

.....  
***“Não é pornografia, é a própria vida”: o real, o imaginário e o  
simbólico na violência; a pornografia na experiência  
cinematográfica***

Régis de Azevedo Garcia<sup>1</sup>

Fabio Dal Molin<sup>2</sup>

**Resumo**

O objetivo desta pesquisa é propor um convite a exploração do cinema como potência teórica e analítica que criam condições de possibilidade de pensar a violência em uma sociedade do transbordamento ideológico e significativo da experiência protagonizado pela internet, pelo cinema e pela televisão. Para tanto direcionamos nosso escopo investigativo a temas cinematográficos controversos: a violência e a pornografia, ambos explícitos. Usamos como objeto de análise o filme “Um filme sérvio” (Srđan Spasojević 2010) cuja exibição e distribuição foram proibidas no Brasil e em outros países. Como caminho metodológico e teórico utilizamos os conceitos de real, imaginário e simbólico de Lacan adaptados a análise cinematográfica por Slavoj Žižek e também a análise significativa de Christian Metz. Nossa pergunta é: o que o cinema (ou a televisão, a imprensa, a internet) produz que constrói uma realidade radical, sendo ficção? Os achados de pesquisa discutem a experiência cinematográfica e a análise do filme como importantes desveladores de um sintoma social que é vivenciado como real na impossibilidade de simbolização pelo espectador.

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

***It's not pornography, it's life itself: real, imaginary and symbolic on  
violence and pornography in cinematographic experience***

**Abstract**

The purpose of this research is to propose an invitation to exploration of film as a theoretical and analytical power that create conditions of possibility of thinking about violence in a society of ideological and significant spillover of experience played by internet, cinema and television. Therefore we direct our investigative scope of the controversial film themes: violence and pornography. Usamos as analyzed in the movie "A Serbian Film" (Srđan Spasojević 2010) whose display and distribution were banned in Brazil and other countries. As a methodological and theoretical way we use the real concepts, imaginary and symbolic Lacan adapted to cinematic analysis by Slavoj Žižek and also the significant analysis of Christian Metz. Our question is: what the film (or television, press, internet) produces building a radical reality and fiction research findings The discuss the cinematic experience and analysis of the film as important desveladores a social symptom it is experienced as real in the impossibility of symbolization by the viewer.

<sup>1</sup> Doutor em Letras - História da Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras/História da Literatura e Mestre em Letras/História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande - FURG. Doutorado e Especialização em Educação Ambiental em andamento pela FURG. Formado em Psicologia e em Letras Português/Inglês pela FURG.

<sup>2</sup> Possui graduação em Psicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1999), mestrado em Psicologia Social e Institucional pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2002) e doutorado em Sociologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2007) e Pós-Doutorado em Educação pela UFRGS.

**Keywords:** *Cinema. Psychoanalysis. Pornography.*

.....

### **Todo cinema é pornográfico**

Em sua fundação em meados do século XIX, o cinema instaurou a dicotomia entre a representação da realidade pelos irmãos Lumière, que teve consequências na pesquisa antropológica – e no chamado documentário –, e o cinema de Thomas Edison, que derivou para adaptações de obras literárias, musicais e de entretenimento, o germen para a grande produção americana do século XX. Essa dicotomia, do ponto de vista da virtualidade experimentada pelo sujeito no ato fenomenológico e perceptivo, converte-se na clivagem paradoxal entre a ficção e a realidade, afinal, mesmo sendo o cinema documentário ou ficção, “tudo é filme”.

Ao mesmo tempo – e não por acaso – que o cinema, iniciava-se também a grande aventura da psicanálise e as investigações de Freud a respeito de sonhos, delírios e fantasias (Dunker, 2013). Esse fato levou a importantes e radicais questionamentos sobre a natureza da própria realidade “em si” oriunda da fala dos pacientes. Em conceitos como “lembranças encobridoras”, “processos secundários”, “fantasia”, “passagem do luto à melancolia” e “representantes representativos”, ou mesmo a ideia de transferência, a teoria Freudiana provoca inquietações fenomenológicas sobre, afinal, o que é realidade. Somos efeitos do discurso, de uma ficção narrativa? Somos quem fala ou quem é escutado? O que é um trauma?

Em Porto Alegre, desde 2005, é realizado um dos maiores festivais cinematográficos alternativos da América Latina e do mundo. Trata-se do “FANTASPOA”, cuja proposta é apresentar ao espectador o que há de mais atual ou o que é considerado clássico no cinema “fantástico”, com ênfase no terror. Alguns filmes que interessam nesta pesquisa foram apresentados com grande polêmica nesse festival como o exemplar *A Serbian Film* (em sérvio, Српски филм; em português, *Terror sem limites*). É o primeiro filme do diretor sérvio Srđan Spasojević, lançado em 2010. O filme estreou no Brasil dentro do “FANTASPOA”, mas sua exibição e comercialização foram proibidas em diversos países. O clímax de *Terror sem limites*, que gerou a polêmica em torno do filme, exhibe uma cena de trabalho de parto na qual o recém-nascido é estuprado sob o olhar extasiado da mãe. Para além disso, na segunda metade do roteiro, o protagonista, após ter sido dopado e forçado a participar

das filmagens de um *snuff movie*, tem acesso às suas próprias memórias em flashbacks confusos e, principalmente, através das gravações da noite anterior.

No século XXI, especialmente nos Balcãs, a produção cinematográfica cuja temática é a pornografia, a violência e a política, é muito abundante. Podemos citar ainda outras duas obras a serem discutidas e analisadas neste projeto: *Vida e morte de uma gangue pornô*, de Mladen Džorđević, e *Violência gratuita*, de Michael Haneke. O primeiro filme citado foi vencedor da mostra competitiva do FANTASPOA na edição de 2010. Ele conta a história de um estudante de cinema frustrado que cria uma trupe de teatro pornô itinerante e que, por fim, acaba produzindo *snuff movies* cujos atores são vítimas decorrentes da guerra da Bósnia.

Neste breve debate-provocação, propomos um convite à exploração do cinema como potência teórica e analítica, criando possibilidades para reflexões sobre a violência em uma sociedade do transbordamento ideológico e significativa da experiência protagonizada pela internet, cinema e televisão. Para tanto, direcionamos nosso escopo investigativo a temas cinematográficos controversos: a violência e a pornografia, ambos explícitos e que, em última instância, se constituem como forma de tentativa de renúncia ao sacrifício ao rejeitarem a proposta de singularização e (de)subjetivação dos espaços da pós-modernidade e do capitalismo tardio, mas, ao mesmo tempo, como forma de aceitação do sacrifício enquanto tentativa de transbordo e através da busca do inatingível gozo do mesmo espaço.

Em congruência com nosso pensamento, encontramos a perspectiva de Frederic Jameson, que diz que a pornografia está fundada em toda arte visual, como desnudamento e enfoque do mundo. Para o autor:

o visual é essencialmente pornográfico, isto é, sua finalidade é a fascinação irracional, o arrebatamento; nessa ótica, pensar seus atributos transforma-se em algo complementar se não houver disposição de trair o objeto; os filmes mais austeros, por sua vez, extraem sua energia da tentativa de reprimir os próprios excessos (em vez de tirá-la do esforço mais ingrato de disciplinar o espectador). (Jameson, p. 01, 1995).

Percebemos, nesta direção, que o cinema carrega em si o poder de nos causar alucinações e delírios. Nele somos levados por instantes a “esquecer” que aquilo que experimentamos como verdade é resultante de texto, roteiro, montagem, edição e assim por diante. Assim também é no caso da violência: ela é “real” e imbricada sinergicamente como “imaginária” e “simbólica”. Slavoj Žižek lança mão das três instâncias borromeanas de Lacan e da tópica pós-traumática freudiana para explicar o fenômeno da violência como expressão

subjetiva e perceptiva. Também utiliza as estruturas das condições econômicas e sociais (objetiva) e simbólica (resultante de uma necessária fantasia que dá suporte e realidade). Nosso objeto de desejo e pesquisa é a exploração psicanalítica e filosófica da radicalidade da violência na experiência cinematográfica.

O cinema, para Christian Metz (1975), é imagem e imaginário, diferencia-se do sonho – porque nele não sabemos que sonhamos –, mas diante da tela temos a consciência de estarmos ali assistindo um filme. Contudo, Metz aponta para o caráter ilusório e transferencial da ficção quando nos sentimos convocados à identificação e à cumplicidade. No caso dos filmes violentos, os efeitos visuais, uma parte da “realidade” que ocorre longe do espectador, são recalçados e seu resultado final é uma imagem verossímil. Aqui apostamos no cinema como a perfeita manifestação do imbricamento sinérgico do “real, imaginário e simbólico”: há uma realidade expressa nos meses de filmagem e edição que se converte em imagem para um espectador que se vê forçado, frente à tela escura, a simbolizar como, também, parte de um ritual sacrificial. Isso resulta em uma real experiência, o impossível da “coisa em si” tocado pelo simbólico e que assume formas topológicas no imaginário. Neste sentido, é necessário, tal qual ressalta Žižek, confiar na ambiguidade radical do Real proposto por Lacan, já que “ele não é o referente último que deve ser coberto/reformado/domesticado pela tela da fantasia – o Real é também e primariamente a própria tela como o obstáculo que sempre já distorce nossa percepção do referente, da realidade lá fora” (Žižek, p. 172, 2008).

### **A violência como desconforto do olhar**

Assim como Freud descobriu que o trauma não é algo oriundo de uma “realidade”, a violência também pode ser analisada como produção sintomática e suas expressões simbólicas, reais e imaginárias. A violência explícita é apresentada no cinema como aquilo que Žižek (2014) compreende como violência subjetiva, que escandaliza o espectador e o confronta com outras categorias que o autor chama de violência simbólica ou sistêmica, pois denunciam que o cinema é apenas arte, ficção e roteiro, enquanto os extermínios e atrocidades de uma guerra de genocídio com interesses econômicos e políticos constituem a própria e assombrosa realidade. Žižek (2014), em seu livro *Violência*, lança uma afirmação polêmica apresentando a ideia de que Gandhi foi mais violento que Hitler e, além disso, de que o ditador alemão não foi suficientemente violento, fazendo uma distinção importantíssima para este estudo: violência é

diferente de terror sanguinário. A violência sanguinária pode aumentar ou diminuir a olhos vistos ou de acordo com a cobertura jornalística conveniente, de acordo com os mecanismos semióticos que tracejam uma específica e desejada construção alienante e redutora da complexidade da violência, um aprisionamento que é servidão útil. A violência política, econômica e simbólica é mais passível ao esfumaçamento ideológico da negação ou denegação.

Nos emocionamos vendo médicos sem fronteiras chorando em meio a crianças africanas esqueléticas enquanto convenientemente esquecemos que a Europa, os EUA e suas políticas extrativistas foram e ainda são os fomentadores desse genocídio. A miséria esteticamente impactante de corpos esqueléticos é muito mais vivenciada como realidade fática do que a virtualidade asséptica da propaganda dos grandes laboratórios farmacêuticos ou do comércio de pedras preciosas agenciados por governos corruptos em prol de um suposto modelo de desenvolvimento. O filme escolhido para elaboração neste texto está inserido no escopo deste mecanismo por um artifício de seu diretor que logra êxito como perturbação da ordem jurídica e artística, lançando mão de uma estética de violência e escatologia poucas vezes vista em salas de cinema a ponto de, em pleno século XXI, provocar sua proibição. *Terror sem limites* traz em seu título original, “Um filme Sérvio”, sentidos propositalmente obtusos e polivalentes levando as pessoas ao interesse e reflexão: “mas qual é o nome da obra?”. Também conduz a uma verdade clara: em termos explícitos, é singelo afirmar que é um filme realizado na Sérvia; implicitamente, para além do horror de gosto duvidoso do seu diretor, a narrativa busca contar a história da Sérvia em suas entrelinhas. Para Metz:

o filme de ficção é aquele que o significante cinematográfico não trabalha para si próprio, mas se emprega inteiramente em apagar os vestígios de seus passos em se abrir imediatamente à transparência de um significado, de uma história, que é fabricada por ele, mas que ele simula apenas para ilustrar, nos transmitir como que tardiamente, como se ela já existisse antes (= ilusão referencial): outro exemplo de um produto que é o inverso de sua produção (Metz, p. 54, 1980).

### **Estupra-se um recém-nascido ou o poder da vítima**

Segue o seguinte diálogo:

Milos - As crianças incomodam, não posso fazer isso no jardim de infância.

Vukmir - Nesse caso, entre você e as crianças, eu escolho as crianças, elas são a minha especialidade, a minha vida. A culpa é minha, eu achei que se você não soubesse antes você...

Milos - Se eu soubesse desde o início eu teria recusado.

Vukmir - O que você disse? Jardim de infância? Pode-se dizer que sim, toda esta merda de país é um jardim de infância, um bando de crianças rejeitadas por seus pais. Toda a sua vida

you were forced to prove that you are capable of taking care of yourself, to prove that you were doing cocaine, eating, fucking, drinking, bleeding, earning money... you did everything that was necessary to survive until you die. You would credit me if I told you that you and this wonderful family that you are so anxious to leave are the only guarantee of survival for this nation? We are the backbone of the economy of this country. Only we can prove that this nation is alive and ready for anything.

Milos - I can see that you are crazy, I don't need proof. Just tell me, how does it connect to pornography?

Vukmir - No... Milos... No, no, no, pornography is not, Milos, it is not pornography, it is a proper life! It is the life of a victim. Love, art, blood! Meat and soul of a victim, transmitted alive to the world that has lost everything and now is paying to observe in the comfort of a chair.

Milos - I have no doubt that it sells well with the money that you offered.

Vukmir - Victims sell, Milos. Selling a victim is the most expensive in this world. The victim suffers more and is better. We are victims, Milos. You, you, this whole nation is a victim.

Milos - We are just a little behind. I won't be a victim for that.

Vukmir - But, Milos, you are the only one in this film who is not a victim!

Milos - Is it?

On the wall, a projection screen is open.

Vukmir - Let me, as your guide, show you the power of a real victim.

The image that appears is of a pregnant woman, feeling the contractions, above a table. A man with dark glasses enters the room and does the work of a midwife, takes off his pants and begins to penetrate the baby. The scene is intercut with the woman's gaze, which shows a slight smile of satisfaction. Milos avoids looking and runs out of the room. Vukmir follows: "Milos, did you not understand? This is a new genre: New born porn! New born porn!". We can travel in time, to the year 1936, when Alfred Hitchcock launches *Sabotagem*, inspired by the book of Conrad that, according to Mladen Dolar (2013), provoked terror and controversy by presenting a long scene in which Stevie, a child character, brother of the protagonist, is killed by being used as a "bomb child" and explodes together with a dog. According to Dolar:

the death of the child violated all the traditional rules regarding who and in what conditions can become a victim. The heroes do not die by chance: the victims must have committed errors or sins, have some mark that prevents total identification with them, are marginal enough not to enjoy much sympathy, obstruct the happy ending, etc. (Dolar, p. 98, 2013).

For Dolar, the little Stevie is an anomalous victim, since he does not present any prerequisite that would be the cause of his death, it is the sacrifice in virtue of the sacrifice. Just as in *Terror sem limites*, there is a much greater, a sacred motive, the salvation of a country, an object that

cumpra os requisitos para o transbordo, para o gozo e para, por fim, a satisfação do próprio desejo.

*Terror sem limites* apresenta duas vítimas infantis inocentes que são assassinadas em rituais de sadismo extremo e, talvez, com o mesmo objetivo: o sacrifício em nome da sétima arte. Stevie, de *Sabotagem*, mora em um cinema e morre carregando a lata com seu filme preferido. Na película sérvia, um recém-nascido é estuprado sob o olhar complacente da mãe parturiente diante de uma câmera para ser vendido como “o poder de uma vítima” enquanto Petar, filho do protagonista (o maior ator pornô da história), é violado e posteriormente assassinado pelo próprio pai em um filme, e, logo após, no “filme dentro do filme”. Mas é óbvio: nenhuma criança morre na “realidade”. Ao nos escandalizarmos e sentirmos náuseas, nos referimos à nossa própria ilusão imaginária.

O cinema, assim, apresenta-se como tensão imanente que oscila entre o acontecimento e sua representação, que se dobra no que concerne ao próprio do mundo dos sujeitos. Para se criar esse tensionamento, o cineasta parte de um tema que provoca sensações e olhares. A vocação do cinema é levar o espectador, ao mesmo tempo, para longe e para perto de si mesmo, para nos aproximar e ao mesmo tempo nos afastar de nosso objeto de desejo em um jogo de luz e sombra. Andrei Tarkovsky (1972) levou isso a cabo na obra *Solaris*, a expressão cinematográfica do romance de ficção científica do polonês Stanislaw Lem (1961). Em *Solaris* a humanidade descobre um planeta que possui uma substância coloidal que é capaz de captar memórias e transformá-las em matéria. O herói da história é Kelvin, um psicólogo que visita a estação para investigar estranhos acontecimentos na estação, como o estranho enlouquecimento dos cientistas. Ao desembarcar, Kelvin constata a existência de visitantes dentro da estação e ele próprio percebe a presença de sua esposa, falecida há 10 anos por suicídio. Dessa forma, ele experimenta a angústia de encontrar-se com seu objeto de desejo (Kelvin sentia-se culpado), ao mesmo tempo que a esposa não era “ela mesma” e, sim, o que a substância solariana era capaz de copiar de suas memórias.

Após a impressão inicial de horror e de testar cientificamente sua sanidade, Kelvin envia a visitante para o espaço em um foguete, porém, ela se materializa novamente na manhã seguinte com novas memórias capturadas. *Solaris* é um exemplo da parcialidade objetual do imaginário, da mulher como fantasia masculina de seu próprio narcisismo. O importante é que a substância solariana escolhe a imagem dos visitantes. Ela diz o que desejamos, assim como é

o cinema. Em *Além do princípio do prazer* (1920), Freud explora alegoricamente a angústia referindo-se a escala evolutiva dos unicelulares aos pluricelulares no que diz respeito à regulação daquilo que “entra” e daquilo que “sai” do organismo. Para uma célula, é possível adaptar a membrana para evitar os estímulos ameaçadores que vem “de fora”, o difícil é lidar com os que vem de “dentro”. Freud aqui inaugura uma curiosa teoria sobre o que anos mais tarde Lacan postularia com os imbricamentos entre o real, o imaginário e o simbólico. O princípio do prazer está em interface com o de realidade. As pistas para isso estão já no abandono da teoria do trauma, na constatação das lembranças encobridoras e das fantasias sexuais das histéricas.

Anna O. nos ensinou que nossas memórias não são “arquivos” (assim como o material do sonho), mas, sim, material fantasioso constantemente alterado pelo inconsciente. Desta forma, não criamos a fantasia para fugir da *‘real’idade*, a criamos como um artifício que nos permite escapar de nossas próprias fantasias. É a realidade que precisa se encaixar nas coordenadas de nosso desejo. Por isso, quando a escuridão toma conta de uma sala de cinema e o filme tem início, experimentamos aquilo que Lacan chama de “real”: os personagens são eles mesmos e não atores, as cenas acontecem sem pensarmos na edição, o que imita sangue é, dentro da composição da lógica que se instaura, sangue.

### **O filme sérvio em 16 atos apavorantes**

Para situar o leitor deste artigo no tempo e espaço proposto por *Terror sem limites*, nos parece importante pontuar algumas especificidades da obra. Sobre as personagens, oferecemos, aqui, uma breve descrição, começando por Milos, um famoso ator sérvio de filmes pornô que se aposenta, constitui família e vive dos dividendos de sua carreira bem-sucedida, cujo irmão, um oficial de polícia, se chama Marco e cuja esposa, Maria, apresentação como um sujeito que opera dentro da normalidade em sua relação monogâmica com Milos. O filho do casal, como citado anteriormente, chama-se Petar. Fora do núcleo familiar do protagonista, temos a figura de Vukmir, um ex-agente do governo e ex-psicólogo infantil, que outrora trabalhou em um orfanato. Além disso, Vukmir é um diretor de cinema que cria uma companhia especializada em *snuff movies*, que conta com Capangas-assistentes-câmeras como empregados. Por fim, temos a Médica e Layla, ambas atrizes que trabalham no âmbito do cinema pornográfico, esta última colega de Milos.

*Terror sem limites* é a história de um ator pornô aposentado que, por questões financeiras, assina um contrato para trabalhar em *snuff movies*, cujo diretor é um ex-psicólogo de crianças que realiza tais filmes com propósitos filosóficos, estéticos e financeiros. Sendo um filme “sobre” *snuff movies*, ele joga com o estratagema que Shakespeare lança mão em Hamlet quando este contrata atores para representar a cena da morte de seu pai. Em Hamlet vemos o teatro dentro do teatro, em *Terror sem limites* vemos um filme sobre filmes e um filme dentro de outro. Todas as cenas são filmadas por uma equipe que também é gravada por câmeras de um circuito interno de TV e, evidentemente, pelo próprio diretor (e o filme deixa isso explícito). O aspecto diegético de “filme dentro de filme” carrega em si múltiplas potências analíticas, como, por exemplo, as camadas de moralidade no *ethos* de Milos, o grande herói pornô que sonha em ter uma vida “normal”, mas, ao ficar sem dinheiro, opta pela desapontadoria, retornando à antiga ação. Porém, Milos hesita quando precisa contracenar com uma criança ou tendo que agredir uma mulher.

### **Principais cenas**

1. Cena inicial - não sabemos quem são os personagens nem de que se trata o filme. Milos está em um corredor e começa a fazer sexo com uma mulher loira, ao fundo uma música pesada, a cena vai ficando cada vez mais explícita até que há um corte para a imagem de uma criança assistindo à cena em um aparelho de videocassete. Percebe-se que a cena é um filme (dentro do filme). A mãe desliga o aparelho e ressalta que eles tinham um acordo sobre as fitas. Milos diz que viu seu primeiro filme pornô com a idade do filho, ao passo que Maria responde dizendo que não se tratava de um filme com o pai dele. Milos diz que recuperou a fita porque tinha um encontro com sua ex-colega, Layla, que quer lhe propor um trabalho.

2. Milos, famoso ator pornô retirado, percebe que seu dinheiro está acabando e que não pode sustentar a família.

3. Em um bar, Milos encontra Layla, ex-colega e atriz que lhe propõe um trabalho naquilo que chama de “pornô artístico” profissional, informa que é uma atividade bem remunerada e avisa que Vukmir telefonará para marcar um encontro. Um homem assiste a cena de longe e junta-se à conversa. É o irmão de Milos, policial.

4. Após colocar Petar para dormir, Milos deita-se com Maria e insere uma de suas fitas no videocassete. Conversam sobre a proposta de trabalho. Maria indaga se ele tem saudades da

profissão e Milos diz sentir falta apenas do dinheiro. Maria questiona a razão de – após ter feito sexo pornográfico com tantas mulheres – ele não agir da mesma forma com ela. Milos responde que a ama e com as outras mulheres, as atrizes, ele apenas transava. Maria o indaga sobre a questão performática e supõe nunca terem feito, então, sexo de forma verdadeira. Milos a agarra e faz sexo da mesma forma como apresentado no filme (que é transmitido simultaneamente na televisão) e o casal chega ao êxtase. O ator fantasia com a mulher o filme pornô que, para Žižek, carece dela.

5. Milos conhece Vukmir em uma reunião juntamente com Layla. Vukmir diz ser seu admirador e lhe faz uma proposta para trabalhar em um filme pornô artístico. Vukmir apresenta o trabalho como “verdadeira arte”, “arte nua”, “verdade”, “pessoas reais”, “situações reais”, “sexo real” e oferece ao ator um contrato que, aparentemente, envolve uma grande soma em dinheiro – que não é revelada ao espectador. Vukmir explica: “Pornografia é arte, mas as pessoas não conseguem ver isso. Por que não? Porque só conseguem gozar em um guardanapo quando não podem numa mulher. Os filmes são feitos por açougueiros que não podem falar com uma câmera. Seus atores são a porra de um buraco na parede como uma xoxota. Sabe o que prova que há arte na pornografia? (...) infelizmente este não é um país para a arte real. Onde não há vida não pode haver arte verdadeira. Um verdadeiro talento apodrece aqui enquanto as larvas estão dando conferências de imprensa. (...) estou fazendo um material que ninguém fez, apenas para clientes selecionados (...) arte, arte nua.

Verdade!

Pessoas reais, situações reais, sexo real. Um mínimo de edição. Tem um roteiro de verdade. Nós sabemos, você (Milos) não”.

6. Na cama com Maria, Milos mostra a proposta de Vukmir e diz que não irá aceitar. Sua mulher pergunta o valor e ele responde em seu ouvido. O espectador permanece sem saber a quantia. A expressão da mulher dá a entender que Milos deve aceitar.

Milos fecha contrato com Vukmir e inicia uma espécie de preparação física. Enquanto isso, seu irmão vê sua mulher cozinhando e dá sinais de cobiça, confessando-lhe a inveja. Pede para ir ao banheiro e termina por se masturbar.

7. Milos é conduzido a um lugar onde serão as filmagens, um prédio grande no qual, na entrada, está escrito tratar-se de um orfanato. É instruído a inserir um ponto eletrônico no ouvido, por onde Vukmir dirige a cena. Milos é rodeado de homens com câmeras. As imagens

da cena são intercaladas com as de o que parece ser um circuito interno de televisão ou de segurança. Na primeira cena, Milos vê uma criança que lança a ele um olhar supostamente sedutor. Logo em seguida, há uma discussão entre uma mulher e a mãe da criança. Aqui temos uma ideia do roteiro do filme: a história de um herói de guerra sérvio que morre e deixa a família. Sua esposa se prostitui e a filha é deixada em um orfanato. Sua primeira cena de sexo acontece. Milos é seduzido por uma mulher que faz sexo oral nele enquanto aparecem duas telas de cinema que exibem imagens da menina. Milos tem um orgasmo enquanto vislumbra a criança tomando sorvete.

8. Milos é dirigido por Vukmir e orientado a deixar que a mulher do herói faça sexo oral com ele. Durante a cena percebe a filha como espectadora e parece desconfortável. É coagido por um operador de câmera, que o agarra pelo pescoço, bem como pela criança, a bater na mulher. Essa mulher vai aparecer novamente ao longo do filme. Trata-se da esposa do herói de guerra e, no roteiro de Vukmir, Milos ejacula no rosto dela, a qual exibe uma expressão de prazer e desespero. Vukmir aparece pela primeira vez no *set*. Ambos saem da sala da filmagem conversando enquanto é exibido um ângulo de câmera em preto e branco, como se um circuito interno de TV apresentasse a cena. É o primeiro indício para além do olhar.

9. Milos está nu. Na mesma sala há um *cameraman* e a mulher da cena anterior está deitada no chão muito machucada. Seu corpo é virado e ela abre os olhos. Milos vê seu filho com um balão em forma de pênis cantando “coma ela, rasgue ela para o tio Vukmir filmar”. Milos acorda. Uma nova cena que, inicialmente, confunde o espectador.

10. A cena que provocou toda a polêmica em torno do filme dá início a uma sequência clímax que prossegue até o final. Milos resolve marcar um encontro com Vukmir e comunicarlhe que está decidido a abandonar o filme por não querer participar de cenas de violência e pedofilia. Vukmir tenta dissuadi-lo. Tem início a cena clímax do filme descrita no prólogo deste texto. Um detalhe importante é a ênfase no whisky servido por Vukmir à Milos (ambos bebem bastante durante o filme). Fala de Vukmir: “isso é uma verdadeira vítima ‘a new born porn’” (o “pornô recém-nascido”, algo entre a pornografia constituída por um ato de pedofilia brutal e o nascimento de uma nova espécie de gênero do cinema pornográfico).

11. Milos sai correndo de carro e sente-se estranho, percebendo uma ereção. Acorda em sua casa horas depois, ensanguentado. Há um carro em frente à sua casa e as chaves estão em seu bolso. Começa a ter flashbacks. Dirige até a mansão de Vukmir e chega até um cenário

manchado de sangue, onde é invadido pelas memórias de uma cena. Vukmir aparece contando que colocou Viagra para touros no seu whisky. Milos aparece alucinando sob efeito da droga enquanto os capangas de Vukmir trazem uma mulher nua e a amarram na cama. Vukmir coloca o ponto eletrônico no ouvido de Milos e lhe dá instruções dizendo que a mulher é uma prostituta que traiu um herói de guerra morto e transou com soldados. Milos a penetra com violência e Vukmir lhe ordena que bata nela. Milos obedece e bate cada vez mais forte até que lhe alcançam um facão e ele a decapita, gozando na mulher morta.

12. Milos corre até o escritório de Vukmir e encontra fitas de VHS e uma câmera no chão. Na câmera, pode visualizar a si mesmo. Milos vê um dos capangas de Vukmir estuprá-lo desacordado, uma médica atriz pornô dar-lhe uma injeção, sua amiga Layla discutir com Vukmir o repreendendo por tê-lo drogado e também se demitindo. Na cena seguinte, Layla aparece amarrada e muito machucada, no chão aparecem dentes, sangue e um martelo. Um homem de máscara aparece e introduz o pênis em sua boca, lhe tapando o nariz e ejaculando ao mesmo tempo, causando sua morte. Milos tem um flashback de sua mulher coberta de sangue.

13. Na próxima fita, Milos contracena com uma senhora de idade que diz “Deus o trouxe para nos livrar daquela prostituta”. Seria a mãe do “herói” de guerra do filme, que comenta que “desde que ele morreu, esta casa apodrece sem macho para governá-la, é por isso que Deus enviou você como nosso salvador”. Jeca também está na cena, a filha do herói, e a senhora diz que Milos veio substituí-lo como pai e como homem apontado que o ator “terá a honra de dar a ela a primeira comunhão para fazê-la uma mulher, tal como meu falecido pai fez comigo”. Vukmir dirige a cena, Jeca lança olhares lascivos para Milos. Ele pega uma faca e faz seu próprio pênis de refém. Em seguida, atira-se pela janela. Vukmir olha para a câmera e exclama “o nosso filme pulou pela janela!”.

14. Milos corre pela rua, entra em uma casa e encontra Jeca. Chega em um mercado e duas mulheres que trabalham ali o fazem lembrar, por suas aparências, de atrizes pornôs. Encontra um orelhão e liga para seu irmão. Neste momento tudo parece confuso. Milos está sentado em um beco e vê uma mulher maquiada e em trajes sumários. Dois homens a assediam. Milos começa a se masturbar e os dois homens o espancam. Os operadores de câmera de Vukmir chegam de carro e os matam, resgatando Milos. O ator tem uma lembrança de Vukmir contando uma história: “Tipo estranho de monges, colocam sete bodes adultos num galpão durante o verão. Eles vão deixá-los por um mês, suas bolas parecem até balões. Quando ficam muito

excitados eles fodem entre si. Os monges pegam o sangue que sai de suas bolas e misturam com leite. Fazem o melhor pão que existe. Você é um bode, Milos e eu sou o seu monge”. A cena volta ao carro e Vukmir diz “não se preocupe, meu discípulo, meu bode, vou proporcionar um final adequado para você”. O carro para em frente a um grande armazém. Milos agora está sozinho, entra no armazém vazio e encontra um quarto ensanguentado. Tem um flashback no qual a “médica atriz pornô” lhe aplica uma injeção. Ela se distrai e Milos lhe enfia uma seringa no pescoço. Ela cai desmaiada e espumando.

15. Milos entra em um galpão vazio com pessoas mortas. Tem um novo flashback no mesmo ambiente. Vukmir o espera com um cenário montado, câmeras e duas pessoas cobertas por capuzes e lençóis. Milos está dopado, começa a penetrar uma delas com força enquanto a equipe filma e Vukmir dirige. Milos começa a penetrar a segunda pessoa, menor, mais apertada, tem dificuldades e a câmera mostra as pernas, revelando ser uma criança. Ao lado de Milos, outro homem de máscara começa também a penetrar a outra pessoa. Vukmir se aproxima e retira a máscara do homem, revelando ser Marko, e da mulher que ele penetra, Maria, e da criança, o filho de Milos. Todos se olham. Marko penetrando Maria e Milos seu próprio filho. Vukmir fala “uma real feliz família sérvia. Vida... arte”. Maria acorda, vê o rosto do filho desacordado e a cena toda. A médica surge como um zumbi segurando um cano na mão e sangue no meio das pernas, dando a entender que, provavelmente, o Viagra de touro a fez masturbar-se violentamente com o cano. Milos ataca Vukmir e bate sua cabeça no chão até quebrá-la. Maria ataca Marko com os dentes em seu pescoço. Os capangas seguram Milos enquanto Vukmir, convulsionando, diz: “é isso aí, Milos, isso é cinema”. Milos rouba uma pistola e mata dois capangas. O terceiro, de óculos escuros, avança em sua direção e, mesmo sendo baleado, entra em luta. Maria esmaga a cabeça de Marko com uma estátua. Milos retira os óculos do capanga que revela não ter um olho. Milos o mata introduzindo o pênis no buraco vazio do olho. Vukmir estrebucha enquanto repete “isto é filme!”.

16. Maria e Milos, enfim encaram-se, ambos ensanguentados. Ela aponta uma faca e diz para ele se afastar e que constitui imagem que já aparecera anteriormente em um flashback. Milos a nocauteia e a leva para casa. Maria e o filho dormem enquanto Milos, em desespero, tenta se matar, mas a pistola não dispara. Milos retorna ao cenário anterior e agride o cadáver de Vukmir. Ele volta para casa e encontra Maria com o filho, os abraça, todos em choque, Maria entoando uma canção de ninar. Maria segura na mão de Milos que está com uma pistola, ambos

deitam na cama com o filho no meio, Milos põe a arma nas costas de Maria. O estouro e o clarão aparecem do lado de fora da casa. Há uma transição e, logo em seguida, aparecem os três mortos na cama. Há uma equipe de filmagem no quarto: um câmera, um diretor e um terceiro que começa a desabotoar a calça. O diretor fala: “vamos, comece pelo pequeno!”. Último close na família morta e o filme encerra.

Em termos metodológicos, Žižek (2014) sugere um exercício interpretativo e analítico no caso dos filmes de terror (e o faz quando propõe a discussão sobre *Os pássaros*, de Hitchcock): procurar retirar do filme o aspecto “horror” ou “sobrenatural”, prestar atenção na história de fundo e, posteriormente, observar a entrada do desastre, do exagero do sobrenatural no tecido imanente da “realidade”. Desse exercício é possível retomar a lição que o próprio autor extrai do “Homem Lobo”: pressupõe-se inicialmente que há uma realidade “harmônica” na qual o trauma é inserido como algo perturbador, mas trata-se do oposto: a cena é algo que se encaixa em uma realidade já traumática.

Qual é a história de *Terror sem limites* sem o horror? Um homem em busca da sua potência fálica, do reconhecimento de um pai por filho. O início do filme apresenta o filho de Milos presenciando, como espectador, uma cena do pai fazendo sexo com outra mulher (uma atriz), e é interrompido pela mãe. Milos, na sua vida reconhecida como normal, aquela de homem casado e pai de família, parece viver uma espécie de ficção de sua própria realidade. Mas a realidade, diria Lacan, não tem ela mesma uma estrutura de ficção? O seu verdadeiro “eu” como super astro pornô é a realidade seguidamente evocada no filme, como, por exemplo, na cena em que faz amor com sua mulher enquanto assiste às suas próprias cenas e lhe é demandado por Maria que a trate como as atrizes dos filmes.

O curioso é que há outra cena na qual Marko aparece na cama com uma aparente profissional do sexo enquanto assiste o vídeo de uma festa de aniversário do filho de Milos, gravada na mesma fita de um de seus filmes pornô. Marko não consegue ter ereção e a garota junta-se a ele na contemplação das proezas sexuais de Milos. Milos considera a vida real como ficção e seu irmão a vê como uma espécie de filme pornô, uma fantasia sublime. Ao fim e ao cabo do filme há uma espécie de catarse, uma regressão a uma Coisa, um caos primordial de incesto, barbárie, ultraviolência, que tem como principal alegoria o pênis de Milos penetrando o vácuo da cavidade ocular vazada de um dos capangas de Vukmir.

Noutros termos que se produz, se o raio luminoso que se reflete em direção ao observador é estritamente simétrico da reflexão visual do que se passa do outro lado, é porque o sujeito virtualmente terá tomado o lugar do que está do outro lado do espelho [plano] que ele verá nesse espelho [plano] que se pode esperar já que ele está lá - e por outro lado a imagem real, tal como ela se produz no lugar onde ele não pode vê-la. (Lacan, pp. 1958-1959, 2002)

### **O real e a realidade: pornografia e *snuff movies***

Vukmir, em seu discurso inicial, diz que não produz pornografia e sim arte e verdade. Ora, nos filmes pornográficos não há, normalmente, trucagens no que diz respeito ao sexo. Vukmir pensa que cinema é verdade. Na cena final sua derradeira frase é: “isto é filme”. Tanto os *snuff movies* quanto o cinema pornô comercial apresentam em comum uma espécie de encontro angustiante e insuportável com o objeto de desejo pela queda da fantasia primordial, pois não há narrativa simbólica ou fantasia quando alguém morre ou faz sexo “de verdade”. Tais filmes geram um mercado milionário por se assemelharem ao ralo, uma privada, um receptáculo do caos primordial no qual o desejo vira lixo, substância desprezível e desprezada, dejetos. A substância gozante está na própria tessitura do filme, um infracódigo de difícil imaginação ao espectador que aparece no cinema, toda uma construção com suas cenas estruturantes, os clichês, as narrativas e a composição dos enquadramentos.

Procuramos, neste texto, abordar a virtualidade da experiência cinematográfica nos pontos de intersecção: onde o cinema invade a “realidade” e a “realidade” invade a obra cinematográfica, mais especificamente em temáticas que envolvem pulsões básicas: o sexo e a violência e sua relação com a questão sacrificial. Em suas expressões mais radicais, os filmes de sexo e violência apresentam paradoxos: os filmes pornográficos não costumam se construir com trucagens, montagens e jogos de câmera; os filmes ultraviolentos, entretanto, são repletos de maquiagens, trucagens e montagens. Em *O guia pervertido da ideologia* (2012), Žižek inverte a concepção usual de ideologia como “óculos” que usamos para ver a realidade. Em uma perspectiva mais profunda, a ideologia é nossa forma primeira de percepção do real, enquanto os óculos nos permitiram desvelá-la. A câmera do diretor, as intertextualidades, o *zeitgeist* dos discursos subjacentes que permeiam a produção, a distribuição e a crítica constituem um real-imaginário que olha para a dentro do espectador. Como demonstra o esquema ótico de Lacan, tais elementos produzem uma imagem atrás do espelho e da retina. Nesse aspecto, a obra cinematográfica analisada aqui provocou polêmica em suas exibições,

passou por proibições judiciais e apresenta, da mesma maneira que a narrativa e a construção no suspense de Hitchcock, um imaginário de imoralidade, pornografia e violência explícita.

Procura-se demonstrar que a substância ideológica do filme extrapola toda a histeria coletiva, pois ela contém elementos da guerra da sérvia, o pensamento sobre o olhar, o roteiro, a câmera, diferentes discussões éticas, estéticas e filosóficas sobre os múltiplos conceitos de violência, além de elementos narrativos explícitos de tragédias famosas como a shakespeariana *Hamlet* e a grande obra de Sófocles, *Édipo Rei*. O mito e a tragédia são a indicação da eternidade, da passagem do tempo, o eterno retorno do recalcado, a estrutura mesma da subjetividade. Dentro dessa simples oposição entre sujeito e objeto da percepção cinematográfica, é claro que não há lugar para o olhar como ponto a partir do qual o próprio objeto visualizado “devolve” o olhar para nós, espectadores. Ou seja, para a noção lacaniana de olhar é crucial o fato de ele envolver a inversão da relação entre sujeito e objeto. (Žižek, p. 85, 2008).

### **O registro psíquico do real não deve ser confundido com a noção corrente de realidade**

Como assume Žižek (2008), o cinema constitui-se como uma arte extremamente perversa, talvez a maior de todas, já que ele não lhe oferece o desejo, aquilo que é esperado, mas, sim, lhe apresenta possibilidade de compreensão sobre o próprio desejo, lhe ensina a desejar. O cinema pode ser considerado perverso quando lido pela etimologia latina da expressão *per vertere*, ou seja, verter através. O “externo” verte em direção ao “interno”. Externo e interno, no cinema, bem como no inconsciente estruturado como linguagem, estão em posição de paradoxo, como os lados dobrados da fita de Möebius. Como Žižek (2006) evoca através do imbricamento dos nós borromeus, o cinema gera um virtual que pode ser segmentado conceitualmente em três instâncias: o real, o imaginário e o simbólico. O real dá conta da própria matéria da fantasia atravessada pelo imaginário das relações intersubjetivas e o simbólico da experiência que nos permite transcender.

A partir de sua imbricação com imaginário e o simbólico, o real inaugura uma diferença radical com o que chamamos de “realidade”. No cinema é evidente que, em uma cena de assassinato, há um real-imaginário que faz com que, por alguns instantes, o espectador vivencie o sangue e a morte como “verdadeiros”. Enquanto, por outro lado, na “realidade” a cena vivenciada é composta por efeitos especiais, montagem, edição, roteiro, ângulo de câmera,

maquiagem e assim sucessivamente. O real é a realidade clivada pelo simbólico (instância que possibilita a abstração) e o imaginário (o sentido em si da imagem no social e para o espectador). Os *snuff movies* tratados no filme seriam lendas urbanas que desafiam uma regra implícita: o sexo pode ser mostrado de maneira “real”. Atores e atrizes fazem sexo diante das câmeras, mas há regras bastante restritas e tabus para provocar danos físicos ou a morte de um ator em cena. No caso dos *snuff movies*, todas as fronteiras são postas em questão, contorcendo-se como na fita de Möebius: semblante e realidade. O termo “*snuff*” é uma corruptela para *that's enough*, algo como “chega!, basta!”, pois são filmes que apresentam pessoas sendo torturadas ou violentadas sexualmente sem trucagens ou montagens, ou seja, “de verdade”. Nos buscadores e nos repositórios de informação mais famosos da internet podemos encontrar a ideia de que filmes *snuff* realmente mostram mortes ou assassinatos absolutamente “reais” de pessoas ou grupos e que, além disso, não utilizam nenhum tipo de efeito especial e que não visam exploração financeira. Ainda assim, há, também, na maior parte dos *sites*, a indicação de que a existência de tais películas se trata de uma lenda urbana. A origem dos *snuff movies* é institucional; o rescaldo obscuro das mídias de guerra como, por exemplo, soldados americanos no Iraque fazendo poses com cadáveres de inimigos mortos ou aqueles vídeos feitos por organizações terroristas decapitando reféns diante das câmeras.

É evidente que a discussão do real lacaniano comentado por Žižek (2006) aparece aqui, porque mesmo que tanto filmes pornográficos quanto os chamados *snuff movies* ofereçam uma experiência de “realidade”, o espectador jamais terá acesso a ela, e sim ao “real” da edição, do fetiche e da fantasia. Žižek avança quase que pedagogicamente (lançando mão de analogias com acontecimentos políticos e cinematográficos) na difícil tarefa de explorar de forma analítica o imbricamento sinérgico dos três registros, desdobrando o que chama de virtual em “real-real”, “real imaginário”, “real simbólico”, “imaginário-imaginário”, “imaginário real” e “imaginário simbólico”, “simbólico-simbólico” e “simbólico real”.

O virtual no cinema, da maneira como aparece nas relações entre violência e pornografia, dá conta do real-real, o real imaginário e o real simbólico. Consideramos, neste sentido, que este estudo também apresenta, como consequência, uma exploração da ontologia da realidade e no ato fenomenológico e perceptivo. O filme sérvio é uma ficção, contudo, os espectadores demonstram dificuldades extremas em experienciar suas cenas, gozando com a violência extrema. Constitui-se um real imaginário a ponto de não perceberem todas as nuances

que explicitam seu caráter de extrema fantasia, quase uma ficção científica (câmeras filmando câmeras, flashbacks, filmes dentro de filmes). Aqui observamos o nó real-simbólico. O mais interessante é que se trata da constituição de filmes supostamente violentos “de verdade” e pornográficos. Ou seja, na temática dos *snuff movies* temos violência “real” e na pornografia os atores fazem sexo “de verdade”. Porém o gozo com *snuff movies* e filmes pornô necessita de um esforço libidinal radical para suprir justamente a ausência de fantasia desses filmes. Como diz Žizek na introdução de sua coletânea *Um mapa da ideologia* (1994):

Um dos lugares-comuns de hoje é o chamado sexo "virtual" ou "cibernético", que representa uma ruptura radical com o passado, uma vez que, nele, o contato sexual efetivo com o "outro real" perde terreno para o prazer masturbatório, cujo suporte integral é um outro virtual — o sexo por telefone, a pornografia, até o "sexo virtual" computadorizado... A resposta lacaniana a isso é que, primeiro, temos que denunciar o mito do "sexo real" supostamente possível "antes" da chegada do sexo virtual: a tese de Lacan de que "não existe relação sexual" significa, precisamente, que a estrutura do ato sexual "real" (do ato praticado com um parceiro de carne e osso) já é intrinsecamente fantasmática; o corpo "real" do outro serve apenas de apoio para nossas projeções fantasmáticas. Em outras palavras, o "sexo virtual" em que uma luva simula os estímulos do que se vê na tela, e assim por diante, não é uma distorção monstruosa do sexo real, mas simplesmente torna manifesta sua estrutura fantasmática subjacente (Žižek, p. 08, 1994).

A cena polêmica e proibida de um recém-nascido violado invade o espectador com sua violência absurda e perturbadora. Contudo, profissionais de medicina, serviço social ou segurança pública lidam com abuso sexual infantil em seus cotidianos. Não há nada exibido nos filmes que não seja escutado no consultório, nos serviços de assistência às vítimas de violência, nos hospitais, presídios, enfim, na esfera da vida nua ou da vida política.

O “real” do cinema, paradoxalmente, apresenta ao espectador acesso ao próprio imaginário cotidiano. A violência cinematográfica propõe um olhar estético, virtual, que possibilita a análise filosófica de uma realidade social, um significante imbricado a outro significante. É importante aqui ressaltar a questão trazida por Charles Metz: “estudar o roteiro de um ponto de vista psicanalítico (ou mais amplamente semiótico) é constituir-lo em significante” (Metz, p. 18, 1980). No caso de *Terror sem limites*, é possível uma análise em nível do significado. Há elementos discursivos fechados e que trazem à tona questões colocadas propositalmente pelo seu diretor e roteirista. Por outro lado, há possibilidade das interpretações em nível significante, produzidas na relação objetual do pesquisador com a obra cinematográfica, o que corrobora com a perspectiva de Metz, que aponta que “a instância do roteiro, no sentido

amplo que lhe confiro, passa então para o lado do significante, já que ela não é mais referida aos códigos de expressão que a comunicam, mas às interpretações para as quais ela se abre” (Metz, p. 43, 1980).

### **O que é filme?**

O que chama atenção em *Terror sem limites* desde o início são as constantes mensagens transmitidas ao espectador no sentido de quebrar a noção própria dos limites entre a coisa filmica e a realidade. A primeira cena cria a ilusão de que o filme começa, porém, o olhar da criança seguido do contorno de uma tela de TV mostra que é uma película onde Milos é o protagonista. A produção de Spasojević apresenta um vertiginoso jogo de câmeras e olhares; o olhar da criança, do herói, do circuito interno, do *cameraman*, a ação que se desenrola da metade até a cena final, na qual o herói encontra uma fita VHS e a assiste no visor da câmera. Desta forma, vai se revelando a noite pregressa em flashback e, após o clímax final, há a revelação de que uma equipe de filmagem está por trás de tudo. Soma-se a isso a própria câmera do diretor e o olhar do espectador. Como diz Lacan em algum momento de seus seminários, “via-me vendome”.

### **Fim**

Alfred Hitchcock, em 1936, faz um filme chamado *Assassinato*, o qual apresenta uma referência à dicotomia entre o cinema e o teatro, e também à Hamlet, apresentando uma peça dentro do filme, cujo significante mais evidente é a cena final, na qual uma moldura é exibida em determinada cena da película. Seria uma peça dentro do filme ou um filme dentro da peça? *Terror sem limites* cria um jogo de realidades, imaginariiedades e simbolismos ao inserir sua cena mais violenta e polêmica, aquela que provoca sua proibição, bem como todo o restante de barbáries sangrentas, escatológicas e sádicas em “filmes dentro de filmes”. O *gran finale* é mostrado como se houvesse uma câmera que filma tudo – inclusive o filme –, posicionando o espectador como a “última câmera”, provocando a angústia de que talvez ainda haja outra câmera por trás de tudo, uma metanarrativa infinita, uma construção em abismo. Como Lacan em sua construção teórica: o ponto cego, a esquize do olhar, o objeto “a” que tudo vê e nunca é visto. Para Metz, “o filme não é exibicionista. Eu vejo-o, mas ele não me vê quando eu o vejo. Todavia, ele sabe que eu o vejo, mas não quer saber disso” (Metz, p. 98, 1975).

Žižek, em um documentário chamado *A realidade do virtual*, chama atenção para a relação entre a Teoria da Relatividade de Einstein e a revisão da teoria do trauma de Freud. Einstein imaginava inicialmente que o espaço era plano e que a matéria provocaria uma curvatura geradora da própria gravidade. Posteriormente, o físico alemão percebeu que não era a matéria que curvava o espaço, ele já era curvo. No emblemático “Caso do Homem dos Lobos”, Freud percebeu que o menino havia presenciado a cena do *coitus a tergo*, porém, ela tornou-se traumática anos depois, clarificando a ideia de que não é o trauma que provoca um rompimento no psiquismo e sim vem a condensar e deslocar afetos primordiais já existentes. No caso de filmes violentos e pornográficos, como o filme analisado neste texto, é importante perceber que a primeira impressão é de que se trata de uma película extremamente perturbadora. Porém, precisamos também imaginar que, desde os primeiros registros arqueológicos do *homo sapiens*, já sabemos que a violência nunca foi exceção, mas, sim, regra, e que o cinema é apenas mais um sintoma.

### Referências

- Dolar, M. (2013). Los objectos de Hitchcock in Žižek, S. Todo lo que usted queria saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock. Buenos Aires: Manantial.
- Dunker, C. I. L. (2013). Abraços partidos, de Almodóvar: entre a verdade e o real in Dunker, C.I.L., Rodrigues, A.L Cinema e Psicanálise, Vol 1: a realidade e o real, São Paulo: nVersos.
- Freud, S. (2010). História de uma neurose infantil (“Homen dos Lobos”); Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920), São Paulo: Companhia das Letras.
- Freud, S. (2010). O mal-estar na cultura. Porto Alegre: L&PM.
- Jameson, F. (1995). As marcas do visível. Rio de Janeiro: Graal.
- L., Rodrigues, A. L. Cinema e Psicanálise, Vol 1: a realidade e o real. São Paulo: nVersos.
- Lacan, J. (1995). O seminário: livro 11, Texto estabelecido por Jaques Alain-Miller (1964). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (2005). O seminário: livro 10 (1962-63). Texto estabelecido por Jaques Alain-Miller. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lacan, J. (2002). O seminário, livro 06 (1958-1959). Publicação não oficial da APPOA; Porto Alegre.

- Lem, S. (1961). *Solaris*. Rio de Janeiro: Folha Carioca.
- Marques, R. P. (2013). Slavoj Žižek e a encenação da teoria lacaniana do real in Dunker, C. I.
- Metz, C. (1980). *O significante imaginário*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Peirce, C. S. (2001). *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- Žižek, S. (2006). *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Žižek, S. (2008). *Lacrimae rerum: ensaios sobre o cinema moderno*. São Paulo: Boitempo.
- Žižek, S. (1994). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Žižek, S. (org) (2013). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial.
- Žižek, S. (2013). *Violência*. São Paulo: Boitempo.
- Žižek, S. (2014). *Vivendo no fim dos tempos*. São Paulo: Boitempo.