Violência e transgressão na mídia:
configurações em semiótica psicanalítica

João Angelo Fantini (UFGO – PUC-SP)

Resumo
A violência e transgressão são assuntos que ocupam parte considerável do conteúdo veiculado nos meios de comunicação nesta passagem de século, embora quase sempre de uma perspectiva superficial e reducionista. A semiótica da comunicação, também em sua vertente psicanalítica, tem oferecido com frequência diversas perspectivas de análise da questão, quase sempre em busca de um redimensionamento do problema em seus mais amplos aspectos culturais. Neste trabalho o esforço está centrado nas relações entre violência, transgressão e as imagens do pai no cinema atual: na figura paterna porque é ela – diz a psicanálise – que sustenta a lei simbólica; no cinema, pelo seu lugar privilegiado neste momento histórico para encenar o conflitos desta passagem de século.
Palavras-chave: violência – cinema – psicanálise

As diversas perspectivas que integram a semiótica da comunicação tem oferecido abordagens diferentes a respeito da violência apresentada nos meios de comunicação de massa, geralmente no intuito de avaliar o impacto da exibição sobre o comportamento dos espectadores. Também muito frequentemente, os trabalhos – especialmente em outros campos de estudo – estreitam a violência às questões físicas, especialmente aquelas vinculadas ao descumprimento das normas legais. A perspectiva deste trabalho difere em parte deste modelo. Como tentarei abordar, a reflexão aqui se curva sobre o próprio conceito mais divulgado de violência, não como contestação da realidade, mas como tentativa de discutir as bases na qual os atos e o discurso da violência se apoiam.

No conteúdo da crítica à violência neste momento histórico, podemos encontrar o espírito de uma forma de "ressentimento moderno"[i] que aponta sempre para a violência dos outros, o que equivale conceber uma forma idealizada de relação social, onde a violência se faria ausente. É essa forma tão moderna e historicamente datada pelo nosso século que parece conduzir, com raras exceções, o discurso da violência nos nossos dias. É da crítica à essa forma de *violência fundadora* - desta idealização que sempre exclui do processo da violência aquele que discursa - que a semiótica psicanalítica pode talvez oferecer alguma reflexão. Um dos problemas básicos quando se busca fazer da psicanálise um instrumento de entendimento no social parece ser o de escapar às amarras do casos clínicos como suporte para compreensão dos conceitos fundamentais da teoria. A idéia aqui é abordar os elementos que parecem estar em jogo na discussão da violência e transgressão em relação à *função paterna* partindo da análise dos filmes escolhidos

para este artigo, de modo a testar as leituras possíveis da psicanálise e, mais importante, apreender o que o cinema tem a nos dizer sobre o tema.

Na teoria psicanalítica, para se falar em violência, é necessário antes tratar da questão da agressividade estruturante na constituição do sujeito, a base da violência que se vê no social. A explicação mais elaborada está em Lacan e apresenta o início deste processo a partir do que ele chama 'estádio do espelho'. É quando a criança, sem qualquer imagem do próprio corpo, vê em um *outro* - fundamentalmente imaginário, mesmo que seja seu próprio reflexo no espelho - alguém com quem aprenderá num primeiro momento o controle motor do corpo e no sentido mais completo do termo, a se identificar, enquanto autômato alienado, em uma *gestalt* que lhe antecipa sua potência[ii].

Deste *estádio*, que possibilita ao homem nascido biologicamente prematuro a passagem da insuficiência à antecipação das funções do sistema nervoso central, resulta a constituição do *outro* imaginário, que passa a ser um concorrente desta criança, na medida em que disputa com este os mesmos objetos. Desta concorrência imaginária, diz Lacan, nasce o eu, o objeto e o outro, mediados para sempre pela agressividade. Assim, o fato da criança num primeiro momento a partir da imagem do semelhante ter incrementado em si a expressividade de uma imagem do corpo, *não* rompe com o isolamento do sujeito, que antes, sofre uma intrusão narcísica[iii]: ao tempo que forma o eu, o confunde com essa imagem que o forma - esse *outro* – objeto/causa da violência.

É o estádio do espelho que proporciona o que mais tarde na vida da criança virá a ser o acontecimento (ou não) da entrada do sujeito na lei simbólica, o *complexo de Édipo* freudiano. Diz Lacan,

> Esse momento em que se conclui o estádio do espelho inaugura, pela identificação com a *imago* do semelhante e pelo drama do ciúme primordial (...), a dialética que desde então liga o [*eu*] a situações socialmente elaboradas. É esse momento que decisivamente faz todo o saber humano bascular para a mediatização pelo desejo do outro, constituir seus objetos numa equivalência abstrata pela concorrência de outrem, e que faz do [*eu*] esse aparelho para o qual qualquer impulso dos instintos será um perigo, ainda que corresponda a uma maturação natural – passando desde então a própria normalização dessa maturação a depender, no homem, de uma intermediação cultural, tal como se vê, no que tange ao objeto sexual, no complexo de Édipo. (1998:101-2)

Se para a psicanálise o Édipo assinala a entrada do sujeito no social através do ingresso na lei simbólica (o mundo da linguagem), as relações deste sujeito com a lei estão diretamente imbricadas com a violência, podendo ser resumidas na fórmula: quanto menos eficácia simbólica,

mais cresce o papel do imaginário[iv]. A explicação psicanalítica para esta formulação sustenta que no imaginário trata-se da relação dos indivíduos com eles mesmos, ou seja, sem o corte do simbólico, da lei. A essa relação do sujeito consigo, a psicanálise chama narcisismo, que tem como correlato, como o outro lado da moeda, a agressividade. Neste sentido, na medida em que a metáfora do Nome-do-Pai, que Lacan aponta como o processo de passagem do sujeito da natureza à cultura, entra em declínio, ou seja, deixa de responder e de ter eficácia simbólica, passa a ter mais presença o imaginário, com seu corolário de narcisismo/agressividade. As implicações deste processo, parece, apresenta às sociedades contemporâneas cada vez mais interligadas, novos modos de enfrentamento das suas diferenças, na proporção em que esta agressividade tende em maior ou menor grau a manifestar-se como violência no social.

Para entender o papel do pai neste processo como suporte da lei simbólica é preciso voltar no tempo e relembrar que em 1911 Freud almejava ser capaz de oferecer uma base antropológica que assegurasse a significação universal do complexo de Édipo, como definiu Roudinesco, que desse amparo histórico ao mito de Édipo e à proibição do incesto, "mostrando que a história individual de cada sujeito não é mais do que a repetição da história da própria humanidade." (Roudinesco, 1998:757). Neste caminho, entre outras coisas, era fundamental arregimentar argumentos que oferecessem um sólido alicerce sobre o lugar do pai na cultura. Será este o motor de alguns dos mais conhecidos trabalhos de Freud que virão a constituir um conjunto de obras de cunho antropológico e social que, malgrado as críticas recebidas, inscreveram-se nos estudos etnológicos daquela época, bem como tiveram e ainda tem papel estrutural no pensamento psicanalítico

Na busca da trajetória da função paterna nas sociedades, Freud elabora a partir dos estudos e idéias de Lamarck (a hereditariedade dos caracteres adquiridos); de Charles Darwin (a ontogênese repete a filogênese) e da teoria do totemismo, de grande divulgação entre os antropólogos do final do século XIX, a teoria apresentada em *Totem e tabu* (1912). Resumidamente, Freud defende a idéia de que haveria inicialmente um pai fundador, um chefe que gozava todas as prerrogativas do seu poder, especialmente, desfrutar sozinho de todas as fêmeas da horda. Teria ocorrido um dia em que os outros membros, cansados de oscilar entre o medo e a admiração, teriam assassinado e devorado este pai primevo. Segundo ele, a partir deste ato, os membros do clã teriam fundado uma culpa primordial em razão do sentimento ambivalente de amor e ódio. Disto resultou uma obediência a figura deste pai ausente na forma de

uma autoproibição do usufruto das fêmeas da horda que passam a ser mães e irmãs, instituindo-se a interdição do incesto através de regras que também se estenderiam, dada a violência da morte do pai, ao ato de matar. A esse sacralizado pai-morto, simbolizado pelo totem, os membros da horda passaram a venerar como aquele que os amou a todos por igual, signo da renúncia aos desejos incestuosos, bem como ao desejo de ocupar o seu lugar. É deste lugar que o complexo de Édipo freudiano se tornaria herdeiro, filogeneticamente, da história do pai na cultura:

> Sob esta perspectiva, o complexo de Édipo, trazido à luz pela psicanálise, nada mais é, segundo Freud, do que a expressão dos dois desejos recalcados (desejo do incesto e desejo de matar o pai) contidos nos dois tabus próprios do totemismo: a proibição do incesto e a proibição de matar o pai-totem. Assim, ele é universal, uma vez que traduz as duas grandes proibições fundadoras de todas as sociedades humanas." (Roudinesco:1998:758)

Freud explica desta forma porque a morte do pai primevo não teria implicado no incesto: não é o pai vivo que sustenta a proibição, mas o *pai-morto* que após sua morte retorna em seu nome, incorporando a lei simbólica. Freud tenta fundar como história o momento traumático com algo já dado, *desde sempre acontecido*, é portanto *anterior* a entrada do sujeito na cultura, mais precisamente, o exato momento da passagem no homem da natureza à cultura. Como conseqüência, o Complexo de Édipo não estaria inscrito como evento traumático na medida em que *nunca* nos aconteceu de fato (morte do pai/incesto), pois é precisamente a *distância* da consumação deste ato que funda a cultura. A tese freudiana equivale dizer que o complexo de Édipo não pode ser pensado como acontecimento (trauma) na vida, mas como 'revivência' enquanto parte da cultura que o sujeito já encontra pronta quando chega: esta é a 'entrada no mundo da linguagem' de Lacan, a 'escolha forçada'[v].

Declínio do Nome-do-Pai, Liberdade e Transgressão

Parte dos trabalhos mais significativos sobre a importância e as mudanças em relação ao lugar da figura do pai na cultura foram realizados pela chamada Escola de Frankfurt. Jurandir Freire resume assim o papel destes trabalhos para o entendimento da questão:

> A evolução capitalista, diziam eles (os frankfurtianos), criou uma democracia econômica de massas, sem lugar para o poder do pai. Crianças e adultos, até então psicologicamente dependentes da instituição familiar patriarcal, foram postos sob a tutela das burocracias anônimas de cuidados médicos, psicológicos, sociais, educativos ou da propaganda maciça de bens de consumo com obsolescência programada. A sociedade industrial e capitalista dispensou a mediação do pai e passou a gerenciar, de forma direta, o sujeito e seus desejos, de modo a adequá-los às suas finalidades econômicas e políticas. A ordem piramidal, com o pai no topo, deu lugar a proliferação de instâncias de controle e incentivo à produção de

novas subjetividades. (2000:12)

Se a idéia de que a sociedade industrial criaria massas de autômatos sociopatas não se configurou, tampouco pode-se pensar que essas idéias podem ser descartadas em seu todo, como o neoliberalismo hegemônico fez com os teses marxistas. Especialmente em relação ao papel desempenhado na determinação das subjetividades patrocinadas pelo consumo, é possível pensar que os ecos destas idéias podem fazer sentido para explicar, se não o todo social, parte significativa dos sintomas contemporâneos.

Mais do que a constatação do declínio da função paterna, o que parece interessante nessa discussão é o *como* este declínio está sendo mostrado, ou seja, como o cinema enquanto produto da cultura reflete e propõe sobre o assunto. A idéia é de podermos discutir este e outros aspectos a partir dos próprios filmes, sem incorrer na 'psicologização', ou seja, na utilização do cinema apenas como exemplo. A fronteira entre o que proponho e esse perigo, é preciso reconhecer, é sempre tênue. Penso que a diferenciação só pode ser feita se este artigo puder de fato oferecer algum entendimento que seja conseguido *junto* com a obra e não como um *a priori* concluído anteriormente à análise. É deste modo que espero discutir o tema com dois filmes bastante vistos especialmente no ocidente nesta passagem de século: *Beleza americana* (American Beauty. Dir. Sam Mendes, EUA, 1999) e *Central do Brasil* (Idem. Dir. Walter Salles, Brasil, 1998).

O impasse do 'Pai simbólico' em *Beleza Americana*

Sinopse

Lester Burnham (Kevin Spacey) é um pai de família que tem um ótimo emprego, uma esposa fiel e uma filha normal, ao menos é isso que ele acreditava. Quando esta crença começa a se desmoronar ele resolve se libertar deste papel abandonando o emprego, mudando seus hábitos e adquirindo novos vícios.

A mudança de Lester provoca uma insegurança total em sua arrivista esposa Carolyn (Annette Bening) e em Jane (Thora Birch) sua filha rebelde. Mais que isso, o comportamento de Lester vai progressivamente ameaçando os vizinhos e aqueles que o cercam, até seu desfecho trágico.

A primeira coisa que chama a atenção logo no início é que o personagem Lester é um pai que fala do lugar do *pai-morto*. Nos termos do cinema, o narrador[vi] avisa sobre o final do filme:

Eu já tenho 42 anos, e em menos de um ano eu vou estar morto. Mas claro que eu não sei disso ainda, mas de uma certa forma eu já me sinto meio morto.

Aqui, o personagem exibe sem preâmbulos (da perspectiva da psicanálise) toda a ambigüidade da figura do pai simbólico, qual seja, de que morto ou não ele *já está* no lugar do morto. Lester "deixa" então o filme seguir, como quem se afasta da onipotência narrativa para que nós espectadores possamos entender do que ele fala. Se o pai simbólico que significa a lei é para a psicanálise o pai morto[vii], o personagem parece representar, enquanto narrador da sua própria vida, aquele que fala sobre algo que vai além da sua existência, sobre o lugar do pai na cultura.

Lester funciona como um retrato da diferença apontada por Freud e Lacan entre o pai 'concreto' e o pai simbólico, ou seja, entre aquilo que o pai representa ou deveria representar (a lei, a moral, o provedor, o macho satisfatório, o empregado perfeito, etc) e aquilo que ele é de fato, um homem com desejos e faltas. Acuado diante de um papel que não consegue desempenhar a contento nem para si nem para os outros, Lester é constantemente acusado disto, especialmente pela filha que quer vê-lo morto e pela mulher que vê nele um fracassado. O filme narra especialmente a reviravolta deste pai simbólico, que tem que sustentar o discurso mesmo quando sabe que não é nada do que aparenta e menos ainda do que deveria ser.

Mesmo falando da perspectiva americana de sociedade, não será possível dizer que este 'modelo' com poucas variações trata-se do modelo do 'Pai ocidental contemporâneo'? Quando me refiro a atualidade deste modelo penso em algumas características que me parecem importantes nesta passagem de século. Lester não é o pai provedor, mas como exige a economia atual, o co-provedor da família. Mais ainda, sua esposa não é a esposa dedicada e fiel que tem que sustentar os valores da família em oposição ao marido que é um 'homem do mundo', como, pode-se dizer, resumia o modelo mais difundido de esposa ocidental de décadas atrás. Pelo contrário, sua esposa é um estereótipo superficial da mulher pós-feminismo deste final de século, que aspira ocupar um lugar no mundo do consumo, onde não despreza, entre outros produtos, o sexo. Lester por sua vez, aparece como alguém que como o avestruz com a cabeça no buraco se recusa a enxergar as mudanças no mundo, protegido pela fantasia de um lugar na família que é apenas memória de um tempo passado.

O filme pode ser dividido em dois tempos. O primeiro é quando Lester está ainda protegido pela sua fantasia e nos é apresentado como um tolo que é enganado na família e no trabalho, e um segundo, quando ele obtém o vislumbre de um Real, e passa, a viver uma espécie

de ‘psicose controlada’. Parece interessante perceber a mudança estrutural dos personagens que o cercam antes e depois da mudança de Lester: no primeiro momento as pessoas (sua esposa, filha etc) realizam o que se poderia chamar algum tempo atrás de atos transgressão: a esposa o trai, a filha usa drogas etc. Aqui Lester resume o papel do pai simbólico, já que elas podem transgredir as normas precisamente porque ele realiza com êxito seu papel, qual seja, servir como suporte da lei simbólica para que os outros possam superá-lo. No segundo momento, ocorre o oposto. Lester começa a agir como o pai do gozo, o pai obsceno que impõe a obrigação de gozar, e portanto, deixa de fazer o suporte à lei na família. Temos então uma inversão dos papeis: sua esposa e filha começam a invocar a tradição, os bons costumes, enfim, a volta de Lester ‘ao seu papel’. Na equação psicanalítica, o que cria o desejo é a lei, o outro lado da moeda – logo - sem lei, sem desejo. Dito ainda de uma forma mais direta, nada causa tanta impotência como a necessidade de gozar. Ou seja, o filme parece apontar para uma das questões centrais da pós-modernidade: porque quando a lei simbólica se esvazia não encontramos apenas a ‘satisfação da liberdade’?

A mudança do personagem no entanto não afeta somente a sua família. Quando Lester começa uma amizade com seu jovem vizinho adolescente Rick (Wes Bentley) seu pai, o militar Frank (Chris Cooper), começa a ser atacado por pensamentos paranóides. Frank no filme é o pai autoritário que não aceita qualquer diferença ou transgressão, aquele que só aceita uma cópia de si mesmo, utilizando para isso todas as formas de repressão, inclusive espancando o filho. Sua ansiedade crescente com a amizade do filho pelo vizinho mais velho tem seu auge quando ele pensa ter visto o filho em felação com Lester. Dá-se então o final trágico, mas também irônico da história: Frank mata Lester, não sem antes dar-lhe um hollydiano beijo na boca. Neste sentido, o filme parece colocar Lester no dilema mais contemporâneo do lugar do pai, espremido entre o antigo pai patriarcal autoritário moralista e ridículo que utiliza uma profusão de normas apenas para esconder seus desejos, e o ‘pai contemporâneo’, cada vez mais um pálido simulacro do pai simbólico, inserido em um mundo de consumo do ‘você pode tudo’, no qual seu lugar como representante da lei não mais está assegurado no social.

Se em *Beleza americana* temos - para aquém ou para além - um retrato da função do pai simbólico quando alguém se presta a desempenhar esta função, em *Central do Brasil* vamos encontrar outra discussão, a partir do momento em que a figura paterna só pode ser evocada na sua ausência.

***Central do Brasil* e a busca do pai para sempre perdido**

Sinopse

Dora (Fernanda Montenegro) é uma espécie de camelô, uma mulher solitária que vive de cobrar para escrever cartas para analfabetos numa estação ferroviária (Central do Brasil). Sua rotina diária é ouvir historias de migrantes que buscam enviar noticias aos seus parentes e que acreditam que sua carta chegará ao destino, coisa impossível, pois Dora recebe o dinheiro mas não envia as cartas.

Um dia essa rotina é quebrada pela chegada de Ana (Sôia Lira) que, como todos os outros, "envia" uma carta ao marido. Seu filho Josué (Vinícius de Oliveira) que a acompanha, sonha encontrar o pai que nunca conheceu. Na saída acontece um acidente e Ana é atropelada. Josué fica sozinho e passa a viver na estação o que começa a incomodar Dora.

Depois de tentar dos modos mais sórdidos desfazer-se do garoto, mesmo contra a sua vontade, Dora acaba se envolvendo na história e parte para o nordeste a procura do pai de Josué. No caminho, como um *road movie*, os dois vão desfilando as suas carências e as de outros personagens que vão aparecendo na trama, enquanto cresce a afeição entre eles.

O filme em suas seqüências iniciais na estação ferroviária mostra-se como uma espécie de universo limitado, onde a personagem Dora vive sua vida estagnada e não há lugar para a surpresa, mas apenas um constante *déjà-vu*. É neste beco-sem-saída que a chegada de Josué se apresenta como algo capaz de quebrar a rotina cega do lugar, onde seus personagens funcionam como autômatos e onde toda transgressão esta incorporada às "regras da casa", ou seja, tudo deve ser resolvido dentro das normas, de modo que tudo continue exatamente como está. Josué[viii], esse não bem-vindo, é aquele que simbolicamente chega a essa espécie de mundo sem lei, onde tudo se pode fazer (roubar, matar, traficar etc) para introduzir a falta encoberta da ausência da lei, sintetizada na história pela sua procura por um pai perdido.

A morte de Ana funciona como o fim da proteção de Josué contra a realidade. Ele é jogado no mundo sem a cobertura fantasmática que sua mãe lhe proporcionava (de que seu pai estava vivo e que iria voltar para que constituíssem uma família) e terá que proporcionar a si mesmo esta cobertura. A carta escrita é então a única pista para o pai, sem o que Josué será só mais um naquele mundo onde não há reconhecimento e portanto não há existência de fato. Também as buscas das outras pessoas ao relatar seus casos a Dora dão conta desse universo simbólico que

ficou em algum lugar do passado e com o qual os personagens querem reatar: filhos, companheiros, pais, parentes, amigos. Esta busca no filme é, no entanto, impossibilitada por Dora que não envia as cartas para ficar com o dinheiro. Mais ainda ela se mostra ao tentar vender Josué a um traficante de crianças para realizar seu sonho narcísico: comprar uma nova televisão. É neste momento que a personagem Irene (Marília Pêra) aparece como figura que barra o gozo narcísico de Dora, obrigando-a a aceitar a existência do outro no mundo e de retomar, mesmo que a contragosto, à ética da ordem simbólica.

Começa então a peregrinação de Dora e Josué, onde as figuras paternas vão sendo mostradas especialmente na sua ausência. Na miséria mostrada do sul ao norte do brasil se acusa um pai-governante que não zela pelos seus filhos, discurso reforçado numa narrativa quase neo-realista[ix] onde aparecem apenas sobreviventes em maior ou menor escala. Na fuga do caminhoneiro, que se recusa a aceitar a sedução oferecida por Dora, se acusa o pai-marido, aquele que deve sustentar o Nome-do-Pai como companheiro, mas que se recusa a assumir as responsabilidades, preferindo refugiar-se na religião. Os pais são figuras que vão se desvanecendo na memória dos personagens. Josué não tem a foto do pai, diz ele: *"as vezes eu me lembro, depois 'desmancha' na cabeça..."*; Dora conta que também as vezes se esquece do pai e que quando o encontrou muitos anos após sair de casa, este não a reconheceu, pensando que ela estaria se oferecendo sexualmente. É deste modo que eles se encontram ao chegar ao conjunto habitacional composto por centenas de casas idênticas onde devem procurar uma rua, informada pelo carpinteiro anônimo e desconhecido até então, irmão de Josué.

Nas referencias bíblicas da procura deste pai, que não por acaso se chama José, que vão se resgatando as figuras paternas que transformam o José real, alcoólatra que abandona a família, em um pai que foi em busca da mulher amada e que voltará um dia para reconstituir a família; é o pai de Dora que ela relembra no final do filme como alguém que a deixou um dia tocar o apito da locomotiva que dirigia e do qual ela diz que tem saudades. Na avaliação do próprio Salles o universo confuso e sem saída da estação ferroviária retorna como claustrofóbico no conjunto habitacional do final, com a diferença para ele que o som – confuso na estação e límpido do final – revelaria a mudança da indiferença afetiva do início para uma certa identidade no final[x].

O filme, assumidamente humanista, tem um desfecho "quase feliz" na medida em que Josué, se não encontra o pai, reencontra a esperança na sua volta à fratria dos irmãos; e em Dora, que

resgata a figura paterna reencontrada na dignidade de uma ética. É deste modo que o filme resolve, em parte, os conflitos com as figuras paternas.

Em outro sentido, *Central* deixa escapar o 'tiro pela culatra' do seu discurso político: na medida em que coloca os personagens marginais como sujeitos fortes contra a miséria promovida pelo estado, defende um dos pilares do discurso do neoliberalismo – a defesa da 'organização da sociedade civil' contra a 'impotência do estado centralizador'. O que de resto parece ser o ponto cego atualmente do humanismo e de outros pensamentos adjacentes: quanto mais se defende a autodeterminação e a força da sociedade civil mais a vemos jogada ao limbo, com todas as felicitações de boa sorte deste pai-estado.

A ausência de um modelo de 'pai suporte' para a lei simbólica

É possível pensar que um certo modelo paterno como suporte à lei simbólica está esgotado nesta passagem de século? É sabido que a história não se faz em todo lugar ao mesmo tempo. Os descompassos são quase sempre suprimidos quando se escreve sobre os fatos de uma época, normalmente enviesados pelos interesses e ideologias hegemônicas nas sociedades. De outra maneira, podemos formular a questão pela sua negativa: É possível sustentar que o modelo de suporte a lei simbólica, advindo do modelo patriarcal, permanecerá por muito tempo ainda e na maioria das sociedades?

Como é sabido, a história não tem caminho de volta. A posição da mulher especialmente nas sociedades ocidentais, a sua ascensão no mercado de trabalho e intelectual; a multiplicidade de gêneros sexuais; a procriação genética possibilitando no real o *pater incertus est*; entre outros fatos, parecem atestar, no mínimo, uma mudança que deve avançar sobre instituições básicas das sociedades como casamento e família, e no futuro talvez mesmo a filiação. As conseqüências para o bem e para o mal parecem difíceis de prever, no entanto, é possível se dizer que existe um nível de debate sobre estas questões que está não apenas nos discursos autorizados e nas defesas ideológicas mas também em outra cena, a cena inconsciente.

O impasse contemporâneo de um modelo de suporte à lei simbólica coloca da perspectiva da psicanálise e da comunicação, entre outras coisas, o problema da transgressão e da violência. Transgressão pensada aqui não na sua forma mais comum como violação às leis sociais, mas no sentido mais positivo do termo, como ato capaz de criar uma situação nova, um ato insustentável para o sistema. A violência, como já foi dito, enquanto ato social que externaliza a agressividade

do sujeito, pode ser vista em sua forma menos perigosa - na imagem - o que aponta para a lição freudiana de que ao invés de nos confrontar com o real a imagem violenta serve precisamente como *proteção* contra este encontro.[xi] Neste sentido, por exemplo, *Central do Brasil* apresenta (a despeito do ligeiro *happy end*) a personagem Dora que funciona como anteparo fantasístico ao real das pessoas que a procuram, ou seja, a personagem que joga as cartas no lixo oferece a fantasia protetora de que 'alguém' em algum lugar receberá as cartas e com isso dará existência aquelas pessoas que saíram do seu lugar de origem no mundo e com isso perderam suas referências sociais.

Em *Beleza americana* o tema da transgressão nos confronta com a dificuldade cada vez maior da transgredir, ou seja, de colocar o sistema em conflito. A capacidade de absorção e fetichização do capitalismo suplantou as teses marxistas (ao menos por enquanto) de que o final do capitalismo se daria pela inanição de recursos. Em junho de 2000 foi organizado um leilão em Nova York sobre os trabalhos dos grafiteiros e alguns foram vendidos a quase dois mil dólares, sendo que alguns dos artistas já haviam sido presos exatamente pelo mesmo motivo. Este fato talvez devesse nos dizer alguma coisa sobre como o mercado está pronto para comercializar qualquer ato transgressivo. A transgressão hoje parece estar longe de ter relação com os conteúdos sexuais reprimidos pela ideologia patriarcal da época de Freud, mas reduzida aos excessos politicamente incorretos execrados constantemente através da mídia nos regimes políticos liberais[xii], especialmente no ocidente.

O cinema, no contexto dos produtos culturais da nossa época, parece ser ainda um produto privilegiado para a reflexão desta discussão, talvez dado a sua possibilidade de ter sido objeto cultural privilegiado na transição da palavra escrita (literatura) ao primado da imagem. Dele é possível contemplar parte dos conflitos abertos e velados de nossa época, bem como as configurações imaginárias que sustentam as ansiedades das sociedades.

Referências Bibliográficas

ARENDT, H. (1969) *Da violência*. Brasília. Ed. Universidade de Brasília, 1985.
BECK, U., GIDDENS, A., LASH, S. (1997) *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo. UNESP.
BECK, U. (1992) *Risk Society: Towards a New Modernity*. London. Sage.
CESAROTTO, O. (1999) *Contra natura*. São Paulo. Ed. Iluminuras.
DELEUZE, G. (1991) *Masochism: coldness and cruelty*. New York. Zone Books.
DIDIER-WEILL, A. (1997) *Os três tempos da lei*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar ed.
DUPUIS, J.(1989) *Em Nome-do-Pai – uma história da paternidade*. São Paulo. Martins Fontes, 1989.
FREIRE. J. (2000) "*Playdoier* pelos irmãos" In: *Função Fraterna* (Org. Maria Rita Kehl).Rio de Janeiro. Relume Dumará.
FREUD, S. (1905) "Totem e Tabu". *Obras Completas.* Rio de Janeiro. Imago, 1988, vol. XIII.
_____. (1919) "O estranho". *Obras completas.* Rio de Janeiro. Imago, 1988, vol. XIV.
_____.(1921) "A psicologia de grupo e análise do ego". *Obras completas.* Rio de Janeiro, Imago, 1988, vol. XVIII.
_____.(1927) "O futuro de uma ilusão". *Obras completas.* Rio de Janeiro, Imago, 1988, vol. XXI.
_____. (1930) "O mal-estar da civilização". *Obras completas.* Rio de Janeiro, Imago, 1988, vol. XXI.
_____.(1939) "Moisés e o monoteísmo".*Obras completas.* Rio de Janeiro, Imago, 1988, vol. XXIII.
GIDDENS, A. (1997) *Política, sociologia y teoría social*. Barcelona. Paidós.
_____.(1996) *Para além da esquerda e da direita*. São Paulo. UNESP.
_____. (1995) *Modernidad y identidad del yo*. Barcelona. Peninsula.
_____. (1995) *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas.* São Paulo. ed. UNESP.
_____. (1990). *As conseqüências da modernidade*. São Paulo. UNESP.
GIRARD, R. *A violência e o sagrado*. São Paulo. UNESP.
HARVEY, D.(1992) *A condição pós-moderna*. São Paulo. Loyola.
JAMESON, F. (1996) *Pós-modernismo*. São Paulo. Ática.
.KAUFMAN, A.(1998) "Sentimental journey as national allegory: an interview with Walter Salles".Rev. *Cineaste*, December 15, 1998. Disponível em www.britanic.com
LACAN, J. *A terceira*. São Paulo. Etc&tão, 1981
_____. (1973) *Mais, ainda*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, ed., 1985.
_____. (1970) *O avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar ed., 1992.
_____.(1966) *Escritos.* Rio de Janeiro. Jorge Zahar ed., 1998.
_____.(1963) "The Seminar on 'Introduction to the Names-of-the-Father'". transl. by Jeffrey Mehlman in *OCTOBER 40*, MIT Press, 1987.
MACHADO, A. "Psicanálise & cinema: sobre o sujeito da enunciação cinematográfica". *Psicanálise e contemporâneo*(org. S. Chalhub). São Paulo, Hacker/Cespuc, 1996.
MICHAUD, Y. (1989) *A violência*. São Paulo. Ed. Ática.
MILLER, J - A. (1999) *Perspectivas do Seminário 5 de Lacan*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar ed.
PELLEGRINO, H.(1983) "Pacto edípico e pacto social". In: *Jornal Folha de São Paulo*. 11/09/83. P. 9-11.
PORGE, E. (1998) *Os nomes do pai*. Rio de Janeiro. Companhia de Freud.
ROUDINESCO, E.(1998) *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar ed.
SOREL, G. (1908) *Reflexões sobre a violência*. São Paulo. Ed. Vozes, 1993.
THIS, B. (1987) *O pai: ato de nascimento*. Porto Alegre. Artes Médicas.
VERNET, M. (1995)"Cinema e narração". In: *A estética do filme*. Campinas-SP, Papirus.
ZIZEK, S., (2000a) *The Ticklish Subject: The Absent Centre Of Political Ontology (Wo Es War)*. New York. Verso.
_____. (2000c)*The Art of the Ridiculus Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Washington. University of Washington.
_____. (1999a) *The Zizek Reader* (Elizabeth e Edmond Wright ed.) New York. Blackwell Pub.
_____. (1999b) "O superego pós-moderno". *Folha de São Paulo*, 23 de Mai. 1999. caderno Mais, p. 5-8.
_____. (1992) *Enjoy your symptom!* New York. Routledge.

[i]. A expressão de René Girard, op.cit. p.254.
[ii] . Ver Lacan em "O estádio do espelho", in: *Escritos*. Op.cit. p. 97-9.
[iii] . Lacan desenvolve o conceito de intrusão narcísica em *Os complexos familiares*. Op.cit. p. 30-41.
[iv]. Roudinesco resume assim as diferenças entre simbólico-imaginário-real (RSI) para Lacan : "O simbólico foi então definido como o lugar do significante e da função paterna; o imaginário (o lugar do eu por excelência) como o das ilusões do eu, da alienação e da fusão com o corpo da mãe; e o Real como um resto impossível de simbolizar" (1998:371).
[v] . Aqui se encontra uma das passagens mais criticadas em Freud: é bastante comum o entendimento do complexo de Édipo como 'evento histórico', ou seja, como trauma, quando Freud e depois ainda mais claramente Lacan insistem que se trata de uma construção simbólica, ou seja, algo *já posto* na passagem da natureza à cultura (linguagem) e da ordem do inconsciente.
[vi] . *Narrador* é empregado no modo mais comum do termo, como um personagem fictício que "(...)age como se a história fosse anterior à sua narrativa (...) e como se ele próprio e sua narrativa fossem neutros diante da 'verdade' da história". (Vernet, 1995:111)
[vii] . Ver Lacan em "De uma questão preliminar". In: *Escritos*, p.537-90.
[viii] . Josué que em hebreu é chamado Yehoshua ("Yahweh resgatado") é descrito no Antigo Testamento como o líder guerreiro das tribos israelenses que após a morte de Moisés teria conquistado Canaã e distribuídos as terras entre as doze tribos. O fato de Josué historicamente ser o sucessor de Moisés (aliás os nomes dos três irmãos no filme são Moisés, Josué e Isaías) o coloca na linhagem direta do Nome-do-Pai na cultura.
[ix] . Talvez não deva ser descartada neste sentido a presença do produtor Arthur Cohn, conhecido pelo seus trabalhos com Vittorio De Sica.
[x]. Entrevista a revista *Cineaste*. Cf. Kaufman (1998).
[xi] . Para Lacan, *fantasia* é um dos lados da realidade, no sentido de que sustenta o 'senso de realidade' do sujeito na medida em que fixa uma fundação ontológica: é a maneira como o sujeito representa para si mesmo sua história de vida, origens etc; de modo que quando esta tela fantasmática se desintegra o sujeito sofre uma perda na forma apreensão da realidade.
[xii] . Em *Clube de luta* (Fight Club. Dir. David Fincher, 1999) é possível ver uma versão desta 'transgressão' na forma irônica dos personagens e seus comportamentos machistas, ecologicamente incorretos etc.

João Angelo Fantini
Professor assistente da Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás e doutorando no programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP desde 1999. Interesse nas áreas de confluência entre comunicação e psicanálise, especialmente aquelas relacionadas a violência exibida nas mídias e suas vinculações com aspectos sociais e políticos. Participante do INTERCOM e COMPÓS há alguns anos com trabalho selecionado para publicação neste último.