

Žižek e o Cinema - IJŽS Vol 1.3

(Tradução Portuguesa de Susana Viegas no âmbito de uma Bolsa de Doutoramento em Filosofia atribuída pela F.C.T. - Fundação para a Ciência e Tecnologia)

Introdução: O Prazer do Cinema

Todd McGowan – University of Vermont, Burlington, Vermont, USA

A maior parte dos críticos que duvidam do empenhamento de Slavoj Žižek pelo cinema referem a sua tendência para ignorar a especificidade da obra analisada em favor de um ou outro aspecto da sua estrutura teórica. De acordo com este modo de pensar, para Žižek, a obra cinematográfica é meramente exemplar e nunca alcança nenhum significado para lá da sua utilidade como mecanismo interpretativo. Num artigo de uma recente colectânea de críticas intitulada *The Truth of Žižek*, Richard Stamp lamenta “os exemplos de Žižek são, na verdade, ilustrações acidentais de uma máquina já instalada” (2007: 173)¹. Ao contrário de outros pensadores, que exploram diferentes obras nos seus próprios termos – para Stamp, Derrida é o modelo deste modo de pensar -, Žižek encontra sempre os pressupostos da sua própria teoria nas obras que analisa. De acordo com esta linha de crítica, um filme não chega a surpreender Žižek ou a abanar os alicerces do seu suporte teórico. Tal como Hegel, o seu antepassado intelectual, é um pensador abstracto sem a menor preocupação pelas particularidades do concreto².

A natureza abstracta da aproximação de Žižek a um filme resulta em interpretações que não englobam os filmes na sua totalidade. Mesmo os seus

admiradores devem admitir que em nenhum lugar do seu vasto conjunto de trabalho interpretativo Žižek dá uma interpretação profunda e sustentada de um filme. Mesmo o seu único livro dedicado inteiramente a um filme, *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's "Lost Highway"*, não chega a referir aspectos importantes do filme. Consagra menos de metade do pequeno livro a uma análise de *Lost Highway* (1997), e, como resultado, seria mais fácil encontrar num artigo mais ou menos extenso uma análise directa do filme do que no livro de Žižek. Para os seus críticos, esta falta de profundidade indica, não tanto uma escolha metodológica ou uma exigência da sua abordagem teórica, mas uma falta de atenção à obra, uma falha em não considerar seriamente o objecto fílmico na sua complexidade. Esta falha sugere que Žižek não segue os modelos académicos que definem a disciplina.

É David Bordwell (talvez o crítico mais feroz de Žižek) quem desenvolve esta acusação de um modo mais exaustivo. De acordo com Bordwell, Žižek é simplesmente um académico irresponsável. Ele questiona, “estaremos a perder o nosso tempo ao esperarmos que Žižek dê argumentos razoáveis? Surgem aqui questões fundamentais de responsabilidade, especialmente em relação a um escritor que não hesita em condenar as crenças e acções dos outros” (2005). A falha de Žižek em ser responsável é o resultado da sua terminologia, da sua tendência para afirmações irreflectidas em vez de um sério compromisso. Para Bordwell, o trabalho de Žižek não pertence à comunidade intelectual que compõe a disciplina de estudos cinematográficos - nem a nenhuma comunidade intelectual. Ele alega que “independentemente dos seus motivos pessoais, os académicos concordam em procurar teorias lógicas sólidas que esclareçam uma série de fenómenos. Isso permite que o debate floresça. Quando as regras da comunidade deixam de ser respeitadas, o debate murcha e a teoria torna-se um coro de monólogos. Embora discutível, Žižek não consegue atingir a dimensão intersubjectiva da teoria porque não pensa a teoria como um diálogo com a comunidade, um processo de questões, resposta e refutação. Esta interpretação da sua atitude perante a teoria coaduna-se com o que sabemos do seu comportamento intelectual” (2005). A ausência de um compromisso concreto com a obra cinematográfica na sua especificidade torna-se, nesta análise, parte de uma obsessão total que caracteriza o modo de ser de Žižek.

Para além de obscurecerem a especificidade de filmes pessoais, os críticos sugerem que as interpretações de Žižek também desvalorizam o significado da própria linguagem cinematográfica. No que diz respeito à sua importância para os estudos

cinematográficos, este é um problema mais sério. Tirando *The Fright of Real Tears* (obviamente o seu livro mais cinematográfico), Žižek tende a tratar o cinema do mesmo modo com que trata os romances e contos, com a exceção dos poucos comentários isolados sobre a estrutura do plano ou o uso do som. Como diz Stephen Heath, “é um indício de que, na verdade, Žižek tem pouco a dizer sobre “instituição”, “instrumento”, etc., tudo o que diz respeito ao esforço prévio de pensar o cinema e a psicanálise (os filmes e romances serão, na maior parte, analisados sem qualquer distinção do ponto de vista formal)” (1999: 44). Vicky Lebeau repete este ponto afirmando que “é a especificidade do cinema que parece faltar no trabalho de Žižek – a relação entre espectáculo e imagem, projecção e narrativa” (2001: 59). Ao não conseguir distinguir adequadamente entre a interpretação de um filme e de um romance ou a considerar o impacto que o particular modo do aparelho cinematográfico tem no desenvolvimento da narrativa, Žižek desvaloriza a importância da forma, e é a distinção do cinema enquanto estrutura formal que atribui um fundamento existencial à disciplina de estudos cinematográficos. Segundo esta crítica, recusar respeitar a distinção formal do cinema como linguagem é eliminar a necessidade de se estudar o cinema como uma entidade em si mesma. Ironicamente, o tratamento da forma cinematográfica que Žižek leva a cabo em *The Fright of Real Tears*, teve pouco impacto no modo de se pensar o cinema. Nesse livro, Žižek elabora um conceito completamente novo de corte e inventa o seu próprio conceito suplementar de interface. Nenhuma destas inovações teóricas específicas da linguagem cinematográfica se tornou popular no mundo dos estudos cinematográficos.³ Mas o próprio pensamento de Žižek conseguiu tornar-se popular.

Tendo em conta a falta de atenção de Žižek para a especificidade das obras cinematográficas e para a linguagem cinematográfica, é difícil de compreender a sua proeminência no mundo dos estudos cinematográficos, uma proeminência especialmente evidente nos jovens teóricos do cinema. É difícil de explicar fenómenos como o painel de Angela Restivo dedicado ao pensamento de Žižek na *Society for Cinema and Media Studies Conference* de 2007 em Chicago ou a recente avalanche de artigos e livros dedicados à análise Lacaniana do cinema, obviamente inspirada em Žižek. São demasiados para serem todos mencionados, mas os artigos recentes incluem “Reading the Dialectical Ontology of *The Life Aquatic with Steve Zissou* Against the Ontological Monism of *Adaptation*” de Kirk Boyle em *Film/Philosophy* (2007: 1-32); “Visual ‘Drive’ and Cinematic Narrative: Reading Gaze Theory in Lacan, Hitchcock, and Mulvey” de Clifford Manlove em *Cinema Journal* (2007: 83-108) e “Some Like It Cold:

Fetishism in Billy Wilder's *Double Indemnity*" de Hugh Manon em *Cinema Journal* (2005: 18-43), assim como todos os artigos de *Lacan and Contemporary Film* (McGowan e Kunkle, 2004). E alguns dos colaboradores deste número em particular do *The International Journal of Žižek Studies* escreveram livros devedores do pensamento de Žižek sobre psicanálise e cinema. Isto inclui o livro de Jennifer Friedlander que está no prelo, *The Feminine Look: Sexuation, Spectatorship, Subversion* (2007) e *Fetish: An Erotics of Culture* (1999) de Henry Krips. Para além do mais, aulas sobre teoria cinematográfica em quase todos os cursos de cinema por todo o país agora incluem uma secção sobre a nova teoria cinematográfica Lacaniana que o pensamento de Žižek ajudou a criar e, muitas vezes, incluem leituras do trabalho de Žižek.

Žižek proporcionou um renovado interesse por Lacan e a psicanálise no mundo dos estudos cinematográficos porque o seu pensamento abre possibilidades da interpretação do cinema que de outro modo não existiam. Este facto é uma consequência do ponto de vista utilizado por Žižek na análise dos filmes. Apesar de Žižek, por vezes, ignorar a especificidade fílmica e da linguagem usada, o que ele não ignora é o modo pelo qual os filmes organizam e provocam o prazer no espectador. Desde *The Sublime Object of Ideology* em 1989 (o seu primeiro livro em Inglês) a *The Parallax View* em 2006, Žižek evidenciou consistentemente a questão do prazer e o modo pelo qual os textos o estruturam, uma questão intrínseca ao cinema. Os espectadores vão ao cinema, em primeiro lugar e antes de tudo, porque gostam de o fazer e quando deixarem de gostar (ou quando outro meio prometer um maior prazer) o cinema, com efeito, morre.

E, no entanto, os grandes teóricos do cinema não consideraram a categoria de prazer como central na sua investigação sobre o significado do cinema enquanto arte. Um olhar rápido pelas grandes teorias cinematográficas revela uma lacuna em relação ao prazer que o cinema provoca. Hugo Münsterberg localiza o interesse do espectador pelo cinema na semelhança entre a estrutura do filme e a mente humana. Sergei Eisenstein realça a capacidade de o cinema provocar uma revolução na consciência do espectador através da experiência da montagem. André Bazin vê na devoção ao cinema o desejo fenomenológico da realidade que permanece toldada pela experiência quotidiana. A teoria cinematográfica psicanalítica dos anos 70 e 80 salienta o papel da identificação no modo como o filme se dirige ao espectador. Para cada uma destas teorias, o fenómeno do prazer não é o fenómeno principal do cinema mas, na melhor hipótese, um produto secundário de um outro apelo que o cinema produza. Os

espectadores gostam do cinema, quando isto acontece, porque ele espelha o seu funcionamento mental, porque os transforma, porque lhes apresenta a realidade ou porque lhes dá um ponto de identificação.

A abordagem de Žižek, por se basear na primazia da organização do prazer no objecto filmico, permite que a teoria cinematográfica se alicerce no apelo fundamental do cinema. Quando Žižek se concentra apenas numa cena de um filme em vez de analisar todo o filme, ele fá-lo porque esta cena individual exemplifica o modo como o cinema organiza o prazer do espectador. Isto é evidente na análise de Žižek da famosa cena de violação em *Wild at Heart* (1990) de David Lynch. Nesta cena, Bobby Peru (Willem Dafoe) chega ao quarto de motel de Lula Fortune (Laura Dern) e obriga-a a dizer-lhe “Fode-me”. Qualquer pessoa que tenha lido mais do que dois ensaios ou livros de Žižek do final dos anos 90 ao início de 2000 conhecerá a sua obsessão por esta cena. De facto, a recorrência em diversos trabalhos levou os críticos – e até alguns leais discípulos - a desejar que o computador de Žižek não estivesse equipado com a função cortar-colar⁴. Ainda que ele pudesse ter partido desta cena para outros momentos do filme tão apelativos e perturbadores como este – por exemplo, a descrição da personagem Jingle Dell (Crispin Glover) a inserir baratas no ânus – a sua análise desta cena serve para exemplificar uma interpretação de todo o filme segundo o modo como mobiliza o prazer.

Apesar das mudanças na interpretação de Žižek desta cena nos diferentes livros, o que permanece igual é uma compreensão da descrição na cena do papel estruturante que a fantasia tem nos actos de violência. Embora Žižek acabe por não analisar completamente *Wild at Heart*, podemos facilmente ver onde esta análise poderia ir. O filme é uma exploração das causas e natureza da violência e descreve o papel que a fantasia tem como gatilho de uma explosão de violência. As personagens do filme agem violentamente, como Sailor Ripley (Nicolas Cage) faz na primeira cena do filme, porque alguma coisa ou alguém ameaça a imagem da sua fantasia e o acto violento reforça essa imagem. A violência controla, não apenas o outro fisicamente mas, mais importante, a imagem da fantasia do outro. Žižek destaca a violação de Lula por Bobby porque esclarece a principal preocupação do filme, e deste modo, funciona como um ponto nodal para o prazer do espectador do filme. Se gostamos de *Wild at Heart*, o nosso prazer atinge o seu ponto máximo na violação, não porque os espectadores sejam sádicos ou potenciais violadores mas porque lhes permite testemunhar que a

relação da personagem com o seu próprio prazer torna-se evidente quando as suas fantasias se revelam.

A interpretação de *Wild at Heart* que Žižek implicitamente sugere na sua análise desta cena isolada não diz respeito directamente a nenhuma das qualidades formais dos filmes de Lynch. Nenhum dos livros que mencionam esta cena diz respeito ao modo como a cena foi montada, ao uso do som, à iluminação, nem a nenhum aspecto da composição do plano. E, no entanto, apesar deste aparente descuido, a análise consegue apreender a natureza específica da relação do filme com o espectador. *Wild at Heart* é um filme eficaz – e esta é uma cena especialmente eficaz – porque todos os seus aspectos cinematográficos contribuem para obrigar o espectador a experimentar a violência de ver a fantasia de alguém publicamente exposta. Como diz Žižek, “o que temos aqui é uma fantasia de violação que recusa a sua concretização e deste modo humilha a sua vítima - a fantasia é exposta, estimulada e depois abandonada, atirada à vítima” (1998: 185). Apenas o cinema pode decretar esta violência deste modo e pode fazê-lo devido à sua capacidade em se dirigir ao espectador através da montagem, som, luz e composição do plano. Mesmo quando Žižek não está directamente a falar sobre a forma do filme, a sua análise denuncia um interesse por ela.

Este interesse ainda se torna mais evidente nas suas influentes interpretações dos filmes de Alfred Hitchcock, interpretações que, tal como a sua análise de *Wild at Heart*, destacam o sentido de algumas cenas cruciais em vez de dissecarem qualquer um dos filmes no seu todo. Juntamente com o trabalho pioneiro de Joan Copjec em psicanálise e cinema, *Read My Desire* (1994) e *Imagine There's No Woman* (2002), as reflexões de Žižek sobre Hitchcock tiveram um papel central na criação de uma nova compreensão sobre o olhar na teoria cinematográfica.⁵ Durante décadas, o olhar foi o conceito principal na teoria psicanalítica do cinema e era identificado com o olhar dominante da câmara e do espectador – um olhar que podia ver sem ser visto e, deste modo, representava o poder máximo. Mas, Žižek e Copjec ajudaram a estabelecer um conceito do olhar relacionado com o desejo e não com o poder, e deste modo, abriram espaço para a teorização sobre o cinema na sua complexidade formal em vez de o condenar pela sua cumplicidade ideológica.

Através da análise da cena em que Norman (Anthony Perkins) tenta afundar num pântano o carro pertencente à assassinada Marion (Janet Leigh) em *Psycho* (1960), Žižek identifica o olhar com o aumento do desejo do espectador e consequente perda de domínio. Mais uma vez, Žižek não descreve esta cena em termos fílmicos mas

a sua interpretação ganha importância devido ao facto de ter conseguido perceber a criatividade formal de Hitchcock na composição da cena. Hitchcock, ao mostrar o carro de Marion que subitamente pára de se afundar no pântano e depois imediatamente fazer um corte para o rosto preocupado de Norman, envolve o espectador, ao nível do seu próprio desejo, com o projecto de Norman encobrir o homicídio. Não conseguimos ver esta cena sem partilhar a ansiedade que Norman sente ao ver que o carro pode não se afundar e de que, assim, não conseguirá ocultar o crime. Como Žižek diz, “quando o carro, por um momento, deixa de se afundar, a ansiedade que automaticamente surge no espectador – um sinal da sua solidariedade com Norman – relembra-lhe, subitamente, que o seu desejo é idêntico ao de Norman: a sua imparcialidade era sempre-já falsa” (1992: 223). O olhar, de acordo com esta análise, ocorre, não quando o espectador, ou a câmara, observa com uma distância de segurança e permanece imune ao que vê, mas quando a estrutura do filme faz com que o espectador tenha consciência do seu investimento libidinoso no filme, que está lá apesar da sua aparente distância. O olhar marca o ponto no qual o desejo do espectador mancha a imagem do filme de um modo que o filme evidencia.

Ainda que o trabalho de Žižek não incida directamente sobre a compreensão do novo olhar que aparece no cinema ou teorize sobre o seu papel na interpretação do cinema, as suas breves análises de cenas, como aquela em que o carro se afunda no pântano em *Psycho*, ajudam a abrir a porta às elaborações teóricas que se seguiram a estas análises. Tendo em conta o predomínio do antigo conceito de olhar na teoria psicanalítica do cinema dos anos 70 e 80, a transformação teórica, de que Žižek terá sido o principal precursor, foi revolucionária. Por mais breves ou meramente exemplares que tenham sido as suas análises de filmes, levaram ao renascimento da teoria psicanalítica do cinema.

É a esta renovação que cada um dos colaboradores deste número pertencem. Apesar do título deste número ser “Žižek and Cinema,” os artigos que se seguem não focam exclusivamente o pensamento de Žižek na sua composição de diferentes aspectos da teoria cinematográfica ou na sua interpretação de diversos filmes. Mas eles encontram parte da sua inspiração no destaque que Žižek dá ao prazer do espectador e devem a sua própria existência aos seus esforços de reanimar a teoria psicanalítica do cinema e de criar um crescente interesse pelas questões universais que o cinema levanta.

Bibliografia:

Bordwell, David. 2005. "Slavoj Žižek: Say Anything."

<http://www.davidbordwell.net/essays/zizek.php>.

Bowman, Paul, and Stamp, Richard. "Editor's Introduction: Is This Not Precisely ... the Truth of Žižek?" In Bowman and Stamp, 2007: 1-8.

Bowman, Paul, and Stamp, Richard, eds. 2007. *The Truth of Žižek*. New York: Continuum.

Boyle, Kirk. 2007. "Reading the Dialectical Ontology of *The Life Aquatic with Steve Zissou* Against the Ontological Monism of *Adaptation*." *Film/Philosophy* 11.1: 1-32.

Copjec, Joan. 1994. *Read My Desire: Lacan Against the Historicists*. Cambridge: The MIT Press.

Copjec, Joan. 2002. *Imagination There's No Woman: Ethics and Sublimation*. Cambridge: The MIT Press.

Davis, Walter A. 2006. *Death's Dream Kingdom: The American Psyche Since 9-11*. London: Pluto Press.

Devenney, Mark. 2007. "Žižek's Passion for the Real: The Real of Terror, The Terror of the Real." In Bowman and Stamp, 2007: 45-60.

Friedlander, Jennifer. 2008. *The Female Look: Sexuation, Spectatorship, Subversion*. Albany: State University of New York Press.

Gilbert, Jeremy. 2007. "All the Right Questions, All the Wrong Answers." In Bowman and Stamp, 2007: 61-81.

Heath, Stephen. 1999. "Cinema and Psychoanalysis: Parallel Histories." In *Endless Night: Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*. Ed. Janet Bergstrom. Berkeley: University of California Press. 25-56.

Krips, Henry. 1999. *Fetish: An Erotics of Culture*. Ithaca: Cornell University Press.

La Berge, Leigh Claire. 2007. "The Writing Cure: Slavoj Žižek, Analysis of Modernity." In Bowman and Stamp, 2007: 9-26.

Lebeau, Vicky. 2001. *Psychoanalysis and Cinema: The Play of Shadows*. London: Wallflower Press.

- Manlove, Clifford T. 2007. "Visual 'Drive' and Cinematic Narrative: Reading Gaze Theory in Lacan, Hitchcock, and Mulvey." *Cinema Journal* 46.3: 83-108.
- Manon, Hugh S. 2005. "Some Like It Cold: Fetishism in Billy Wilder's *Double Indemnity*." *Cinema Journal* 44.4:18-43.
- McGowan, Todd. 2007. *The Real Gaze: Film Theory After Lacan*. Albany: State University of New York Press.
- McGowan, Todd, and Kunkle, Sheila, eds. 2004. *Lacan and Contemporary Film*. New York: The Other Press.
- Neroni, Hilary. 2005. *The Violent Woman: Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*. Albany: State University of New York Press.
- Žižek, Slavoj. 1989. *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso.
- Žižek, Slavoj. 1992. "In His Bold Gaze My Ruin Is Writ Large." In *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. Slavoj Žižek, ed. New York: Verso. 210-272.
- Žižek, Slavoj. 1997. *The Plague of Fantasies*. New York: Verso.
- Žižek, Slavoj. 2000. *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's "Lost Highway"*. Seattle: University of Washington Press.
- Žižek, Slavoj. 2001. *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory*. London: BFI Publishing.
- Žižek, Slavoj. 2006. *The Parallax View*. Cambridge: The MIT Press.

¹ O que é talvez mais surpreendente em *The Truth of Žižek* é a quase total ausência de críticas concretas ao pensamento de Žižek. A linha de argumento mais comum nos artigos consiste primeiramente em apontar as lacunas no seu modo de teorizar: ele “muito raramente tem conhecimento das forças institucionais e comerciais que o seguem e tornam possíveis as suas intervenções” (Bowman and Stamp, 2007: 6-7); ele “raramente se aventura na política económica do trabalho de Marx” (La Berge, 2007: 11); ele “não dá uma descrição adequada do capital ou de política económica” (Devenney, 2007: 47); ele não “choca o público” do modo que queria (Gilbert, 2007: 70); etc.

² Walter Davis fornece a versão mais convincente desta crítica. Argumenta que o método de interpretação de Žižek esconde a natureza necessariamente subjectiva do trauma e, deste modo, despoja-a do seu significado existencial. De acordo com Davis, Žižek encontra o mesmo tipo de trauma em todos os textos culturais e em todos os acontecimentos históricos. É sempre “O Trauma da Realidade. Que é sempre o mesmo resultado” (2006: 90).

³ A insignificante importância dada pelo mundo académico a *The Fright of Real Tears* é evidenciada pelo facto de, de entre estes textos, ser o único, dos muitos livros que Žižek escreveu em inglês, que está esgotado.

⁴ Unicamente para referir os livros (ignorando os imensos artigos) onde ocorre uma análise desta cena, ver *The Plague of Fantasies* (1997), *The Fright of Real Tears* (2001), e *The Parallax View* (2006).

⁵ Em *The Real Gaze: Film Theory After Lacan* (McGowan, 2007), tento construir uma teoria universal do cinema com base na nova compreensão do olhar.