

**MAL-ESTAR, VIOLÊNCIA E CINEMA:  
um olhar psicanalítico**

Siméa Paula de Carvalho CEBALLOS<sup>1</sup>

**Resumo:** Neste artigo, o foco principal é a mistura e o intercâmbio de dois campos de conhecimento, psicanálise e cinema, relacionados a um assunto que os afeta intensamente: a violência. Temos por objetivo abordar a relação entre violência e psicanálise e como essa relação se torna subjetiva, quando os espectadores, na frente de uma tela de cinema, assistem a um filme violento.

**Palavras-chave:** Psicanálise. Cinema. Violência.

Violência. Esse é um conceito imbricado no nosso dia-a-dia. Violência, muitas vezes gratuita, que chega até nós através de diversos meios e lugares, como a violência urbana, a violência presente na mídia e a representada no cinema. Ela integra nosso cenário e suscita um questionamento: Por que a violência?

Assim, o ponto de partida deste trabalho é a violência e o mal-estar que envolve a convivência humana. Ao afunilarmos o tema, optamos por trabalhar a violência urbana sob uma ótica psicanalítica, já que Freud, em suas pesquisas, buscou as raízes psicanalíticas da agressividade e da violência. Como o mestrado em Letras da Unincor abre um leque de possibilidades de pesquisas, abrangendo Linguagem, Cultura e Discurso, escolhemos o cinema brasileiro como o lugar da representação da violência urbana, pois o cinema faz parte da cultura popular. Escolhemos os filmes *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*, que relatam o universo das grandes favelas e problematizam algumas instituições da sociedade, como a família e a polícia, que atualmente encontram-se em crise e relacionam-se de alguma forma com a violência.

---

<sup>1</sup> Mestra em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR, Três Corações, MG, Brasil. Docente da Faculdade de São Lourenço – FASAMA, São Lourenço, MG, Brasil. E-mail: [simeaceballos@bol.com.br](mailto:simeaceballos@bol.com.br)

É fato que cinema e psicanálise são contemporâneos e que existe um interesse de um pelo outro, e o que parece ser de grande interesse atualmente é a contribuição do cinema para a reflexão teórica da psicanálise, como também reflexões sobre a subjetividade e o social.

O encontro de ambos – cinema e psicanálise – parte da premissa de que existe uma similaridade entre os filmes e os sonhos. Estes, de acordo com os estudos de Freud, são uma tentativa de realização alucinatória de um desejo. E a construção de filmes pode ser comparada aos sonhos e pode-se dizer que o que ocorre nas telas é tão livre quanto o material dos sonhos: uma sucessão de imagens, muitas vezes sem sentido, pelo menos no instante em que os olhos captam essas imagens.

Com relação ao cinema, McGowan (2007, p.12) diz que nenhuma mídia coloca o sujeito em uma posição tão próxima de sua posição nos sonhos como o cinema faz. O filme atrai e faz o sujeito aceitar a ilusão que ele oferece, assim como nos sonhos. Durante o sonho o sujeito experiencia, ao invés de pensar criticamente, e isso faz com que perca o senso de domínio que tem quando está acordado. Fica numa posição como a de quem não vê, e assim não vê para onde está sendo guiado, apenas segue. E essa falta de habilidade para ver é crucial porque quando vemos as coisas indo em direção ao trauma, nós necessariamente desviamos. Consequentemente, não podemos, conscientemente, ir em direção ao encontro com o real, por isso a falta de domínio do espectador é significativa.

Gurgel (2008, p.163) compara o cinema a uma máquina de ficções, e diz que um filme permite ir mais além da realidade. Porém, no dia a dia, as ficções estruturam o campo da realidade, que é sempre ficcional. Segundo o autor, a realidade é uma “montagem que oferece a cada sujeito uma linha guia, um modo de fazer com seu pedaço perdido”. Então, ele indaga qual seria o elemento que permitiria distinguir as ficções cinematográficas da realidade como uma ficção. E oferece uma interpretação:

Na realidade, a fantasia se estrutura em torno desse pedaço arrancado, desenhando um destino para a satisfação. O sujeito vai se virar com isso, lendo o mundo a partir de suas ficções e se virando para gozar um pouquinho dos objetos parciais da pulsão – pedacinhos de gozo. Parece que essa satisfação, extraída do pão nosso de cada dia, não deixa o sujeito descansar desse resto que se reatualiza sempre. O mal existe e isso goza! Se o objeto aproximar demais da cena da realidade, fica peri-gozo – perto demais do gozo e, aí, aparece a vergonha, a culpa, a angústia. No cinema, o encontro com esse pedaço será permitido, aliás, necessário, pois a arte do

cinema não se sustenta sem apontar para essa satisfação. Sim, é preciso anotar o traço perverso da arte cinematográfica. O prazer do cinema nutre-se da causa da satisfação. O cinema é um dispositivo transgressor, pois a causa é sempre fora-da-lei. A renúncia e o sacrifício não são soluções para se livrar do mal, pois as pulsões insistem em se apresentar, mostrando a constância de sua força e determinação.

Assim, será que poderíamos dizer que o cinema é como se fosse uma “tela da fantasia”? Isso é o tentaremos perceber a partir das idéias de Zizek.

Zizek não usa os filmes como exemplos para “ilustrar” os conceitos psicanalíticos, ele não reduz o cinema a um simples campo de “aplicação” da teoria psicanalítica. Percebemos que o que ele faz é usar os exemplos de cinema como um desenvolvimento da teoria, para, por assim dizê-lo, testá-la.

Atualmente, o cinema constitui um campo privilegiado de subjetivação e de produção ideológica e é provavelmente por essa razão que Zizek concebe os exemplos retirados dos filmes como um fator de subjetivação da teoria psicanalítica. Não há intenção de relacionar a teoria (psicanálise) com um campo de saber exterior a ela, pois aceitamos que a teoria psicanalítica faz parte de seu objeto, que não é exterior a ele: a teoria do sujeito da psicanálise é feita da mesma matéria que os fenômenos subjetivos que interpreta e transforma. Portanto, ao mesmo tempo em que isso traz restrições epistêmicas, abre infinitas possibilidades para uma interpretação psicanalítica dos fatos culturais.

Os filmes “fazem parte da realidade” e, o que sustenta nossa própria realidade cotidiana (política, cultura, social, ideológica) é a fantasia. Assim, os filmes não são usados para “explicar” ou “ilustrar” a teoria: eles são a tela da fantasia.

É importante reconhecer que o cinema, em si mesmo, constitui subjetividade e pode ser considerado um alicerce fundamental das fantasias contemporâneas. Os exemplos trazidos do cinema constituem uma oportunidade de subjetivação dos conceitos psicanalíticos, por isso faz-se necessário ressaltar que de acordo com as análises de Zizek, *a teoria ilustra o exemplo* – a psicanálise ilustra o cinema – e não o contrário.

McGowan (2007) mostra que no início, quando os primeiros teóricos do cinema formulavam suas teorias, o olhar era colocado no espectador e o cinema era analisado nos termos desse olhar. Mais tarde, de acordo com a concepção de Lacan, o olhar passa a ser concebido como algo que o sujeito (ou espectador) encontra no objeto (o filme) e torna-se um

olhar objetivo e não subjetivo. Como diz Zizek (1992, p.151), o olhar “indica o ponto do objeto (da imagem) a partir do qual o sujeito que o vê já é *olhado*, ou seja, é o objeto que me olha”. Assim, como um objeto, o olhar age para engatilhar nosso desejo visualmente. É o que Lacan chama de objeto *a* ou objeto-causa do desejo.

O objeto *a* não indica uma entidade positiva, mas uma lacuna no campo visual. Não é o olhar do sujeito para o objeto, mas a falha dentro do olhar aparentemente onipotente do sujeito. Esta lacuna dentro do olhar marca o ponto no qual nosso desejo se manifesta naquilo que vemos.

No cinema a interação arte/espectador se faz diretamente, sem a influência de intermediários. O espectador é um sujeito demandante, que fica na expectativa de algo, e o filme o atinge pela via do olhar e sempre existirá algo que insiste em não se revelar. Neste sentido, o olhar nunca será puramente visual, no sentido fisiológico, ele é sim, um movimento pulsional. É através do olhar que o desejo entra em cena. É nesta lacuna que a cena da fantasia de cada sujeito encontra um modo de se enquadrar. Assim, poderíamos dizer que a fantasia oferece uma saída para o dilema do sujeito com o objeto *a*.

Os filmes constroem uma fantasia para os espectadores para permitir que eles vejam aberta e publicamente o gozo escondido que governa a experiência subjetiva. Através de um filme, nós podemos ver não apenas nossa própria realidade, mas também a fantasia que molda tal realidade.

## Os filmes *Cidade de Deus*<sup>2</sup> e *Tropa de Elite*<sup>3</sup>

Zizek (1992), analisando o filme de Hitchcock, *A Janela Indiscreta*, faz o seguinte questionamento:

(...) de que modo um objeto empírico positivamente dado se transforma num objeto de desejo? Como passa a conter um X, uma qualidade desconhecida, algo que é "nele mais do que ele" e que o torna digno de nosso desejo? Simplesmente, entrando no contexto da fantasia, sendo incluído numa cena fantástica que dê consistência ao desejo do sujeito. Tomemos o filme de Hitchcock, *A janela indiscreta*: a janela pela qual James Stewart, incapacitado e preso a sua cadeira de inválido, olha sem parar é, evidentemente, uma janela da fantasia - seu desejo fica fascinado pelo que pode ver através dela. E o problema da pobre Grace Kelly é que, ao lhe declarar seu amor, ela age como um obstáculo, como uma mancha que perturba a visão pela janela, em vez de fasciná-lo pela sua beleza. Como ela consegue, finalmente, tornar-se digna de seu desejo? Entrando, literalmente, no contexto de sua fantasia: atravessando o pátio para aparecer "do outro lado", onde ele possa vê-la *pela janela*; quando Stewart a vê no apartamento do assassino, seu olhar se torna imediatamente fascinado, ávido, desejoso dela: ela encontrou seu lugar no espaço da fantasia dele. Essa seria a lição de Lacan sobre o 'chauvinismo masculino': o homem só pode se relacionar com uma mulher na medida em que ela entre no contexto de sua fantasia. (ZIZEK, idem, p. 117)

Podemos propor uma certa analogia entre essa condição de “entrar na janela da fantasia” para transformar-se em objeto de desejo com algumas particularidades da recepção do filme *Tropa de Elite* entre, pelo menos, uma parte do público brasileiro. Um fato destacável, perturbador e de certa forma enigmático é o impressionante fenômeno de identificação que o personagem Capitão Nascimento, líder da “tropa de Elite”, despertou no público e em parte da mídia – mostrando de forma privilegiada em que sentido o cinema

---

<sup>2</sup> O filme *Cidade de Deus* (Brasil, 2002, 135 min.) sob a direção do cineasta Fernando Meirelles é baseado no romance de Paulo Lins e tem como foco central a violência e a criminalidade na favela carioca Cidade de Deus nos anos 70 e 80. O filme é baseado em fatos e personagens reais, já que o autor do livro vivia na favela, de cuja realidade ele participou.

O filme é narrado pelo personagem Buscapé (Alexandre Rodrigues) e é através de seu olhar que o longa mostra o cotidiano da favela, onde a violência e o crime estão mesclados a pessoas honestas e trabalhadoras.

<sup>3</sup> O filme *Tropa de Elite* (Brasil, 2007, 118 min.) sob a direção de José Padilha é inspirado no livro “Elite da Tropa”, de Luiz Eduardo Soares, André Batista e Rodrigo Pimentel. O filme apresenta um momento de crise na vida do capitão Nascimento (Wagner Moura), do Batalhão de Operações Policiais Especiais – BOPE – da PM do Rio de Janeiro. O capitão quer deixar a corporação e tenta encontrar um substituto para seu posto. Paralelamente, dois amigos de infância se tornam policiais e se destacam pela honestidade e honra ao realizar suas funções, se indignando com a corrupção que há no batalhão em que atuam.

funciona como uma verdadeira “tela da fantasia”. Poder-se-ia dizer que o Capitão Nascimento entrou na “janela da fantasia” de certo espectador brasileiro, transformando-se em objeto de desejo através de uma forma de “identificação gozosa” com o personagem. Numa pesquisa encomendada pela revista *Veja* (ed. 2030) ao instituto Vox Populi para medir o impacto de *Tropa de Elite* nos espectadores, a porcentagem de aprovação dos atos do personagem principal é surpreendente. Segundo a pesquisa, para 53% dos espectadores o Capitão Nascimento é um herói. 72% consideram que, no filme, os traficantes são tratados como merecem, quase 80% deles concordam que a polícia é apresentada com fidelidade e para 85% o Capitão tem razão ao dizer que a culpa pela existência do tráfico é dos usuários de drogas.

Como compreender isso?

Segundo Souza (1994, p.ii), a identificação é a marca simbólica a partir da qual cada sujeito adquire, não sua unidade (que se estabelece como referência ao ser), mas sua singularidade (que enfatiza a referência ao dizer). O autor mostra que Freud refere-se a três formas de identificação. A primeira é narcísica e procede por incorporação do pai da pré-história, o que indica que tal identificação é anterior a qualquer investimento objetal, no entanto, não é consequência de uma perda de objeto. Mais tarde, segundo Souza, Lacan irá dizer que é dela que se origina o Nome-do-pai.

A segunda identificação é a formadora do ideal do ego e resulta da perda de objetos libidinais da história edípica do sujeito. O caráter marcante dessa identificação é o de não tomar emprestado a forma total do objeto copiado, mas apenas um de seus traços.

Na terceira forma de identificação, chamada identificação histérica, o que chama a atenção e é destacado na pessoa que é tomada como modelo não é o fato de ela ser desejável, mas o de ser desejante. Então, qualquer pessoa pode vir a ocupar o lugar do objeto copiado. De acordo com Souza (*idem*, p.x), Lacan confere a essa modalidade de identificação um papel estruturante na formação do sujeito e da fantasia que o sustenta como desejante: “o de reintroduzir como falta o objeto perdido da segunda identificação, inaugurando o movimento de desejo como busca de reencontro”. O autor estabelece que, para Lacan, temos na seqüência das três identificações estabelecidas por Freud, a formação de três elementos essenciais para a constituição do sujeito: “O Nome-do-pai, o ideal do ego e o objeto. Se o primeiro instaura o

campo da metáfora que possibilita o desejo, os outros dois respondem por duas condições necessárias para seu exercício: “de onde desejar?”, e “o que desejar?”” (SOUZA, *idem*, p.x).

A nossa ideia é a de que esse fenômeno de identificação com o Capitão Nascimento é efeito do olhar, olhar gozoso.

Isso nos remete ao que falamos, de acordo com McGowan e Zizek, de que o olhar está no filme, e o sujeito que o vê “já é olhado”, ou seja, quem é olhado pelo objeto é o espectador. Zizek (1992, p.151) aponta que o olhar “longe de assegurar a presença-em-si do sujeito e de sua visão, funciona, pois, como uma mancha, um ponto na imagem que perturba sua visibilidade transparente”.

Como um objeto, o olhar age para engatilhar o desejo do espectador: é o objeto *a* causa-do-desejo. Poder-se-ia dizer que o Capitão Nascimento veio preencher um lugar vazio; ele entra na fantasia do sujeito pela identificação. Então indagamos: qual é a origem de tamanha identificação com esse policial ambivalente que parece recusar toda forma de corrupção, mas que, ao mesmo tempo, inclui em sua conduta o exercício de uma violência sem limites, como, por exemplo, fazendo uso de práticas de tortura? Como ele pode ter sido treinado para defender a lei e proteger e, no entanto, exercer tamanha violência? Que fantasia propicia tal identificação?

Entramos aqui, então, no terreno da fantasia. Que tipo de fantasia, no Brasil, alicerçou a identificação “massiva” com o Capitão Nascimento? Qual é o fundamento da identificação gozosa com a ética e a estética de Tropa de Elite? Podemos estabelecer algum tipo de relação com a(s) fantasia(s) que enquadra(m) e molda(m) a realidade brasileira? Esses questionamentos nos levam a refletir sobre os estudos de Souza e Calligaris sobre a fantasia originária do período escravocrata, uma fantasia sobre a convivência e a autoridade que em certo momento encena corpos usurpados, torturados e violentados.

Com relação à violência que incide sobre os corpos aqui no Brasil, poderíamos dizer que certas formas de violência – como a tortura, a necessidade de ferir, de humilhar e de causar dor e sofrimento às pessoas – são como se fossem uma herança que determina a conduta do sujeito e estão relacionadas aos processos violentos do período escravocrata. De qualquer forma podemos questionar: podemos assimilar aqui “herança” e “fantasia”? Até que ponto essa “herança” é efetiva e determinista? Não é possível que a ênfase nessa herança, a

sua, por assim dizer, “fatalidade”, não seja parte do próprio dispositivo ideológico que assegura sua eficácia pela via da fantasia (uma “fantasia de herança”...)?

Vários policiais militares do filme *Tropa de Elite* representam as mortes sem autoria nas favelas e periferias. Matam, livram-se dos corpos. E os traficantes fazem o mesmo. Todos – policiais e traficantes – empunham armas e estão de prontidão para eliminar com relativa facilidade e rapidez todos aqueles que provocam ameaça e terror.

As violências que incidem predominantemente sobre os corpos repercutem na constituição das subjetividades. Endo (2005, p.224), baseado em Freud, diz que experienciar a violência, a força do trauma, pode colocar o sujeito em estados de horror e perplexidade em que a “repetição traumática se estabelece como enigma doloroso e insuperável”.

Gurgel (*idem*, p. 186) afirma: “Com Freud, aprendemos que não há relação possível entre o humano que não passe pelo sintoma, o que nos leva a concluir que a relação com o Outro é sempre mediada pelo sintoma, que implica uma forma de gozar em excesso e sempre da mesma forma”. Apontando a violência como sintoma, mostra a condição deste enquanto decorrente do simbólico e ao mesmo tempo de sua insuficiência, que traduz em certa insuficiência fantasmática:

Quando o encontro com o Real se dá sem acomodação simbólica possível, o sujeito se defronta com a impossibilidade de limitar seu gozo enigmático e desarticulado. Ao ser invadido pelo enigma do desejo do Outro, falta-lhe os elementos fantasmáticos capazes de marcar a relação com o real e ele se confronta com a dimensão do vazio que respostas singulares não conseguem preencher. A violência como sintoma interessa à psicanálise na medida em que o laço social é o sintoma (Miller 1999, p. 347-348). Ela pode ser pensada, do modo como hoje participa da organização social, como um sintoma social contemporâneo (...), um ponto de apóio para o corpo social, um modo de discurso onde cada um pode encontrar os meios para alojar seu desfuncionamento na relação com o Outro, seu estado de exceção, que se apresenta impossível de dizer. Nesse sentido, o sintoma social pode se entendido como aquilo que impede a fala do povo. (...). (*idem*, p. 186)

O sintoma social impede a fala *singular* do povo, poder-se-ia dizer, e nesse sentido a violência se opõe radicalmente à fala

No filme *Cidade de Deus*, também recebido com grande sucesso por grande parte do público brasileiro e internacional, a situação “sem lei” em que vivem os personagens poderia

ser interpretada seguindo o famoso debate teórico entre os autores Lebrun (2004) e Zafirooulos (2002), habilitando duas interpretações contrapostas.

Uma análise do filme *Cidade de Deus* embasada em conceitos sociológicos nos levaria ao encontro da análise feita por Lebrun, baseada na interpretação do jovem Lacan de 1938 sobre as razões da crise social que estamos vivenciando. Vejamos o porquê.

A trama do filme é praticamente toda desenrolada por personagens adolescentes e crianças. Percebe-se a ausência de adultos e famílias estruturadas e os adolescentes estão envolvidos em golpes, assaltos, tráfico de drogas e criminalidade. É como se estivessem abandonados, sem restrição a nada, sem nenhuma autoridade que freasse o ódio e a agressividade desmedida desses jovens.

O ponto de vista de Lebrun sobre as causas da crise da sociedade em que estamos inseridos é sustentado pelo declínio do Nome-do-Pai. O social não sustenta mais o lugar do pai (da lei), o que geraria conseqüências irreparáveis à sociedade, como as cenas mostradas no filme, em que os jovens praticam uma violência desenfreada e gratuita, num lugar onde o pai simbólico não consegue operar.

Lebrun acredita que houve um “deslizamento da autoridade”, o que acabou modificando a interpelação do sujeito pelo social. Os jovens do filme, diante da falta de uma autoridade, de um poder paterno, não reconheceriam a lei e, devido a isso, estariam lançados no abismo do desamparo. Em sua obra *Um mundo sem limite*, Lebrun aponta os mecanismos que operam em nossa sociedade atual, especialmente o do desabono da função paterna e as respectivas conseqüências desses mecanismos, que incluem a desapareção do sentido do limite e a perda da faculdade de julgar. O pai, segundo ele, perdeu a posição de representante da autoridade. Assim, a família, de uma maneira que não pára de se intensificar, vem se organizando como visivelmente destacada do trabalho de “articulação com o social” (LEBRUN, 2004, p.14). Isso quer dizer que a instituição familiar vem se fechando sobre si mesma e só se estruturando em torno de seus componentes, tornando-se uma família igualitária, sem hierarquia. O autor destaca que a evolução desse novo modelo de família legitima o declínio da autoridade daquele que tinha o encargo de manter uma posição de terceiro, ou seja, o pai, o que conseqüentemente originaria um grande número de efeitos psicológicos. Uma análise, sustentada por esse saber, poderia dizer que um dos efeitos

psicológicos gerados por esse sentimento de desamparo (devido à falta de uma autoridade) ocasionaria um sofrimento psíquico que os conduziria a uma busca imaginária de alguma coisa que pudesse livrar-lhes desse mal-estar. No caso dos jovens da Cidade de Deus, essa busca estaria justificada na violência gratuita, no prazer em matar por poder ou por nada.

No filme “Cidade de Deus” vemos crianças e adolescentes vivendo como “bichos soltos”, como se autodenominam alguns personagens. Será que se poderia concluir que essa circunstância produziria uma falha estrutural psíquica? Uma falha em que a regulação da agressividade ficasse comprometida? Provavelmente sim, diriam os analistas sob uma perspectiva lebruniana. Pois os personagens, analisariam eles, sem os pais (não necessariamente os pais biológicos) para exercerem suas funções estruturantes, organizariam suas identificações com os líderes de gangue, os “chefões” do tráfico, o que geralmente levaria à eclosão de agressividade e à violência gratuita entre os membros dos grupos rivais.

Zafiropoulos (2002, p.226), no entanto, comenta que não há confirmação de que o declínio da imago paterna e da família patriarcal possa explicar os “sintomas” da nossa atualidade, bem como não há como atribuir a passagem da espécie humana da natureza para a cultura às condições sociais do edipismo. Segundo o autor, baseado nos estudos de Lévi-Strauss, a organização conjugal esteve e está presente tanto nas sociedades contemporâneas quanto nas sociedades consideradas rudimentares. A família conjugal predomina nos dois extremos da escala que ordena as sociedades humanas de acordo com o grau de desenvolvimento técnico e econômico. Portanto, ela está distribuída em todas as partes geográficas, em todos os níveis culturais e econômicos. A posição de Zafiropoulos habilita um panorama diferente do que ocorre no filme Cidade de Deus. Ela permite a visão de que o verdadeiro declínio não é do pai, senão da família patriarcal, que era colocada numa posição universal, como se fosse a única e correta maneira de exercício e transmissão da lei paterna. Segundo o autor, a lei paterna continua se exercendo do modo como sempre se exerceu, anonimamente: nas épocas do auge da família patriarcal, a lei também era exercida nas famílias comuns. A partir desse ponto de vista poderia conjecturar-se que o filme, de uma certa maneira, representa o declínio de certo tipo de família, e isso não quer dizer que não se estabeleça a Lei paterna na favela. Percebe-se, porém, que há sim ausência da lei do Estado, o que eventualmente poderia gerar desigualdades, desencadeando conflitos e violência.

Entretanto, é importante frisar que não há subordinação do psíquico ao social e que o Édipo não corresponde a mecanismos sociológicos, mas é a estrutura do drama do sujeito da ordem do simbólico. Mas por outro lado, é importante reconhecer que o fenômeno da violência poderia ser explicado por esse prisma, bem como é interessante mostrar como esse tipo de análise, como no caso de Lebrun, poderia ser facilmente usada para ilustrar os filmes.

Arriscaríamos, então, denominar essa fantasia do declínio da imago paterna de *fantasia teórica*. Uma fantasia que tentaria explicar e convencer que o atual estado de violência que se encontra no país se deve ao fato de uma crise estrutural inédita na autoridade paterna, ou seja, uma fantasia que responsabilizaria o declínio do Nome-do-pai pela violência que assola nosso cotidiano.

Percebe-se, então, que, diante do encontro do cinema com a psicanálise, tentamos recolher os efeitos dessa “parceria contingente”, mostrando como o cinema liga a imagem ao gozo através do olhar. Especificamente, fizemos referência ao fenômeno da identificação do público com o Capitão Nascimento, e de como ele entrou na “janela da fantasia” de grande parte dos espectadores através do efeito do olhar. Tal identificação causa questionamentos devido ao fato do Capitão ser um personagem ambíguo: ora profissional “incorrupível”, ora “talentoso” torturador.

Percebemos, que ao posicionarmo-nos diante da tela do cinema existe uma certa perversão do ver e do ser visto, pois como vimos, o cinema se sustenta ao apontar para a satisfação, sem causar culpa, vergonha ou angústia.

Com relação à justificativa da violência mostrada nos filmes percebemos que o cinema é um lugar onde “tudo é possível”, onde todas as inibições morais e sociais ficam suspensas. Um lugar onde podem transitar obscenidades, maldades e violência e onde nada disso causa extremo horror. Na contemporaneidade, o cinema aguça a experiência da violência, que retrata aspectos de uma sociedade individualista. Gurgel (2008, p.168) diz:

Podemos considerar a hipótese de que o olhar devora a violência nas telas para melhor poder ignorá-la na vida, transformando o cinema em uma arma contra uma violência que não pode se erradicar. Frente à imagem que olha, o sujeito, objetivando-o, apela para sua experiência de olhar, que produz satisfação e o faz feliz, desresponsabilizando-o da violência.

Será que dessa maneira faz mais sentido para o sujeito? Ao assistir cenas violentas, cenas de torturas o sujeito não se sentiria livre de qualquer sentimento de culpa, já que o está se passando na tela, não está acontecendo realmente com ele, e assim o gozo se tornaria possível?

Em síntese, dá para se concluir que não há maneiras de evitar a violência. Podemos tentar entender suas raízes e estudar as diversas maneiras que ela se manifesta nas subjetividades, em lugares específicos e de como ela é representada na grande tela do cinema, porém não há um modo eficaz de se defender contra ela, pois é irredutível. E vivendo num ambiente ambivalente, resta ao sujeito aprender a lidar com os conflitos, dificuldades e traumas que a convivência humana envolve.

### **Malaise, violence and cinema: a psychoanalytical gaze**

***Abstract:** In this article, the main focus is the mixture and the interchange of two fields of knowledge, psychoanalysis and cinema, related to a subject which affects them intensely: violence. We aim at approaching the relationship between violence and psychoanalysis and how this relationship becomes subjective when the spectators, in front of a cinema screen, watch a violent film.*

***Keywords:** Psychoanalysis. Cinema. Violence.*

### **Referências**

CALLIGARIS, C. **Hello Brasil!** Notas de um psicanalista europeu viajando ao Brasil. 6ª ed. São Paulo: Escuta, 2000.

ENDO, P.C. **A violência no coração da cidade:** um estudo psicanalítico. São Paulo: Escuta/Fapesp, 2005.

GURGEL, I. (org.) **Cinema e violência:** um pedaço de mim. In: FUENTES, M. J.

**REVISTA MEMENTO**

V. 2, n. 1, jan.-jun. 2011

Revista do Mestrado em Letras *Linguagem, Discurso e Cultura* - UNINCOR

ISSN 1807-9717

---

S.VERAS, M. (org.) **Felicidade e sintoma**: ensaios para uma psicanálise no século XXI. Rio de Janeiro: EBP. Salvador: Corrupio, 2008.

LEBRUN, J-P. **Um mundo sem limite**: ensaio para uma clínica psicanalítica do social. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2004.

McGOWAN, T. *The real gaze: film theory after Lacan*. New York: State University of New York Press, 2007.

REVISTA VEJA. São Paulo: Abril, set. 2007 ed. 2030. Semanal

SOUZA, O. **Fantasia de Brasil**. As identificações na busca da identidade nacional. São Paulo: Escuta, 1994.

ZAFIROPOULOS, M. *Lacan y las ciencias sociales: La declinación del padre (1938-1953)*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

ZIZEK, S. **Eles não sabem o que fazem**: o sublime objeto da ideologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.