manifesta em todos os espaços e em todos os territórios de igual maneira. Há lugares onde ela deve mesmo ocorrer, que lhe estão funcionalmente destinados: nos campos de batalha, nas salas onde se executa a pena capital, nos ringues de boxe. Na própria cidade há locais onde a sua manifestação é regida pelas leis da maior probabilidade: nos bairros degradados, nos sítios mais escondidos e até, no caso da violência doméstica, no próprio lar, no fundo naqueles lugares arredados do olhar público e da lei, onde o mal e o crime, a ferocidade e o terror, discreta mas inexoravelmente, se manifestam. E há também aqueles onde ela se supõe não poder (ou dever) ocorrer. Entre estes estão os espaços sagrados (a menos que seja exercida, legitimamente, pelas autoridades religiosas em ritos sacrificiais ou purgações). A eclosão civil da violência nestes espaços significa um dos mais graves modos da profanação dos mesmos.

Profanação tão mais perturbante quanto tempos houve, até, em que estes locais eram um espaço de protecção contra a violência, um refúgio das pestes e um asilo das investidas

inimigas. Mas esse estatuto há muito se deteriorou. É essa inversão que Abel Ferrara nos dá a ver em *Bad Lieutenant*. Nesta obra, a igreja torna-se o palco de um hediondo e cobarde crime: a violação de uma freira com um crucifixo, acto de uma violência tal que desafia a tolerância da imaginação. Mas o que nos importa aqui analisar é a qualidade de denúncia e sintoma que esse acto guarda: em primeiro lugar, porque tal crime desvirtua completamente a função e natureza desse espaço, em segundo, porque nos dá a ver que até aquele que seria aparentemente o local menos propício à manifestação da violência civil perdeu todo o seu poder de dissuasão pacifista. Isso representa algo de evidente no que toca à perda de referências e valores das sociedades contemporâneas. Tratando-se embora de um filme, uma narrativa de ficção, não deixa de suscitar alguma reflexão.

A igreja é, por definição, a *casa* de Deus. Dê-se a esta caracterização uma interpretação mais ou menos literal ou retórica, dependendo da fé de cada um, ela é o local onde se celebra, na presença de Deus e no contexto da civilização judaico-cristã, por excelência, a comunhão — de fiéis, da fé. Ou seja, é esse o espaço de reunião essencial da comunidade, onde se fortalece a pertença na consagração dos ritos celebrados. É um espaço que obriga cada participante ou visitante a comportamentos e ritos precisos que devem ser cumpridos quando nela se entra, se sai ou se permanece. Por tudo isso esse espaço é especificamente distinto do território profano, está assinalado, prescrito, regrado.

Na casa do ser mais benevolente que se pode conceber, o deus poderoso e misericordioso, impensável deveria ser que os fiéis pudessem cometer qualquer injúria ou violência contra o próximo, pois seria contra o próprio mandamento e o ser divinos, presente e consubstanciado no edifício religioso, que se estaria a atentar. A igreja, esse espaço de virtude e circunspecção, de prece e silêncio (nenhum ruído deve perturbar a comunhão com Deus na oração, a pureza

e a paz da reverência e solenidade místicas), é o universo onde todas as contendas são temporariamente suspensas e todas as violências olvidadas para que se possam congregarem os fiéis na eucaristia. É um lugar de oferendas e pedidos, de expiação e perdão dos pecados.

Pecados entre os quais não podem deixar de figurar a luxúria e o sadismo dos dois jovens violadores, prepotentes e impiedosos sem escrúpulos. Ora, o que significa esse crime descrito? Antes de mais que já nenhum espaço nos pode resguardar da violência, que o mundo sagrado e o mundo profano se transformaram num *continuum* indistinto, sem discriminação ou valoração moral, que a secularização é ao mesmo tempo territorial e ética, que o laço entre a divindade e o santuário foi violado e estilhaçado. E que, finalmente, a cidade não possui já qualquer refúgio intocável. Significa também, como alegoria, que todas as referências morais se apagaram e que, no limite, Deus morreu finalmente *æ* ausentado-se, deixou os seus devotos entregues à violência e à morte arbitrária, morte indecente pois que lhe falta a *graça* da aura mártirica. A ignomínia conquistou todo o seu território e, virtualmente, este, que antes era reino ou propriedade divina, passa a pertencer ao anti-cristo.

Agora já não há Deus que proteja ou castigue. Enfermo e impotente ele é mais uma das vítimas a necessitar de auxílio e protecção, um auxílio que só lhe pode vir das instituições seculares a quem foi incumbido — estranho paradoxo — o dever da protecção do território divino. Nenhum estatuto inalienável, nenhuma particularidade, nenhuma excepção podem já salvaguardar os serviços de Deus da fúria dos vândalos. A estes últimos nenhum critério — a vulnerabilidade, a fragilidade, a impotência das vítimas — prescreve ou inibe o exercício da violência — nem mesmo o respeito, natural crê-se, por aqueles que, envergonhados e enxovalhados, novos mártires, são capazes de perdoar a mais forte ofensa, suportar o mais doloroso sofrimento. Perdão

que é também um acto de excepção à regra da vingança, e acto tão mais valioso e significativo quanto se revela o único capaz de fazer cessar, em teoria, esse ciclo de violência que a profanação da *casa* de Deus deixa adivinhar ininterrupto e ilimitado. Compreender e tolerar os revoltados e os necessitados, investigar as causas da frustração e da depravação dos espíritos, para terapeuticamente sobre eles operar, é essa a máxima ética e a prática a que obedece a freira violentada, nada mais que a emulação do exemplo e dos ensinamentos de Cristo: resistir à violência para a estancar. “Os homens, transfigurados pela continuidade divina, são chamados, em Deus, a amarem-se uns aos outros. Jamais abandonou o cristianismo a esperança de vir a reduzir este mundo de descontinuidade egoísta ao reino da continuidade, abraçado pelo amor” (Bataille, p.102). Se algum lirismo — ou incredulidade — esta atitude (o perdão que a freira concede) tão simples quanto escandalosa deixa transparecer, não é pelo acto de misericórdia em si, é antes pela suspeita, crescente cada vez mais, de que ninguém o consiga fazer, que essa conduta perdulária se coloque de tal forma nos antípodas da atitude dos violadores, do ódio banal, do mal comum, que a sua mera concepção, em hipótese, se afigure desde logo incrível. Quanto mais inconcebível então não é a ideia de que se possa tratar de uma prática ética passível de generalização! Desacreditar a bondade dos homens — comportamento vulgar, no extremo oposto da profissão de fé da freira violada — já não é mais que negar, até, qualquer hipótese de tolerância. Aqueles que, como ela, por momentos se insurgem contra o ciclo da violência são, apesar da evidência do seu heroísmo, excepções incompreensíveis, vistas como anomalias poéticas à luz de uma moral comum que se quer cristã, mas antes de mais pragmática e até prosaica.

Serve este filme antes de mais para identificar, de certo modo, uma tripla falência que traz inscritos o fim e o medo

como imagens do futuro: a de qualquer doutrina do perdão, a da autoridade de Deus e a da possibilidade de espaços imunes à violência. Evidências às quais a crueza do episódio filmado por Abel Ferrara dá uma gravidade significativa. Assim como mostra também a afecção apocalíptica que nos atormenta e que se identifica na “crise da *ideia de progresso* (e de outros valores a ela associados, como razão, liberdade, emancipação), mas fundamentalmente com os sinais preocupantes que parecem anunciar a catástrofe do mundo humano, seja ecológica (na relação do homem com a natureza), seja política (na relação do homem com a *polis*), seja individual (na relação do homem com uma vida digna e livre)” (Bragança1, p.238). E poderíamos acrescentar a catástrofe na ordem espiritual de que este filme é exemplo.

CONCLUSÃO

Talvez não seja possível delimitar espaço físico mais adequado para funcionar como mostruário sintético, restrito e preciso da violência nas suas múltiplas naturezas e características (física, accional, calculada, teleológica) do que o perímetro de um ringue de boxe. Esse sítio onde se reduz “o espaço da batalha à violência frontal, condensando em alguns metros quadrados um confronto corporal de uma grande violência”, como diz Mongin (p.25), é um palco onde o exercício da violência é assumido como pressuposto primeiro, luta necessária, conflito e desafio. Nesse lugar ela deve ocorrer porque aquilo que se põe em medição e avaliação é o poder numa situação de adversidade, de inimizade, de confronto: o que se mostra, portanto, é o poder que advém da força. Mas não exclusivamente. Trata-se de uma força que não é uma pura pulsão, um simples recurso natural, físico, biológico, enérgico. Violência que não é, por isso, incondicionada, óbvia, ímpeto.

É uma força que existe em predisposição, potência que deve ser actualizada, mas cuja actualização pelo agente deve obedecer a preceitos de cálculo e disciplina — só dessa forma ela é utilizada na sua máxima eficiência, só desse modo se consegue, no caminho para a vitória e a glória, que o oponente passe do estatuto de adversário a vítima e, no final, a derrotado. Intento que deve ser cumprido através da violência, da agressão, da hostilidade manifesta, mas não uma violência qualquer, indiferente: pelo contrário, a violência deve ser sujeita a um processo de legitimação, o qual lhe dá autoridade. Um uso legítimo da violência que advém e pressupõe a sua submissão a leis e regras, o seu exercício dentro de limites estabelecidos por proibições, por direitos, por permissões. A não assumpção destes constrangimentos e normas, a sua transgressão, implica uma carência de legitimidade, configura-se como um abuso, punível, censu-

rável: é desta forma, através da inscrição da força num limite, que se distingue entre o facto e o direito, ou seja, que se dá uma forma ao poder, uma configuração à violência. Neste sentido, as leis do pugilismo, como as leis desportivas em geral, assemelham-se às leis do Estado: elas servem para estabelecer as condições de uso da força e da violência, proceder ao seu controlo. E provam que a violência não é sempre — não é muitas vezes — manifestação irreflectida, acção prematura a qualquer diálogo ou sucessiva a qualquer negociação, embora seja, por natureza, de carácter ilimitado, abusivo, excessivo, quando não é objecto de um investimento formal e de um trabalho metodológico que a envolva e a constranja.

Para melhor ilustrar esta relação da violência com o poder puro ou político, com a força e a razão, e com a necessidade de uma arbitragem institucional (ou, contrariamente, a sua recusa), ou seja, com a exterioridade que constrange os seus agentes, será interessante fazer uma pequena inventariação dos traços essenciais do boxeur, até pelo que eles possuem de sintomático relativamente a quase todas as formas de violência. Nele estão presentes, em simultâneo, o êxtase e a precisão, a força e a agilidade, a defesa e o ataque, o treino e a agressividade, o adestramento e o instinto. No espírito do boxeur habitam valores e desejos universalmente exaltados, bem como o seu reverso: o heroísmo, a ambição e a glória, de um lado; a derrota, a humilhação e a frustração, do outro; a comisseração quotidiana e a aspiração à idolatria e ao Olimpo, o desejo de ser o melhor e o desespero da decadência ou do fracasso, tudo isto, submetido naturalmente às regras do jogo, constituindo através da razão, da moral e da legitimidade uma contenda que procura a equidade de condições para as partes em conflito, a justiça para os embates, no fundo a sujeição do indivíduo a valores e costumes comuns, tal como o Estado faz através da codificação jurídica e doutrinária.

Se quisermos tomar, então, o boxe como paradigma do uso, controlo e objectivação da violência, podemos socorrer-nos para o ilustrar do que Martin Scorsese nos mostra em *Raging Bull*, biografia do pugilista Jake La Motta, ser violento, obcecado, despótico, animalesco, incapaz de sonegar a raiva ou conter a agressividade, características que, positivas em acção de combate, só lhe auguram a vitória se a prudência e a austeridade as reftrearem, comandando o seu corpo e a sua conduta. Por isso mesmo, é um Robert De Niro submetido a um treino físico extremamente exigente, por vezes uma quase ascese, a qual visa o total adestramento das forças, eliminando todos os elementos e factores que possam inviabilizar o sonho da boa forma e da boa acção, não mais que a eficiência, projecto e objectivo de todo o desportista — como o de todo o agenciamento policial ou militar —, que Scorsese nos mostra. No boxe, como na guerra, no policiamento ou na contenda individual, o que se efectua é uma formalização do poder de facto, um teste dos limites da força e da resistência, próprias e do inimigo: a virilidade e a astúcia são provadas ou vencidas num corpo a corpo em que só a derrota de um ser (corpo e espírito) adversário coloca fim ao conflito.

Mas Scorsese não nos mostra apenas a violência do pugilismo, a racionalidade e regra que a enformam, ele mostra-nos a outra face da violência: contingente, insubmissa e irracional. Fá-lo ao dar a ver a violência da e na *linguagem*, colocando na boca de Joey (Joe Pesci), irmão de Jake, uma incontinência do discurso que se estabelece em paralelo com a incontinência natural da força de Jake: vocábulos impúdicos, agressividade verbal, nele é possível descobrir uma lexicologia da obscenidade, uma *performance* da ofensa, que é contígua à, e por vezes origem da, violência física. Pesci é um ser que, em situações de ruptura, é incapaz de adestrar as palavras ou inscrever-se numa ordem conversacional: o seu discurso é o discurso da pulsão, e da

pulsão violenta. Quando incapaz de dialogar, ele renuncia à comunicação: gritos, infâmias, arrogância, é desse modo que ele exerce a dimensão pragmática da linguagem. Linguagem que, enquanto instrumento de mediação, ele renega, para a exibir na sua prolixa violência, na sua evidência combativa.

Scorcese expõe essa irracionalidade da violência também quando nos mostra um outro tipo de violência, uma sua forma que perpassa (escondendo-se para depois explodir) a convivência humana desde o seu arcaísmo ao seu mais sofisticado civismo: a violência doméstica — no mundo que o filme retrata, no universo social que descreve, o poder joga-se e predomina na esfera masculina, o próprio comportamento afectivo e sexual, não raramente, assume um carácter selvático, de senhor e escravo, tornando-se esse poder o tormento da vulnerabilidade feminina. Erotismo e coerção física aproximam-se aqui perigosamente, transmutando aquele em obscenidade e desmesura, e nem o amor consegue sublimar a ferocidade instintiva de Jake. Ele é um ser dominado pela raiva, a possessão e a paranóia. E as marcas da violência doméstica que observamos na mulher são análogas aos golpes, feridas e macerações que, nos combates, os seus adversários depositam no seu próprio rosto — são os signos visíveis da força e do seu abuso. Antes de tudo, e como todos os pugilistas, ele é uma força da natureza em pleno sentido, alguém cujo carácter se alicerça, na sua mais recôndita profundidade, num instinto anterior a qualquer domesticação, simpatia ou adestramento técnico. É este o resíduo de violência que nenhuma lei ou profissão de fé racionalista consegue apagar e que descobrimos, metamorfoseado, em muitas das personagens analisadas neste trabalho.

Pulsão violenta, violência na linguagem, violência doméstica: são estes alguns dos níveis onde a violência se esquia à regra e à lei, onde escapa ao controlo e à razão.

Podemos, deste modo, perceber que há uma violência racionalizada, medida, arbitrada e há, por outro lado, uma violência sem contenção, irada, imprevidente. Há uma violência que se inscreve na legitimidade e uma outra que não a reconhece, uma violência que é direito (e o instaura) e uma outra que é facto (e o direito deve acolher). Ambas são úteis — politicamente, psicologicamente — e ambas pressupõem a existência de um desnível de forças, intrínseco a qualquer conflito, um poder e uma impotência, uma agressão e uma resistência — no interior e no exterior da jurisdição moral e racional inscreve-se essa violência. São o direito e a moral (edifícios volúveis) que estabelecem os limites e os critérios que a legitimam ou condenam na ordem e na prática públicas. Dar uma forma à força (dominá-la) e impor-lhe limites (controlá-la) são os modos de precaver e circunscrever a violência. Quando esse limite e essa forma estão ausentes, a violência exclui-se da legitimidade ou da propriedade, as suas consequências são intoleráveis ou incontroláveis e a sua aplicação revela-se deficiente ou ineficiente, segundo o juízo público. Por isso, a estrutura da harmonia e da concórdia, a vigilância securitária, a punição do desvio, são os dispositivos que melhor servem a acção humana enquanto pacto social: a neutralização das forças, da violência.

Harmonia que, num sentido prático e como anseio universal, não só é improvável como é talvez indesejada: quais espectadores de um combate de boxe, excitados e alienados, requeremos sempre novos combates, novas histórias, novos duelos e guerras que nos alimentem — e, por isso, a violência é mediaticamente requerida, ininterruptamente: seja para provar no resultado final a desilusão e a impotência da derrota, seja para viver a celebração jubilante da vitória. Poder e decisão, estima e identificação, orgulho e perseverança são estes alguns dos atributos das personagens e das narrativas cinematográficas

que, ficcionalmente, exemplarmente ou especularmente, repercutem o sentir comum e representam as variadas modalidades da violência.

Por tudo isto, fica claro que não existe um tipo único de violência cinematográfica, apesar da reconhecida existência de padrões, cânones, tradições, lugares-comuns produzidos a seu propósito. A violência (melhor: as violências) que o cinema, como todas as formas comunicacionais e artísticas, nos dá a ver — ainda que muitos discursos se recusem a notá-lo, como se a paisagem audiovisual pudesse resumir-se numa ideia ou num conceito generalista sem se perder a adequação semântica ou analítica que o espectro múltiplo das suas manifestações requer — é um multiverso: seres individuais ou entidades políticas, armas de destruição maciça ou os simples punhos, desejo de morte ou desejo de prazer, revolta social ou exuberância criminosa, estética do crime ou gestão das forças, medo do outro e uso de si, abjeção ou sacrifício, exposição ou sugestão, evidência ou segredo, todas estas categorias e conceitos, valores morais e formulações estéticas, dizem-nos apenas que a violência enquanto matéria visual e narrativa oferece uma vasta extensão de recursos. Pelo que qualquer análise ou discurso reivindicaria talvez, para poder garantir alguma justiça, uma nova taxinomia e uma nova conceptualização que nos libertassem das indefinições, das insuficiências e das inconstâncias provocadas pelas ideias e os conceitos que nos servem e, muitas vezes, defraudam. Isto porque, como o cinema ultimamente bem o tem demonstrado, apesar do véu de tragédia que a recobre, da tristeza que impõe, a violência se abre a interpretações e qualificações díspares, tantas vezes antagónicas. Foi essa inquietude que a pluralidade das violências provoca que não deixou que este trabalho atingisse o grau de síntese que talvez fosse desejável, como se na violência o enlace entre religião, política, psicologia, estética, subjectividade a fizessem ora divergir ora convergir

em modelos, ora a desocultar ora a velar em fenómenos que por baixo de uma superfície de coincidências imediatas são revolvidos por factores aleatórios e singulares. Foi também o que fez com que a análise efectuada acabasse por engendrar uma mecânica mais elíptica onde a sistematização talvez facultasse mais consistentes respostas.

Se sabemos, como diz Bataille, que “só a violência pode pôr assim tudo em causa, a violência e a inominável perturbação a que está ligada” (p.15), isso basta para que as inquietações não cessem e os juízos nunca se estabilizem. E para que o processo de ficção e a renovação continuada das narrativas prossiga. Porque (e é isso que a transforma num dos mais valiosos recursos dramáticos) “a violência é simples material, eticamente neutra, explorada e gozada por si mesma, como objecto de fascínio que sempre foi e encontra em nós uma ressonância profunda, matéria prima sem a qual o mecanismo fascinador do ecrã não funcionaria” (Eduardo Lourenço, p.50). Por isso nenhum intento definitivo pode vir espertilhar a conclusão deste estudo. Mais do que o que se disse, talvez o mais humilde contributo deste trabalho possa advir daquilo que ficou entredito, desse conjunto imperfeito de asserções que acabam por dar a esta dissertação um corpo, talvez monstruoso, se calhar hostil. Se esse monstro se conseguir abrir ao leitor num espaço de comunicação e oferecer um estímulo para que algo mais seja dito ou pensado, então sim, talvez, haja para ele uma esperança de libertação da prepotência das evidências que tantas vezes nos falseiam.

BIBLIOGRAFIA

AA VV. *O Que é o Cinema?* Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa, Edições Cosmos, 1996

AA VV. *As Grandes Religiões do Mundo*. Direção de Jean Delumeau, Lisboa, Editorial Presença, 1997

AA VV. *As Ciências Humanas e os seus Grandes Pensadores*. Lisboa, D. Quixote, 1992

AGAMBEN, Giorgio. *A Comunidade que Vem*. Lisboa, Editorial Presença, 1993

AGAMBEN, Giorgio. *O Poder Soberano e a Vida Nua*. Lisboa, Editorial Presença, 1998

ARISTÓTELES, *Poética*, 3ª ed. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. 3ª ed. Lisboa, Antígona, 1988

BOSING, Walter. *Hieronymus Bosch*, Taschen, 1991

BRAGANÇA DE MIRANDA, José A. *Traços – Ensaios de Crítica da Cultura*, Lisboa, Veja, 1998

BRAGANÇA DE MIRANDA, José A. *Análítica da Actualidade*, Lisboa, Veja, 1994

CARRILHO, Manuel Maria. *O que é Filosofia*. Lisboa, Difusão Cultural, 1994

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Lisboa, Edições 70, 1994

DELUMEAU, Jean. *Uma História do Paraíso*. Lisboa, Terramar, 1994

DELUMEAU, Jean. *Mil anos de Felicidade*. Lisboa, Terramar, 1997

ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Perspectivas da Guerra Civil*, Lisboa, Relógio D'Água, 1998

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. 10ª ed. Petrópolis, Editora Vozes, 1993

FREUND, Julien. *O que é a Política?* Lisboa, Editorial Futura, 1974

- HAGEN, Rose-Marie & Rainer. *Bruegel*. Taschen, 1995
- LE GOFF, Jacques. *O Nascimento do Purgatório*. 2ª ed. Lisboa, Editorial Estampa, 1995
- LOSILLA, Carlos. *El Cine de Terror*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1993
- LOURENÇO, Eduardo. *O Esplendor do Caos*. Lisboa, Gradiva, 1998
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990
- MACINTYRE, Alasdair. *A Short History of Ethics*. Nova Iorque, Macmillan Publishing, 1996
- MONGIN, Olivier. *A Violência das Imagens*. Lisboa, Editorial Bizâncio, 1998
- MOUNIN, Georges. *Maquiavel*. Lisboa, Edições 70, 1984
- PERNIOLA, Mario. *Do Sentir*. Lisboa, Editorial Presença, 1993
- PERNIOLA, Mario. *A Estética do Século XX*. Lisboa, Editorial Estampa, 1998
- QUINCEY, Thomas de. *Do Assassínio como uma das Belas Artes*. 3ª ed. Lisboa, Editorial Estampa, 1996
- ROGEIRO, Nuno. *O que é Política*. Lisboa, Difusão Cultural, 1993
- SADÉ, D. A. F. *A Verdade*. Lisboa, Antígona, 1989
- SCHMITT, Carl. *La Notion de Politique*. Paris, Calman-Lévy, 1989
- SCHMITT, Carl. *Théologie Politique*. Paris, Éditions Gallimard, 1988
- SWEDENBORG, Emanuel. *Do Inferno, do Céu e dos Anjos*, Lisboa, Pergaminho, 1997
- THOREAU, Henry David. *A Desobediência Civil*. Lisboa, Antígona, 1987
- TUDOR, Andrew. *Teorias do Cinema*. Lisboa. Edições 70, 1985
- VANCOURT, Raymond, *Kant*, Lisboa. Edições 70

ENTREVISTAS

- CRONENBERG, David, *in* Público, 25/09/1992
CRONENBERG, David, *in* Première, Agosto, 1996
CRONENBERG, David, *in* Público, 09/10/1996
FINCHER, David, *in* Première, Novembro, 1999
FINCHER, David, *in* Expresso, 11/11/1999
HANEKE, Michael, *in* Première, Fevereiro, 1998
HANEKE, Michael, *in* Expresso, 04/04/1998
KASSOVITZ, Mathieu, *in* Expresso, 15/08/1997
SCHUMACHER, Joel, *in* Expresso, 29/07/1995
STONE, Oliver, *in* Expresso, 22/10/1994
STONE, Oliver, *in* Público, 21/10/1994
TARANTINO, Quentin, *in* O Independente, 18/11/1994
TARANTINO, Quentin, *in* Expresso, 26/11/1994
VERHOEVEN, Paul, *in* Première, Fevereiro, 1998
VERHOEVEN, Paul, *in* Imagenes de Actualidad, Fevereiro,
1998
WENDERS, Wim, *in* Expresso, 20/06/1998

CRÍTICAS E ARTIGOS

ANDRADE, José Navarro de. *Luminoso Limbo*. in Público, 03/05/1996

BARROS, Eurico de. *A Chegada da nova Ordem da Violência ao Cinema*. In Diário de Notícias, 13/06/1997

CÂMARA, Vasco. “*Post-Mortem*”. in Público, 02/02/1996

CÂMARA, Vasco. *Desapertem os Sentidos*. in Público 18/05/1996

CÂMARA, Vasco. *Insecticida*. in Público, 30/01/1998

CÂMARA, Vasco. *Rapazes Serão Sempre Rapazes*, in Público, 12/11/1999

CARDOSO, Rui. *Cem Anos de Monstros*. in Expresso, 04/02/1995

CINTRA FERREIRA, Manuel. *Os Mistérios de Gotham City*, in Público, 03/07/1992

CINTRA FERREIRA, Manuel. *Queda no Abismo*. in Expresso, 29/03/1993

FERREIRA, Francisco. *O Assassino dentro dele*, in Expresso, 11/11/1999

FONSECA, M.S. *Cordeiro de Deus*. in Expresso, 07/09/1991

FONSECA, M.S. *O Pequeno Polegar*. in Expresso, 07/03/1992

GOMES, Miguel. *Do Reino dos Homens para o Reino de Deus*, in Público, 31/01/1997

LOPES, João. *A América subjectiva de Jonathan Demme*, in Expresso, 07/09/1991

LOPES, João. *A Tragédia à procura de Cenários*. in Expresso, 04/07/1992

LOPES, João. *A Realidade já não é o que era*. in Expresso, 26/09/1992

LOPES, João. *My Butterfly*, in Expresso, 31/12/1993

LOPES, João. *TeleVeneza*. in Expresso, 17/09/1994

LOPES, João. *Elogio da Violência*. in Expresso, 03/12/1994

- LOPES, João. *Notícias do Inferno*, in Expresso, 03/02/1996
- LOPES, João. *Realismo(s)*. in Expresso, 11/05/1996
- LOPES, João. *A Realidade não é a Evidência*. in Expresso, 29/06/1996
- LOPES, João. *Cannes, Violentamente*. in Expresso, 24/05/1997
- RAMOS, Jorge Leitão, *Da Valeta à Redenção*, in Expresso, 20/02/1993
- RAMOS, Jorge Leitão. *Um sopro de Devastação*. in Expresso, 09/04/1994
- RAMOS, Jorge Leitão. *O Cinema Morreu*. in Expresso, 22/10/1994
- SEABRA, Augusto M. *O Homem da Máquina de Escrever*, in Público, 25/09/1992
- SEABRA, Augusto M. *Os “Aliens” entre Nós*, in Público, 02/10/1992
- TORRES, Mário Jorge. *A Culpa dos Inocentes*. in Público, 01/02/1996

FILMOGRAFIA

Alien/Alien – O Oitavo Passageiro (1979)

Realização: Ridley Scott

Com: Sigourney Weaver, Ian Holm, John Hurt

Aliens/Aliens – O Recontro Final (1986)

Realização: James Cameron

Com: Sigourney Weaver, Michael Biehn, Bill Paxton

Alien3/Alien3 – A Desforra (1992)

Realização: David Fincher

Com: Sigourney Weaver, Charles Dutton, Charles Dance

Alien: Resurrection/Alien – O Reencontro (1997)

Realização: Jean-Pierre Jeunet

Com: Sigourney Weaver, Winona Ryder, Dominique Pinon

Bad Lieutenant/O Polícia sem Lei (1992)

Realização: Abel Ferrara

Com: Harvey Keitel, Frankie Thorn

Batman/Batman (1989)

Realização: Tim Burton

Com: Michael Keaton, Jack Nicholson, Kim Basinger

Breaking the Waves/Ondas de Paixão (1996)

Realização: Lars Von Trier

Com: Emily Watson, Stellan Skarsgard, Katrin Cartlidge

Cape Fear/O Cabo do Medo (1991)

Realização: Martin Scorsese

Com: Robert De Niro, Nick Nolte, Jessica Lang

A Clockwork Orange/Laranja Mecânica (1971)
Realização: Stanley Kubrick
Com: Malcolm McDowell, Warren Clarke, James Marcus

Crash/Crash (1996)
Realização: David Cronenberg
Com: James Spader, Deborah K. Unger, Elias Koteas

Demolition Man/O Homem Demolidor (1993)
Realização: Marco Brambilla
Com: Sylvester Stallone, Wesley Snipes, Sandra Bullock

Falling Down/Um Dia de Raiva (1993)
Realização: Joel Schumacher
Com: Michael Douglas, Robert Duvall, Barbara Hershey

Fight Club/O Clube de Combate (1999)
Realização: David Fincher
Com: Brad Pitt, Edward Norton, Helena Bonham-Carter

The Fly/A Mosca (1986)
Realização: David Cronenberg
Com: Jeff Goldblum, Geena Davis, John Getz

The Godfather/O Padrinho (1972)
Realização: Francis Ford Coppola
Com: Marlon Brando, Al Pacino, Diane Keaton

Leaving Las Vegas/Leaving Las Vegas (1995)
Realização: Mike Figgis
Com: Nicolas Cage, Elizabeth Shue, Julian Sands

M. Butterfly/M. Butterfly (1993)
Realização: David Cronenberg
Com: Jeremy Irons, John Lone, Barbara Sukowa

Miller's Crossing/Histórias de Gangsters (1990)
Realização: Joel e Ethan Coen
Com: David Byrne, Albert Finney, John Torturro

Naked Lunch/Festim Nu (1991)
Realização: David Cronenberg
Com: Peter Weller, Judy Davis, Ian Holm

Natural Born Killers/Assassinos Natos (1994)
Realização: Oliver Stone
Com: Woody Harrelson, Juliette Lewis, Tommy Lee Jones

Raging Bull/O Touro Enraivecido (1980)
Realização: Martin Scorsese
Com: Robert De Niro, Joe Pesci, Cathy Moriarty

Robocop/Robocop – O Polícia do Futuro (1987)
Realização: Paul Verhoeven
Com: Peter Weller, Nancy Allen, Ronny Cox

Seven/Seven - Sete Pecados Mortais (1995)
Realização: David Fincher
Com: Brad Pitt, Morgan Freeman, Kevin Spacey
Silence of the Lambs, The /O Silêncio dos Inocentes (1991)
Realização: Jonathan Demme
Com: Anthony Hopkins, Jodie Foster, Scott Glenn

Starship Troopers/Soldados do Universo (1997)
Realização: Paul Verhoeven
Com: Casper Van Dien, Dina Meyer, Denise Richards

Taxi Driver/Taxi Driver (1976)
Realização: Martin Scorsese
Com: Robert DeNiro, Jodie Foster, Harvey Keitel

Terminator, The/Exterminador Implacável (1984)
Realização: James Cameron
Com: Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton, Michael
Bihen

Terminator 2 Judgment Day/Exterminador Implacável 2
(1991)
Realização: James Cameron
Com: Arnold Schwarzenegger, Linda Hamilton, Edward
Furlong



TÍTULOS PUBLICADOS:

- 1 - *Semiótica: A Lógica da Comunicação*
António Fidalgo
- 2 - *Jornalismo e Espaço Público*
João Carlos Correia
- 3 - *A Letra: Comunicação e Expressão*
Jorge Bacelar
- 4 - *Estratégias de Comunicação Municipal*
Eduardo Camilo
- 5 - *A Informação como Utopia*
J. Paulo Serra
- 6 - *Escrita teleguiada*
Guiões para audiovisuais
Frederico Lopes
- 7 - *Manual de Jornalismo*
Anabela Gradim
- 8 - *A Persuasão*
Américo de Sousa
- 9 - *Comunicação e Poder*
João Carlos Correia (Org.)

