

Rebelião do Fragmento: O Cinema de Transgressão e seus objetos condenatórios

Luiza Lima Furtado

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-RIO

Departamento de Comunicação Social - Bacharelado em Cinema¹

Resumo

A presente pesquisa discute as faculdades acerca do Mal no cinema, por meio de reflexões contidas no pensamento do escritor e antropólogo francês Georges Bataille (1897-1962). Dedicamo-nos a analisar o livro *A Literatura e o Mal* (1957), e explorar sua conceituação no cinema de Vivienne Dick, integrante do movimento audiovisual *Cinema de Transgressão*. Os principais curtas-metragens da diretora nos quais nos debruçamos são *Guerillere Talks* (*Conversas de Guerrilha*, 1978, tradução nossa) e *Beauty Becomes the Beast* (*A Bela se Torna a Fera*, 1979, tradução nossa). O objetivo desta pesquisa é abordar como estes trabalhos, realizados em contextos de escassez orçamentária, de manifestações que simbolizam o caos político e cultural, dialogam com a filosofia de Bataille e salientam outras perspectivas para o cinema por meio de circuitos não estritamente comerciais.

Palavras Chave: Vivienne Dick, Georges Bataille, Mal, Cinema de Transgressão, Cinema

1. Recessão e Triunfo

o coração falha,
um lírio está queimando,
a garganta é aberta pelo sol.²

Durante um longo período após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), Nova Iorque foi vista como uma espécie de cidade modelo. Houve uma alta na

¹ Artigo derivado de Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Cinema, orientado pela professora Marcia Antabi, entregue em dezembro de 2022.

² BATAILLE, G. 1998, p. 2. No original: "the heart fails, a lily is burning, throat opened by the sun."

construção de conjuntos habitacionais durante a década de 1940, promovida após o ex-presidente Franklin Roosevelt (1882-1945) aprovar a lei *G.I. Bill*³, quando cerca de dois milhões de veteranos de guerra receberam empréstimos com pagamentos em longo prazo para investir nas moradias após voltar do confronto. Foi durante esse ciclo que sucedeu a explosão demográfica do baby boom.

Os subúrbios rapidamente entraram em um processo de expansão em torno da cidade, em virtude de tanto das cessões governamentais com relação ao acesso a uma terra mais barata. Com isso, o sucessor de Roosevelt, Harry Truman (1884-1972), desenvolveu o programa *Housing Act*⁴, uma medida que dava continuidade à expansão residencial e englobava também a construção dentro dos grandes centros urbanos como a cidade de Nova Iorque.

No campo trabalhista, mais de 40 mil fábricas foram fundadas até o fim dos anos 1940, o que promoveu mais de um milhão de empregos para os moradores da cidade (Public Broadcasting Service⁵, 2019). Os portos marítimos da cidade tiveram seu papel na reativação e movimentação dessa economia, sobretudo o Canal Ambrose (Nova Iorque-Nova Jersey), após uma reforma que o aprofundou em 45 metros, tornando-o assim o maior porto da costa leste dos Estados Unidos.

Já na década de 1960, segundo Kim Philips no livro *Fear City* (2017), o progresso da cidade na saúde pública atingia um patamar notável:

Em seu auge, a cidade funcionava com uma rede de vinte e quatro hospitais municipais, juntamente com dezenas de unidades básicas de saúde e clínicas pediátricas. Seu departamento de saúde até realizou pesquisas originais em assuntos de saúde pública. Ao longo das décadas, a cidade construiu inúmeros parques e *playgrounds* infantis, escolas primárias e secundárias, habitação pública, piscinas, campi universitários, cais, rodovias, pontes e aeroportos. Na década de 1960, abriu creches para mães de baixa renda e clínicas de tratamento para ajudar dependentes de drogas. Seu amplo sistema de bibliotecas incluía bibliotecas públicas de

³ A *Government Issue Bill*, conhecida pela sua abreviação, foi uma das principais leis que promoveram um retorno mais pacífico aos ex-veteranos de guerra para reconstruírem a vida após o confronto. Para saber mais sobre o *G.I. Bill*, disponível em: <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/statement-signing-the-gi-bill>. Acesso em: 11 de abril de 2023.

⁴ Embora o programa tenha ampliado a moradia popular, incentivado novas construções e melhorado os parques da cidade, isto não foi realizado sem uma política violenta de ataque às favelas e realocação dos mais pobres. Estes últimos foram marginalizados e muitos se viram obrigados a deixar a cidade.

⁵ Disponível em: <https://www.pbs.org/wqbh/americanexperience/features/blackout-gallery/>. Acesso em: 11 de abril de 2023

pesquisa que rivalizavam com muitas coleções de universidades privadas⁶ (PHILLIPS, 2017, p. 23).

O setor cultural também foi aprimorado com investimentos na indústria da arte e do entretenimento. Um leque se abria à medida que o suporte governamental incluía novas formas midiáticas nas suas pautas. Segundo Phillips, grande parte das casas de shows, óperas e cinemas arrecadaram com preços populares, e alguns museus, como o Metropolitan Museum of Art, chegaram a ter entrada gratuita (Ibid.).

Os avanços de Nova Iorque, embora visíveis, continham fissuras. Elas foram predominantemente notadas na política de Truman, na qual a parcela populacional que mais sofreu com a reconstrução urbana foi a preta e imigrante, que residia sobretudo nas periferias e favelas da cidade. O fato transcorreu devido a orçamentos autorizados pelo *Housing Act* para *limpar* as favelas e construir novas moradias. A cidade teve um próspero avanço econômico, o qual, porém, contribuiu para o acirramento das desigualdades étnicas e raciais no local.

Foi a partir do início dos anos 1970 que Nova Iorque começou a ruir de maneira exponencial. Os crescimentos nos setores da saúde e educação foram progressivamente sucateados em função das mudanças na legislação local e da falta de investimentos resultantes delas. No total, após uma alta de empregos de cerca de 7% ao ano até o fim dos anos 1960, o desemprego atingiu cerca de 610 mil moradores durante o período de 1969 a 1977 (BRECHER, 1993, p. 7).

Em parte, o retrocesso da década de 1970 ocorreu em razão do colapso de um sistema estrutural de coalizões entre os grandes empresários e políticos locais. Por meio de um governo retroalimentativo, essa dupla aliança resultou em uma busca pela arrecadação de votos em troca do apoio das predileções requisitadas pelas organizações sociais ou empresas com maior poder aquisitivo. Caso contrário, julgava-se que não haveria votos suficientes ou mesmo fundo eleitoral para que os proponentes seguissem com a campanha e conquistassem sucesso eleitoral. A

⁶ No original: "At its peak, the city ran a network of twenty-four municipal hospitals, along with dozens of neighborhood primary care and pediatric clinics. Its health department even conducted original research into matters of public health. Over the decades, the city built numerous parks and playgrounds, elementary and secondary schools, public housing, swimming pools, college campuses, piers, highways, bridges, and airports. In the 1960s, it opened day care centers for low-income mothers and treatment clinics to help drug addicts. Its sprawling library system included public research libraries that rivaled many private university collections."

aliança produziu um complexo de múltiplas elites locais que geriam a cidade com enfoque nos interesses próprios.

A tática de promoção personalista provocou mais gastos do que os cofres públicos podiam efetivamente arrecadar, o que originou uma crise fiscal. A ampla oferta de empregos que antes permeava a cidade desapareceu, e cada vez mais os habitantes passaram a buscar auxílios emergenciais do estado. Por outro lado, a crise é uma consequência direta do ciclo de vida capitalista, na qual os gastos ora são executados em grande volume para suprir demandas sociais, ora pressionados por reduções em momentos de instabilidade.

É durante este período de retração e aumento da dívida interna que surge o *Cinema de Transgressão*, que abreviamos aqui como CT. Foi nomeado assim a partir do manifesto homônimo lançado, em 1985, pelo cineasta e integrante Nick Zedd (1958-2022), que apresentou um compêndio dos filmes produzidos e exibidos pelo circuito nos últimos 15 anos de sua publicação. Sinalizou também um objetivo cinematográfico: desenvolver pautas narrativas por meio de uma iconoclastia que introduzisse a angústia no espectador.

2. Não existem novas ondas, apenas o mar

2.1 Uma nova prosa

We would only do crimes so we could raise the films⁷
John Lurie

Em 1975, aos 25 anos e recém-chegada a Nova Iorque, Vivienne Dick se envolveu com a cena artística da cidade em plena efervescência. Nascida na cidade de Donegal, na Irlanda, estudou arqueologia e francês na University College Dublin. Após a conclusão dos cursos, ela realizou algumas viagens pela Europa e Ásia e, movida pelo desejo de continuar uma extensão sociocultural, ouviu dizer⁸ por um galerista irlandês que a metrópole abarcava boas oportunidades para mulheres. Decerto, pouco após sua chegada a Nova Iorque, Dick já praticava no tempo livre

⁷*Blank City (Cidade em Branco, 2009)*. No original: "Nós apenas cometíamos crimes para que pudéssemos arrecadar dinheiro para os filmes".

⁸Disponível em: [The Tangerine Magazine - Belfast](#). Acesso em: 11 de abril de 2023.

exercícios experimentais com fotografia e gravura, além de frequentar clubes locais, entre eles o CBGB⁹.

Com certa regularidade na participação de shows como o *Teenage Jesus and the Jerks*, durante as apresentações no CBGB, a artista passou a se familiarizar com a vocalista da banda: concretizou assim uma de suas primeiras amizades com Lydia Lunch, que lhe apresentou a outros coletivos que permeavam o LES (Lower East Side). O vínculo chegou a lhe abrir espaço também para experimentar uma veia musical, ao passo que tocou teclado na banda experimental *Beirut Slump*, primeiro coletivo musical criado por Lunch.

O LES continha uma oferta maior de casas e apartamentos a preços econômicos que o restante dos bairros em Manhattan, o que levou Dick a alugar um apartamento ferroviário e arranjar um trabalho de meio período sem muita dificuldade. Pelos arredores, na 4th Street, ocorria o Millennium Film Workshop (MFW), fundado pelo cineasta Ken Jacobs (1933-) em 1966, no qual eram promovidas tanto exposições abertas à sociedade civil quanto oficinas de arte, fotografia e cinema. Dick encontrou o centro artístico por acaso, em um passeio, e foi assim que começou a experimentar com as câmeras *Super-8*. Os artistas Eric Mitchell (1940-1985) e Jamie Nares (1953-) estavam igualmente envolvidos nas oficinas do MFW e trabalhavam com a mesma filmadora, o que acarretou em um processo de retroalimentação impulsionadora.

Em suma, o LES era mais que uma locação física, mas também uma espécie de estado de espírito, em conformidade com o discurso do artista intermídia Jud Yalkut (1938-2003). Conforme Dick realizava as primeiras filmagens, o intento de reproduzi-las no clássico MFW ou no centro de exibição e preservação da Anthology Film Archives foi sendo lentamente reduzido. Como um antro que tinha uma ampla variedade de cineclubes, seu desejo passava pela contramão da não convencionalidade da sala de cinema enquanto espaço de possível disciplina. Como já costumava frequentar bares e clubes de música com os companheiros de ofício, ocorreu-lhe que esses mesmos espaços poderiam ser ponderados como recintos de exposições cinematográficas, e assim o foram.

⁹O CBGB (Country Bluegrass Blues) foi um clube de música fundado em 1973, e localizava-se na região central ao sul da ilha de Manhattan, na Rua Bowery 315. Após sua inauguração, o dono do clube, Hilly Krystal's, adicionou a sigla OMFUG, que passaria a significar "Country Bluegrass Blues and Other Music For Uplifting Gormandizers" (Country Bluegrass Blues e Outras Músicas Para Edificantes Glutões). A ideia era tratar o público que passou a frequentar o espaço como "consumidores vorazes de música" mas, na prática, o clube continuou sendo tratado apenas como CBGB.

Pode-se imaginar um tipo de cinema que não venderia nada, assim como Stravinsky disse que a música não expressa nada; um tipo de cinema que não considerasse o espectador como um cliente, que não o atraísse, nem o seduzísse, nem lisonjearia nem desprezaria. Poder-se-ia imaginar assim que a beleza, a violência e o desejo pudessem ser oferecidos de novo, intactos, para serem descobertos de novo. Do dever, por rotina ou ociosidade, e dizer-lhes: 'Aqui, isto também vos pertence e vale a pena ser lido, ouvido ou olhado; esta violência é vossa, e este desejo (FIESCHI, 1980, *Kino Slang*)¹⁰.

2.2 Sintropia plástica

na calma infinita,
onde as leis o aprisionam,
ele desliza para o impossível,
imensamente¹¹

Podemos traçar um longo caminho desde as primeiras produções de obras com temáticas anarquistas no cinema, em 1913, com a adaptação de um conto de Émile Zola para o longa-metragem *Germinal*, de Albert Capellani. No entanto, é só a partir da década de 1930, com trabalhos tais quais *L'âge D'or* (*A Idade do Ouro*, Luis Buñuel, 1930), *Zéro de Conduite* (*Zero de Conduta*, Jean Vigo, 1933) e *Columna de Hierro* (*Coluna de Ferro*, Miguel Mutiñó e Juan Pallejá, 1937) que houve uma notória realização de filmes explicitamente anarquistas, além da criação de uma indústria cinematográfica dedicada a este fim pela CNT-FAI¹², que produziu 84 filmes durante a Revolução Espanhola (1936-1939).

¹⁰No original: "A kind of cinema could be imagined which would sell nothing, just as Stravinsky said that music expresses nothing; a kind of cinema which would not consider the spectator as a customer, which would not lure him, nor t seduce him, nor flatter nor despise him, would not rape him nor put him to sleep; a kind of cinema that would be the exact opposite of advertising. In 1974 on the walls of Paris could be seen a surprising series of posters. A man with a vague smile and a meaningful look addresses the passer-by, a possible customer, in the name of a well-known bank. And he speaks the truth: "I'm interested in your money." Disponível em: <https://kinoslang.blogspot.com/2019/07/jean-marie-straub-daniele-huillet-by-j.html> Acesso em: 11 de abril de 2023

¹¹BATAILLE, G. 1998, p. 83. No original: "in the infinite calm, where laws enchain it, it glides toward the impossible, immensely."

¹²A *Confederación Nacional del Trabajo* (Confederação Nacional do Trabalho) e a *Federación Anarquista Ibérica* (Federação Anarquista Ibérica) são organizações espanholas voltadas para coordenação dos movimentos operários espanhóis, fundadas em 1910 e 1927 respectivamente. Desde a criação da FAI, ambos os movimentos atuaram juntos na luta pela autodeterminação das comunidades, criando assim as produtoras de cinema *S.I.E Films*, *FRIEP* e a *Spartacus Films*.

A investigação sobre a liberdade, a coletividade e a dinâmica entre Estado¹³ e Poder¹⁴, esses últimos como ferramentas de organização social, se tornaram importantes eixos de discussão para o CT. Nesse sentido, a própria subversão dos métodos existentes de produção e distribuição cinematográfica é pauta que cria um novo fio condutor para a elaboração cinematográfica.

O espaço físico cinematográfico, em seu caráter mais basililar, reúne o acesso tanto a uma ferramenta de exposição reflexiva quanto um território de entretenimento, o que gera o potencial para uma rebelião tangível. A dinâmica na tríade espectador-filme-território ilustra esse desejo, dado que em momento algum o público é um corpus de sujeitos passivos. Apesar de uma imobilidade física frente à regulação de disposição espacial própria da sala de exibição, o espectador não apenas "olha" o filme, e sim está a todo o momento na posição de interpretar as ideias expostas e "conceber novos princípios de mundo, edificantes ao meio social em que transitam fora das salas" (RANCIÈRE, 2014, p. 17).

Ao intervir e criticar a perspectiva de cunho platônico sobre o espetáculo, Rancière reivindica a emancipação do espectador contra clássicos sofismas que permeiam o circuito artístico, como o mencionado antagonismo entre *olhar* e *saber*. A imagem, situada dentro do parecer que a coloca como um mero exercício de encontrar supostas realidades implícitas, estabelece um distanciamento contra o sujeito que a observa, proclamando por uma unidade que a justifique para além de um gesto de análise, ou um *ir à procura de*. Nesse sentido, para Rancière, a forma de encarar essa distância é a chave para o exercício da autonomia:

Os animais humanos são animais distantes que se comunicam através da floresta dos signos. A distância que o ignorante tem de transpor não é o abismo entre a sua ignorância e o saber do mestre. É simplesmente o caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ainda ignora, mas que pode apreender como aprendeu o resto, que pode aprender não para passar a ocupar a posição do sábio, mas para melhor praticar a arte de traduzir, a arte de pôr as suas experiências em palavras e as suas palavras à prova, de traduzir as suas aventuras intelectuais para uso dos outros e de voltar a traduzir as traduções que os outros lhe apresentam das respectivas aventuras (RANCIÈRE, 2014, p. 15).

¹³ "Governar um Estado significará, portanto, estabelecer a economia ao nível geral do Estado, isto é, ter em relação aos habitantes, às riquezas, aos comportamentos individuais e coletivos, uma forma de vigilância, de controle tão atenta quanto à do pai de família" (FOUCAULT, 1979, p.281).

¹⁴ O Poder é aqui pensado como toda relação de poder foucaultiana.

A forma como Dick e o CT resolveram emancipar a audiência foi pela via iconoclasta que convidava o público a atuar diretamente sob a visão daqueles símbolos filmados: vemos a busca pelo desdobramento intelectual por meio do questionamento da tradição tanto dos sinais do cinema clássico quanto das vanguardas que os antecedem. Partindo da premissa da aceitabilidade de um novo tipo de risco estético e estrutural, o CT não desejou se alinhar a nenhuma produtora cinematográfica, por mais progressista que ela fosse. Buscou ao máximo a recusa de qualquer autoridade, seja ela acadêmica ou técnica, que conduzisse o movimento sob algum tipo de orientação particular. Desse modo, referências como Robert Bresson (1901-1999) e John Cassavetes (1929-1989) para diretores do movimento, tal qual Amos Poe (1949-), significavam uma margem criativa para o molde de uma nova visão plástica, em que se requalificou a função das imagens produzidas por estes autores.

As cores dos filmes de integrantes do CT eram excessivamente saturadas, e sua ação cênica remetia à procura dos locais desassistidos pelo público comum. Essas cenas eram concebidas em poucas locações, senão uma só, como perceptivelmente na narrativa de *You Killed me First* (*Você me matou Primeiro*, Richard Kern, 1985), em que a decupagem dos planos filmados nesses ambientes já cumpriam com seus fins artísticos. Em múltiplas circunstâncias, como no caso de *The Right Side of My Brain* (*O Lado Direito do Meu Cérebro*, 1985), os olhares dos personagens parecem se dirigir diretamente para a câmera, com tons de entrevistas ou monólogos que retratam uma exaustão física e emocional. Nessa conjuntura, os planos são mais fechados, quase claustrofóbicos. Mas o oposto também ocorre, ao vislumbrarmos esquetes portadores de um alívio cômico, trazidos à tona por uma ironia em prol de uma brincadeira escopofílica, tal qual em *Submit To Me* (*Submeta-se a Mim*, 1986).

A montagem trabalha com a modulação: ora vemos planos extensos sob um determinado personagem, ora lampejos fugazes de luz entrópica, como em *Like Dawn to Dusk* (*Como o Amanhecer ao Anoitecer*, 1983). Em *Permanent Vacation* (*Férias Permanentes*, 1980), primeiro longa-metragem de Jim Jarmusch (1953-), Nova Iorque é narrada como um ambiente análogo à guerra: helicópteros em circulação fomentam a vigilância, comércios estão destruídos e prédios vazios esperam o colapso. Nos eixos internos, entrevemos representações de famílias desestruturadas e núcleos sociais em busca da libertação: mataram a família e foram ao cinema.

O nascimento é o início da angústia e o início da poesia: "Give me loves o i can live¹⁵" (*Mutable Fire - Fogo Mutável*, 1984) ou "Death is no dream¹⁶" (*Gloomy Sunday - Domingo Sombrio*, 1980). Na obra do existencialista dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855), aquilo que é proibido desperta um interesse no homem, mesmo que isto vá de encontro com a sua existência, e isto lhe causa angústia. As circunstâncias da existência, e sua lógica operada pela probabilidade de ocorrerem ou não, lhe causam esse sentimento, pois o homem precisa se colocar à frente da situação e realizar uma decisão.

Retratar a angústia é simbolizar o interdito no CT, e isto significa não apenas jogar com o conceito de desejo, mas descrever uma problemática universal que pode ser vista como uma dinâmica reformista. A dramaticidade levada pela performance excessiva, ou pelo seu abandono em torno de uma semi-docuficção, cria alianças que aproximam e popularizam o contato com o espectador, e funciona como o ato de soberania para os cineastas do movimento. Podemos idealizar aqui um anarquismo à luz de Bataille: "[...] sem uma compreensão sádica de uma natureza incontestavelmente trovejante e torrencial, não poderia haver revolucionários, só poderia haver um revoltante sentimentalismo utópico¹⁷".

A forma como o antropólogo compreende a rebelião jaz na afirmação de que o modo de operação do Poder o coloca necessariamente em eterna forma de dispêndio, e dessa forma acarreta eventualmente na desestabilização do que está estruturado socialmente. Isso ocorre porque o acúmulo exacerbado da produção capitalista gera um princípio de perda, ou consumo improdutivo. Esse excesso abre caminho para a transgressão e, por consequência, uma brecha em direção a um momento de liberdade, essa última pela qual Bataille entende como soberania.

A princípio, a soberania só pode ocorrer quando há uma ausência total de normas a serem seguidas, ou o desrespeito geral delas. A partir do momento em que a sociedade não enxerga mais os próprios comportamentos antinormativos como tais, estes atos tornam-se o "bem" novamente, pois não há mais nada que antagonize com eles. Bataille considera que só existe plena liberdade quando resta apenas o

¹⁵ Trad. nossa: "Mê dê amor para que eu possa viver": trecho do curta-metragem *MutableFire*, de Bradley Eros.

¹⁶ Trad. nossa: "A morte não é sonho algum": trecho do curta-metragem *Gloomy Sunday*, de Lydia Lunch.

¹⁷BATAILLE, G. 1985, p.101. No original: "without a sadistic understanding of an incontestably thundering and torrential nature, there could be no revolutionaries, there could only be a revolting utopian sentimentality"

Bem fora do sentido da Lei: o homem despido de qualquer regulamento, seja este moral ou normativo, faz com que todos os seus atos se transformem em “bons” novamente.

O caminho em torno da transgressão requer, portanto, uma vontade paradoxal do sujeito em torno da existência do significado secundário de Bem, aquele enquanto construto que possui um código de leis e uma ordem social. É apenas a partir da existência desse sistema que pode existir a oposição Mal, em que o indivíduo enfrenta a possibilidade de romper positivamente com o que é proibido. Conforme novos preceitos organizacionais são recriados através dos tempos, dando nova compleição ao corpo social, o Mal pode subsistir como uma maneira positiva para a reformulação de conceitos pré-estabelecidos.

O papel dos autores enquanto sujeitos soberanos é colocar o cinema nos trilhos para uma comunicação heterogênea. Para Bataille, esta heterogeneidade na comunicação significa abordar a violência e o excesso a partir do domínio da profanação, em contraponto com a homogeneidade, que pretende preservar um estado de equilíbrio estático. Os antagonismos homogeneidade/heterogeneidade são paralelos da relação entre valor e uso: o primeiro agrega uma qualidade, e por isso está associado à preservação, já o segundo viola o princípio da conservação pelo seu uso, o que destrói sua qualidade facultada.

Acima de tudo, a heterologia se opõe a qualquer representação homogênea do mundo, ou seja, a qualquer sistema filosófico. O objetivo de tais representações é sempre a privação das fontes de excitação de nosso universo e o desenvolvimento de uma espécie humana servil, destinada apenas à fabricação, consumo racional e conservação de produtos. Mas o processo intelectual limita-se automaticamente ao produzir por si só os seus próprios resíduos, liberando assim de forma desordenada o heterogêneo elemento excremental. A heterologia se limita a retomar, consciente e resolutamente, esse processo terminal que até agora foi visto como o aborto e a vergonha do pensamento humano (trad. nossa¹⁸).

¹⁸BATAILLE, G. 1985, p. 97. No original: “Above all, heterology is opposed to any homogeneous representation of the world, in other words, to any philosophical system. The goal of such representations is always the deprivation of our universe’s sources of excitation and the development of a servile human species, fit only for the fabrication, rational consumption, and conservation of products. But the intellectual process automatically limits itself by producing of its own accord its own waste products, thus liberating in a disordered way the heterogeneous excremental element. Heterology is restricted to taking up again, consciously and resolutely, this terminal process which up until now has been seen as the abortion and the shame of human thought”.

O estado desejado de dissolução nos filmes do CT foi organizado a partir de uma comunidade que se utilizou da tragédia institucional para consumir em seus filmes um repertório ligado deliberadamente à vontade do Mal. Eles refletem, em última instância, o pensamento de Mefistófeles em Fausto:

Mephistopheles

Ein Theil von jener Kraft, Sou parte da Energia,
Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.

Mephistopheles

Que sempre o Mal pretende e que o Bem
sempre cria.

Faust

Was ist mit diesem Rätselwort gemeint?

Fausto

Com tal enigma, que se alega?

Mephistopheles

Ich bin der Geist, der stets verneint!
Und das mit Recht; denn alles was entsteht
Ist werth daß es zugrunde geht;
Drum besser wär's daß nichts entstünde.
So ist denn alles, was ihr Sünde,
Zerstörung, kurz das Böse nennt,
Mein eigentliches Element.

Mefistófeles

O Gênio sou que sempre nega!
com razão; tudo o que vem a ser
É digno só de perecer
Seria, pois, melhor, nada vir a ser mais.
Por isso, tudo a que chamais
De destruição, pecado, o mal
Meu elemento é, integral

(GOETHE, 2004, p.138-139)

2.3 A imagem soberana

noite vazia e sem estrelas
o vácuo mil vezes extinto
algum grito assim
já perfurou você
em uma queda tão longa?¹⁹

O cinema da comunicação heterogênea de Dick pode ser considerado como o eterno arremesso diante de um fim indeterminado, e de certa forma daquilo que está sempre em constante desenvolvimento. Como seres constituídos pela falta, compostos de toda experiência que acumularam até o momento presente e o que ainda desejam vivenciar, os personagens lutam progressivamente para sair de um regime de servidão em torno da própria independência. Sendo a arte o espaço de

¹⁹ BATAILLE, G. 1998, p. 98. No original: "empty starless night, void a thousand times extinguished, has such a scream, ever pierced you, such a long fall."

privilégio em que os atores/autores podem mergulhar no próprio abismo, e se consolar caso não escapem dele, os indivíduos representados a partir da matriz artística possuem amparo suficiente para se lançarem na profundidade de suas paixões e seus vícios.

Os seres são constituídos, ainda, de tudo aquilo que podem eventualmente perder, e Dick incorpora esta circunstância nos filmes. Em seu primeiro curta-metragem em Nova Iorque, *Guerillere Talks (Conversas de Guerrilha, 1978)*, a solidão é antes de tudo representada pelos planos em silêncio. O decorrer do filme é propositalmente arrastado em diversos momentos, até que a fala dos personagens surja em meio ao desejo de encontrar alguma saída, ou relatar alguma angústia pessoal.

Feito com oito cartuchos de negativos para *Super-8*, Dick focaliza sete mulheres diferentes, que encadeiam a própria sequência de monólogos ou performam pelo silêncio. No primeiro cartucho, somos jogados a uma longa sequência em um fliperama, na qual estímulos contínuos ocorrem pela iluminação branca excessiva e pela interação ininterrupta da personagem com uma máquina de pinball. Podemos considerar que ela tateia a máquina sem praticamente qualquer visibilidade de prazer estampado no rosto, mas não pode conter o gesto de permanecer ali com a tentativa.

O filósofo marxista Mark Fisher (1968-2017) fala em seu livro *Realismo Capitalista* (2009) sobre a depressão hedonista que a juventude passou a sentir com os efeitos das políticas neoliberais. O capitalismo tornou-se uma estrutura praticamente inabalável por volta do ano de 1989, quando uma grande parcela global de países já contava com chefes de Estado alinhados com programas de transferência de serviços públicos para o setor privado. Mas já se via em 1978 autoridades oficiais dos Estados Unidos, tais como Jimmy Carter²⁰, na organização de projetos mercadológicos com soluções para o corpus social baseadas em privatização. Sobre um possível estado de hedonia depressiva da personagem, pode-se dizer que “esse desejo de soçobrar, que fustiga intimamente cada ser humano, difere, entretanto, do desejo de morrer, por ser ambíguo: é o desejo de morrer, sem dúvida, mas ao mesmo tempo o desejo de viver, nos limites do possível e do impossível, com uma intensidade sempre maior” (BATAILLE, 2014, p. 266).

²⁰ Em 1978, Jimmy Carter (presidente dos Estados Unidos de 1977 a 1981) lançou a política urbana nacional intitulada Uma Nova Parceria para Conservar as Comunidades da América (*A New Partnership to Conserve America's Communities*), com ênfase no voluntarismo, descentralização e parcerias público-privadas.

No segundo cartucho de *Guerillere Talks*, observamos uma personagem em um estado de inquietação e pesar mais explícito. É a cantora Pat Place (1953-) que, assim como as demais protagonistas, não possui um nome definido dentro das suas sequências. Essa falta de titulação parece jogar com a própria aniquilação que possuem como sujeitos, e, sobretudo como mulheres, ao emergirem em um meio audiovisual predominantemente retido por homens, mesmo em espaços de vanguarda dentro do CT ou em clubes como o CBGB. Por meio de paisagens atônitas, o filme age no exame mítico de encontrar-se no mundo.

Já nas seguintes intervenções performáticas em *Guerillere Talks*, muito do que se vislumbra remete à natureza dos *talk shows*, nos quais a estreiteza e naturalidade do diálogo com o público predominam. Mas apesar da despreocupação, a interlocução é desordenada e transforma o espaço, dando-lhe a atmosfera de um hiato informacional à medida que as personagens introduzem certas indagações pessoais para rapidamente pularem de tópico. O ato de falar, conseqüentemente, prefigura a ânsia de sair da zona desconsolada em que se inserem. A *distância* inicialmente provocada entre aquele que enuncia e o espectador, devido à falta de coesão na fala “não é um mal a abolir, é antes a condição normal de toda a comunicação” (RANCIÈRE, 2008, p. 10). Entretanto, o ruído que Dick fornece não parece ter qualquer intenção de se colocar como um pensamento pelo qual o espectador deva *aprender com*, e sim uma *disposição* da qual o espectador deve experimentar.

A significação se torna clara ao espectador na medida em que ele compreende que as falas emitidas servem para transmitir algo outro que não apenas um dado contido em si mesmo, desfazendo assim uma possível desigualdade entre emissor e receptor. Outra tendência que podemos ver no cinema de Dick, e que a aproxima do espectador, é a tradução imagética de uma atração desinteressada para a morte. Para Bataille, toda *comunicação fundamental* (BATAILLE, 1989, p. 22) deve ser honesta, e isto requer que ela exponha o essencial, ou seja, conceda ao fundamento do Mal, o qual possui uma relação direta com a morte. Desta forma, o Mal é necessário para a obra ficcional, caso contrário ela deixa de abordar o caráter mais íntimo que pode alcançar.

Um dos princípios sobre o Mal que dialogam diretamente com o CT é a negação da subserviência, em qualquer esfera. Dick versa sobre a modificação desse servilismo em suas obras pelo confronto direto das personagens, primeiro contra si mesmas e,

depois, contra o mundo, ação que faz com que se reconheçam fora do domínio condenatório imposto. Essa atitude de retomada de consciência que desencadeia a rebelião é o caminho para a transgressão. O Mal não é a transgressão em si, e sim a *transgressão condenada* (BATAILLE, 1987, p. 83), visto que ele advém da violação de um preceito social. Por sua vez, a transgressão é um ato irrevogável que exprime o excesso de energia²¹ contida na natureza, e requer atitudes que violam as mesmas leis prezadas para exonerar esse mesmo excesso.

Nesse sentido, vemos colapsos energéticos e mesmo narrativos nos atos transgressores, que se insinuam em prol de uma beleza contínua²². O Mal batailleano rejeita o *interesse egoísta* (BATAILLE, 1989, p. 27) que comete qualquer infração sob a luz da razão interessada e se detém sobre os crimes passionais, nos quais a ânsia erótica predomina. O universo cinematográfico pode então, extrair o máximo do conceito do Mal em suas obras sem corromper nenhuma lei factualmente, e ainda retratar e expurgar o âmbito maldito que compõe muitos dos desejos humanos (inconscientes ou não). É o que ocorre igualmente em *Beauty Becomes the Beast (A Bela se Torna a Fera, 1979)*, em que o filme se inicia aos berros: protagonizado de forma solo por Lunch, vemos os eixos temáticos que circundam o pensamento acerca do Mal distribuídos por algumas locações-chaves.

A primeira sequência do média-metragem, ambientada na praia, inclui na trilha sonora o elevado barulho das ondas intempestivas ao fundo da paisagem. Lunch, que perambula pelo local, traz consigo desde o início do filme uma boneca, objeto que apresenta tematicamente a matriz nostálgica sobre sua infância. A terna idade é precisamente quando ocorre o encontro mais próspero do Mal, dado que é o ciclo em que a formação moral da criança ainda está em desenvolvimento, e ela ainda não se reconhece totalmente dentro das *leis da sociabilidade e polidez convencionais*. (Ibid., p. 14).

Há um intercâmbio não linear entre a figura infantil e adulta de Lunch na progressão do filme, em que a personalidade já crescida adquire certo comportamento analítico e busca desvelar as forças que a moderaram durante a

²¹O excesso tem o sentido de uma energia vital presente na natureza, gasta incessantemente pelos animais e pelo ecossistema como um todo, mas contida pelos seres humanos através do labor. O realocamento da pulsão libidinal humana para o trabalho controla o gasto da energia, mas ela ainda pode ser extrapolada pelo excesso, devido ao impasse de se eliminar totalmente a violência na existência.

²²A arte, na medida em que aborda o erótico e a transgressão do interdito, é objeto de uma ação contínua pois desfaz certos limites que definem e individualizam os seres.

fase do crescimento. Uma das autoridades é a própria mãe, a figura educacional mais antiga pela qual teve contato, e que permaneceu durante todo o desenvolvimento a puxar-lhe do domínio soberano em que residia. O monólogo de Lunch sobre a proibição de um romance no qual se via envolvida é a colocação da mãe como a Lei (o Bem batailleano), na qual há o derradeiro sufoco no regime das paixões.

Testemunhamos a expressão do conflito interno emergente na personalidade da protagonista, em que potências opostas a movem ora em direção ao retorno de sua soberania, ora em prol de um condicionamento. A boneca que carrega consigo, querida na maior parte das vezes, é abandonada em determinado momento em benefício de preceitos regimentais, mas logo é resgatada. Outras cenas fleumáticas ilustram esse intercâmbio com o Bem, tal a exibição dos subúrbios como territórios retificados e homogêneos. O tédio, no entanto, é a via crucis do regime artístico, e sufoca tanto a obra quanto seu autor. A *hipermoral*²³batailleana se indicia como a saída dialética que permite o status coeso da civilização ao mesmo tempo em que se rebela em certas inflexões, o que permite o eterno ajuste energético dos seres.

A Lei se manifesta de outras formas na educação moral de Lunch, a partir do contexto governamental que a cerca: o predomínio do modelo educacional verticalizado, o crescimento da exposição coletiva à publicidade e propaganda, a política de coalizões ou a escalada inflacionária²⁴ no governo do então presidente dos Estados Unidos, Jimmy Carter (1924-), que durou de 1977 a 1981. Há um plano-detache no filme em que Dick filma uma *sitcom* que passa na televisão de tubo, na qual uma personagem debocha que a única maneira que encontrou para fazer com que seu comércio trabalhasse a preços baixos foi efetuando sozinha todas as posições de encargo da loja.

Com a inflação fora de controle, o Federal Reserve Board anunciou em 1979 que iria combater a inflação restringindo o crescimento da oferta monetária. O desemprego aumentou e as taxas de juros atingiram os níveis mais altos da história do país. Em novembro de 1982, o desemprego atingiu 10,8%, o mais alto desde 1940. Um em cada cinco

²³ "O Mal — uma forma aguda do Mal — de que ela é a expressão, tem para nós, acredito, o valor soberano. Mas essa concepção não prescreve a ausência de moral, ela exige uma "hipermoral" (BATAILLE, G. 2022, p.9)". Nesse caso, a hipermoralidade é um caminho para além do Bem e do Mal, que apenas a obra artística pode alcançar.

²⁴ De 1977 a 1979, a inflação passou de 7,4% para 13,3%. (Digital History, 2021) Disponível em: https://www.digitalhistory.uh.edu/disp_textbook.cfm?smtID=2&psid=3360 Último acesso: 11 de abril de 2023.

trabalhadores americanos passou algum tempo sem emprego (Digital History, 2021)²⁵.

A fantasia de prosperar nesta conjuntura leva ao estado apático de Lunch nas cenas amortecidas na cama de casa, e parece mesclar-se a todo temperamento desnorteado dos cenários pelos quais perambula. Mas isso não a impede de alçar a todo custo um retorno positivo em direção à infância, ou seja, negar a coerção calculada que preza habitualmente por uma percepção do porvir, e resgatar assim a ação focalizada totalmente no instante presente: “beyondlegend, andbeyondmoralisticvalues” (“além da etiqueta, além dos valores moralistas²⁶”, Lunch em *Beauty Becomes the Beast*).

A lógica das potências opostas, que operam nas entrelinhas personalísticas da personagem, completa sua estrutura significativa nas últimas sequências do filme. Uma música atonal tocada por um clarinete acompanha as tomadas que resgatam a locação abstrata da praia, contraposta com passagens de ruas amontoadas por um comércio incomum. As lojas vendem bonecas, e os compradores parecem vibrantes para obtê-las, no entanto elas são enfileiradas ao lado de equipamentos de artilharia. A morbidez da vocalização em *off* por Lunch complementa a estranheza da disposição dos produtos, por meio de uma cantiga atormentada que reproduz um desejo autodestrutivo que parece pertencer a todos.

A energia desgovernada é contida pelo corte que ilustra uma cena sedativa na banheira da casa de Lunch, os últimos planos focalizando justamente em sua boneca: a protagonista aparece lavando o brinquedo, em um ato que remete à limpeza do palco após um espetáculo, mas também a uma consagração que lhe devolve ao domínio da Lei.

3. Considerações finais

Podemos afirmar que há uma contradição entre o cinema e o dever social, já que se configura como uma fruição artística que lida com a ruptura dos interditos. Todavia o axioma batailleano sobre o entrelaçamento da atividade com o conceito de

²⁵Disponível em: https://www.digitalhistory.uh.edu/disp_textbook.cfm?smtID=2&psid=3360 Último acesso: 11 de abril de 2023.

²⁶O uso da palavra “legend” (lenda), aqui traduzida como “etiqueta”, tenta exprimir o valor real de seu uso por Lunch.

liberdade é o que coloca a atividade de frente para uma reformulação da razão participativa para o coletivo. A rebelião em si pertence ao domínio do adulto, que assume a perda da soberania maior da infância, mas não cessa de buscá-la nos meios artísticos, e cria a partir dela.

Compreendemos aqui que o cinema, da mesma forma que Bataille propõe acerca da literatura, se dirige a um público absoluto. O projeto de democratização das imagens ocorre na contramão de um modo narrativo cabalmente articulado, que busca majoritariamente a explicação detalhada de sua trama interna e uma translucidez do mundo que expõe. O cinema autônomo, pelo contrário, trabalha a partir de uma lógica poética, pretende o impossível e destitui a realidade. Essa forma de concepção audiovisual vagueia pela contradição batailleana, na qual o autor deve buscar a comutação entre o Bem instituído e o Mal, ou ir além pelo alcance de sua hipermoral.

A emancipação cinematográfica de Vivienne Dick e do *Cinema de Transgressão* se prova manifestada por meio da busca realizada pelo coletivo pela liberdade temporária, contida nas possibilidades do cinema e da literatura. Mas a análise nos leva a considerar que, se a literatura almeja a união do impossível, pode-se dizer que o cinema chega ainda mais longe em sua busca do que ela, visto que é capaz de reproduzir a realidade e o simulacro, e materializar sonoramente e visualmente o Mal, simultaneamente.

Concluimos por esta pesquisa que os artistas do movimento nova iorquino elevaram essas definições em suas obras por uma dupla busca: (1) a viabilização da produção cinematográfica em meio a uma crise fiscal, por meio da unidade do conjunto que cooperou de todo modo possível para que os resultados fossem concluídos e exibidos publicamente; (2) pela reivindicação da busca pela continuidade enquanto seres descontínuos, pela suspensão da proibição. Dessa forma, o cinema também deve se confessar culpado, na medida em que é capaz de efetivar o retorno à infância e se ocupar, ainda que temporariamente, da soberania.

4. Referências Bibliográficas:

BATAILLE, Georges. A literatura e o mal. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

- BATAILLE, Georges. Collection of Poems. Estados Unidos da América: Dufour Editions, 1998.
- BATAILLE, Georges. Inner Experience. Nova Iorque: State University of New York Press, 1988.
- BATAILLE, Georges. O erotismo. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BATAILLE, Georges. Visions of Excess, Selected Writings 1927-1939. Minneapolis: University of Minnesota, 1985.
- BRECHER, Charles. Power Failure: New York City Politics and Policy since 1960. Nova Iorque: Oxford University Press, 1993.
- DICK, V.; MACDONALD, S. Interview with Vivienne Dick, 1982.
- FIESCHI, Jean-André. Richard Round 's Cinema: A Critical Dictionary. New York: Viking Press, 1980.
- FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GOETHE, Johann Wolfgang. Fausto. São Paulo: Editora 34, 2004.
- MCCORMICK, C.; LOTRINGER, S. You Killed Me First: The Cinema of Transgression. Berlim: Koenig Books, 2012.
- MCEVOY, Tara. An Interview with Vivienne Dick, 2022.
- PHILIPS, Kim. Fear City. Nova Iorque: Metropolitan Books, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. O Espectador Emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2014.