

A vida como espetáculo: o trágico contemporâneo*

Adriana Benedikt

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos Deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria auto-destruição como um prazer estético de primeira ordem. Eis a estetização da política, como a prática o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.

*Walter Benjamin*¹

A frase de Walter Benjamin escrita em 1936 - às vésperas da Segunda Grande Guerra Mundial e de seu próprio suicídio em 1940, fugindo dos nazistas em uma cidade francesa -, sempre me chamou muita atenção.

Na verdade, a idéia de que os homens não mais ofereciam o espetáculo de suas vidas aos Deuses vem acompanhada de uma convicção na auto-destruição humana e não na sua criatividade. A auto-destruição como um prazer estético. Em alguma medida, pensando em algumas imagens que o século XX nos legou, é fácil não discordar. Lembremos da foto da menina vietnamita correndo das bombas americanas, totalmente nua e aos prantos; lembremos do Holocausto, da bomba de Hiroshima, da Guerra do Golfo; lembremos das imagens de Biafra, dos mortos pela AIDS, e, mais recentemente, o caso do seqüestro do ônibus 174; e mesmo do trabalho fotográfico de um Sebastião Salgado. Denúncia sim, sem dúvida. Mas, me pergunto, em que medida também estas imagens tão violentas e realistas, não produzem um distanciamento de ordem moral? Ou melhor, produzem uma moral na qual, ao invés de nos comprometermos, nos sentimos objetivamente mais distantes das imagens que

tanto aparentemente nos chocam? Será que neste choque não residiria exatamente a nossa defesa, produzindo, por um lado, uma proximidade visual-e-perceptual, mas, por outro lado, estabelecendo uma distância ética cada vez maior entre nós, os espectadores, e estes acontecimentos ?

Lembro-me de um texto de um crítico de arte americano, Hal Foster, narrando suas emoções ao assistir à cobertura em tempo real da Guerra do Golfo. Diz ele:

(...) repellido pela política, eu estava totalmente imobilizado e fascinado pelas imagens, por um psico-tecno-thrill que me encapsulou como se a bomba e o espectador tivessem se tornado um só. Um thrill de tecno-maestria em que minha percepção humana tornou-se uma super-máquina visionária, capaz de ver aquilo que está destruindo e destruir aquilo que vê, mas também um thrill de uma imaginária dispersão do meu corpo e de minha subjetividade. Meu corpo não explodiu, foi amparado; enceno a afirmação do meu corpo em meio à destruição de outros corpos. Neste tecno-sublime, existe um retorno parcial da subjetividade fascista, no sentido da produção de uma coletividade psíquica, ao nível da própria massa pois são eventos mediados massivamente.²

É curioso que, quando li este trecho, lembrei-me imediatamente do episódio do ônibus 174. Por um lado, desespero real, solidariedade, identificação imediata com o sofrimento ao qual eu assistia ou sabia estar ocorrendo naquele exato momento, piedade, compaixão; por outro lado, um medo, mas não medo pelos outros, medo por mim e as pessoas que me são mais caras; um medo inspirado pela extrema proximidade do acontecimento e por um intenso sentimento de auto-conservação. Algo mais próximo de um “até quando será com um outro e não comigo?” do que de um egoísta “ainda bem que não foi comigo”. Se a compaixão produziu proximidade, o medo de tão real produziu um distanciamento efetivo: uma pequenina afirmação da vida face à morte do outro. Uma sensação de sobrevivência. Mas, até quando?

E a questão que se coloca é: por que isto seria necessário, ou melhor, que mundo é este, que nós construímos no qual o espetáculo vivo da tragédia alheia tornou-se parte da vida e não mais da arte? Em que medida, me pergunto, a vida propriamente dita não se tornou mais trágica do que a própria ficção, hoje, um mero entretenimento? Obviamente que quando estou usando a palavra vida, não me refiro à vida tal como ela é, no sentido dado por nosso saudoso Nelson Rodrigues. Mas a vida mediada pela mídia e pelos meios de comunica-

ção de massa. Esta vida aí cotidiana que cada vez mais se parece com a ficção espetacular de uma vida, em que dificilmente nos reconhecemos nela e aos nossos semelhantes. Mas que, subrepticamente, vai gerando uma nova moralidade, sempre efêmera e acompanhando estreitamente cada novo modismo.

Normalmente quando pensamos a cultura contemporânea, tendemos achá-la desprovida de qualquer referência moral, um mero entretenimento que, quando muito, rebaixa o nível dos espectadores a um padrão bastante degradante.

Gostaria de defender aqui uma opinião diferente: a cultura de massa contemporânea é um instrumento fundamental para a produção de uma moralidade típica que torna cada espectador um consumidor em potencial. Consumidor não apenas de produtos e bens de consumo - moda, roupas, etc - mas da própria moralidade produzida no escurinho dos cinemas. Moralidade aqui entendida como regras e/ou padrões de comportamento que buscam mostrar aos indivíduos como eles devem agir, pensar e, especialmente, sentir em determinadas situações. Em última análise, o modo como aprendemos a lidar e expressar as nossas emoções em um determinado contexto social.

O cineasta Martin Scorsese - que, antes de ser diretor de cinema queria ser padre, tendo, inclusive, entrado para o seminário -, tem uma observação curiosa a este respeito: diz ele que o cinema pode ser descrito como um espaço religioso contemporâneo, na medida em que, no escurinho, ele congrega e cria um *locus* sem igual em nossa sociedade no qual as pessoas podem compartilhar as mesmas emoções. Lembrando nosso caro Aristóteles que dizia que a imitação é tão natural no homem que ele apenas aprende imitando as ações de outros homens, talvez seja exatamente no escurinho do cinema que nós vamos aprendendo *como e o que devemos sentir, como devemos nos comportar* e o próprio vocabulário que usamos para falar das nossas emoções no mundo contemporâneo.

Nesta linha de pensamento, acredito que se o cinema foi um instrumento capital para o que Walter Benjamin chamou de *estetização da política*; hoje ele se tornou um instrumento capital para a *estetização crescente da vida cotidiana* e para a construção de uma moralidade típica das sociedades de massas e de consumo. O que estamos denominando de *moralidade típica* seria responsável pela transformação crescente do *espectador estético* - capaz de sentir emoções intensas e se comover com o espetáculo do sofrimento alheio - em um mero consumidor - apenas capaz de consumir, seja diversão, bens de consumo, e, inclusive, idéias, padrões morais e sentimentos.

Talvez devêssemos nos demorar um pouco nesta idéia. Senão, vejamos.

O mesmo Benjamin já nos dizia que a era da reprodutibilidade técnica produz também uma transformação na sensibilidade humana e no modo de percepção. Escudado no esquema do aparelho psíquico freudiano, no qual a consciência perceptiva e a memória se opõem, Benjamin nos propõe a idéia de que não mais estamos abertos à experiência, pois nosso psiquismo tornou-se antes de tudo um escudo protetor contra os variados estímulos do meio-ambiente. Trata-se de um psiquismo muito mais preocupado em proteger-se contra os choques constantes que a vida cotidiana lhe oferece, do que voltado para a simples recepção. Por outro lado, o cinema, também na visão de Benjamin, trabalha interrompendo e direcionando a associação de idéias do espectador através da mudança e sucessão das imagens, ou seja, produzindo um efeito de choque constante no espectador.

Nesta perspectiva é que o cinema pode tornar-se a forma de arte privilegiada do homem na era da reprodutibilidade técnica, capaz de corresponder às profundas transformações do aparelho perceptivo humano e aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Mais do que isso, como instrumento de construção de um equilíbrio entre o homem e o aparelho, o cinema torna-se também um instrumento privilegiado para o aprendizado humano e o exercício das emoções, sensações e reações correspondentes ao novo estágio das relações entre o homem e o mundo tecnológico. Ou seja, em minha leitura, para a construção de padrões de moralidade compatíveis com as novas necessidades deste homem e com as demandas que a sociedade lhe faz.

Gostaria de refletir sobre isto a partir de alguns filmes produzidos no final do nosso século como uma forma de demonstrar o quanto estamos em contato com uma cultura que cada vez mais privilegia a idéia da *vida como espetáculo*. De algum modo, o cerne do *trágico contemporâneo* estaria neste deslocamento crescente entre vida e arte, realidade e ficção. A vida tornando-se cada vez mais trágica e a arte cada vez mais um mero entretenimento ou diversão. Em outras palavras, a idéia de que a vida deve ser vivida como um espetáculo, vincula-se a um rebaixamento da própria noção de espetáculo, visto agora como mero entretenimento.

Lembremos da etimologia da palavra *espetáculo*.³ No dicionário, encontramos a definição *tudo o que aparece aos olhos, o que vemos*, distinguindo-se dois modos de existência, *o que se apresenta à vista* e *o que é intencionalmente produzido para ser visto* - ou seja, voltado para a atitude de contemplação. Neste segundo sentido de espetáculo, trata-se mais freqüentemente da *ficção* propriamente dita. A atitude lúdica do espectador, o *como se*, torna-se parte da própria condição de

existência do espetáculo e o seu propósito, seja incidindo sobre ações verdadeiras, seja sobre eventos fictícios, é *promover emoções fortes*, ou seja, produzir *emoções* visando integrá-lo à vida em comunidade.

No mesmo dicionário, encontramos a origem etimológica de emoção, *mover para fora de si*, estado afetivo que, por sua intensidade, é capaz de produzir uma transformação momentânea da qualidade da relação do espectador com a vida. Esta disposição para entregar-se à uma emoção intensa estaria na base da própria atitude do espectador estético: mesmo sabendo que é tudo uma mera ficção, reage como se o acontecimento fosse verdadeiro. A fonte do prazer estético residiria precisamente nesta linha tênue entre ilusão e realidade, criada e recriada pelo espetáculo, capaz de produzir uma ruptura entre a vida cotidiana e o mundo fictício representado em cena. Este também seria o objetivo original do *entretenimento*, produzir um distanciamento entre o espectador e sua vida cotidiana, através da promoção de emoções intensas capazes de afastá-lo de suas preocupações rotineiras, de sua vida particular, para integrá-lo à vida coletiva.

Lembremos também de Aristóteles: ele nos dizia que o espetáculo trágico mobilizava em nós, duas emoções básicas, o medo e a piedade, e que, ao produzir a purificação ou catarse destas emoções, propiciava o seu equilíbrio, ou seja, a virtude, para ele definida como o equilíbrio entre o excesso e a falta. Mas tratava-se de ficção, de espetáculo, ou seja, uma imitação da ação humana, tal como ela é, poderia ser ou deveria ser. Esta distinção entre a ficção e a realidade da aparência era em última análise fundamental para que o espetáculo trágico pudesse realizar sua função moral: ou seja, produzir o equilíbrio das emoções, a virtude. Caso fosse real, não teria mais função moral, seria apenas vício.

Lembremos também do filósofo suíço Jean-Jacques Rousseau que nos dizia que, existiam dois princípios naturais no homem: o instinto de auto-conservação e a piedade; o homem sofre ao assistir o sofrimento alheio e é atingido em sua própria natureza. Daí porque existiria uma generosidade inscrita na própria natureza humana que, ao assistir o sofrimento de outro homem, sofre como se fosse sua própria dor, levando-o a apiedar-se e fazer algo efetivo para aliviar o sofrimento do outro. Estes dois princípios da natureza humana, transpostos para a sociedade política, forneceriam a base da *Vontade Geral*, fazendo com que cada homem exercesse uma liberdade moral e política ao subordinar seu interesse particular ao interesse coletivo.

Lembremos também do filósofo alemão Friedrich Schiller que, há mais de 200 anos, mais precisamente em 1792, já se armava com armas e dentes para defender as artes da fantasia e da imaginação da crença generalizada de que elas

visavam o entretenimento. Segundo ele, tratava-se mais do que uma crença, era uma acusação. Se existe algum fim na natureza quanto ao homem, o filósofo não tem dúvida: este é a promoção da felicidade humana. No entanto, não cabe ao homem enquanto ser moral, lutar por sua felicidade mas ao Criador da Natureza. Este seria assim o ponto comum entre o Divino Criador e as Belas Artes: o fim de ambos é proporcionar o entretenimento com o objetivo de tornar os homens felizes.

E indo mais além, afirma: “somente a arte nos proporciona prazeres que não precisam antes ser merecidos, prazeres que nenhum sacrifício custam, que não são adquiridos a troco de arrependimento algum”⁴. A questão torna-se então: como colocar em um mesmo plano o mérito de proporcionar este deleite e o insignificante mérito de divertir, aqui entendido como a *promoção da felicidade*? E mais ainda: porque negar o mérito do deleite apenas em função deste vir junto com o entretenimento?

O fato destas considerações serem feitas em um texto denominado *Acerca da razão por que nos entretém assuntos trágicos* pode chamar mais ainda nossa atenção. Ora bolas, porque falar de entretenimento em um texto sobre as tragédias? A idéia de que o trágico possa nos entreter e quem sabe, divertir, pode nos parecer bastante fora de lugar, mas, gostaria de perguntar: será mesmo? Ou não será apenas fora do comum, do nosso senso comum, do que nós compreendemos hoje por entretenimento e diversão? Será que o que diverte a alguns de nós, necessariamente diverte a todos? Mais do que isso: como que a arte pode produzir felicidade tendo como fim o mero entretenimento e se utilizando de recursos que nos causam alguma forma de sofrimento?

De cara, ele descarta a solução moral, pois sujeitar a arte a fins morais, estranhos à natureza do meio artístico, retira da arte precisamente aquilo que a torna poderosa, ou seja, sua liberdade. É esta liberdade que permite ao artista buscar produzir o efeito estético máximo. Isto, porém, não significa que a arte nada tenha de comum com a moral; apenas que a arte não tem nenhum fim moral, nem se realiza através de meios morais. A arte, diz-nos Schiller, apenas exerce uma influência benéfica sobre a moral, ao realizar seu efeito benéfico máximo, ou seja, ao entreter e divertir, ao promover a felicidade.

Com esta posição, ele mata dois coelhos com uma cajadada só: por um lado, ele assegura a autonomia e liberdade do fazer artístico; por outro lado, ele confere uma dimensão divina e moral ao entretenimento ao nos dizer que é exatamente ao entreter, que a arte se une ao Divino Criador: proporcionando felicidade aos homens. O prazer ante o Belo e o Sublime, antes de mais nada, fortalece nossos sentimentos morais, tornando-nos felizes, precisamente por-

que não se trata de um prazer solitário, nem individual, mas *compartilhado*. Ou melhor: se, diretamente, a arte não tem fins morais suscitando um estado de liberdade e lucidez no espectador, indiretamente, porém, ao realizar seu objetivo maior - entreter de forma livre -, ela o predis põe para a moralidade.

Mas, isso apenas acontece quando se cumpre uma condição: que a arte proporcione um prazer não físico ou sensível, mas espiritual, e por espiritual ele entende: que a arte possa ativar as faculdades espirituais, a razão e a imaginação.

Experimentamos o prazer ligado ao belo ao representarmos a adequação ou harmonia de algo com relação aos seus propósitos e experimentamos o prazer através do desprazer ligado ao sublime ao intuirmos uma adequação a fins que pressupõem uma inadequação ou desarmonia.

O sentimento do sublime consiste no sentimento de nossa impotência e limitação ao apreendermos um objeto; como também no sentimento de nossa superioridade espiritual que não se deixa paralizar face a estes limites, sujeitando espiritualmente aquilo com relação ao qual as nossas forças sensíveis se deixam sucumbir.

O objeto do sublime opõe-se à nossa sensibilidade e é esta oposição que desperta desprazer em nós. Causa-nos uma dor sensível e por isso mesmo deleita a razão moral.

Dáí porque a comoção nada mais é do que um sentimento misto de sofrimento e prazer no sofrimento. Para Schiller, quando vivemos no real este sofrimento, quando se trata de um sofrimento nosso, nossa dor sensível é tão intensa que não deixa espaço para o deleite proporcionado pela comoção. Nosso sentimento é de um sofrimento único e em nada se assemelha com este sentimento misto que é a comoção. Esta compreende dois elementos, a dor e o entretenimento. Sua conclusão é a de que o gênero literário que nos proporciona maior prazer moral terá de servir-se dos sentimentos mistos, “deleitando-nos através da dor. Isto é o que faz sobretudo a tragédia”, diz-nos ele.⁵

Tais reflexões levam-nos a uma outra observação curiosa: cada vez menos assistimos a espetáculos que nos apresentam personagens efetivamente experimentando emoções dolorosas. Em geral, os filmes da atualidade nos apresentam personagens incapazes de sentir dor, emoção, que apenas conseguem mobilizar em si mesmos duas sensações efêmeras: o desejo sexual e o desejo de violência. Em alguns desses filmes, no entanto, encontramos alguma forma de arrependimento e, finalmente, de redenção para nossos heróis. De algum modo, são personagens que perderam o sentido de suas vidas e, em função desta perda, fazem escolhas equivocadas, encontrando a morte ou alguma forma de renascimento.

Para isso selecionei três filmes: *Beleza americana*, *Clube da luta* e *Dançando no escuro*. Gostaria de refletir brevemente sobre o modo como estes filmes se relacionam com as emoções dos espectadores, construindo em torno destas emoções, uma proposta moral. Mais do que isso: o modo como estes filmes - que, em particular, considero bastante interessantes - buscam descrever a condição trágica do homem contemporâneo, sua incapacidade de sentir, viver e reconhecer emoções humanas.

No primeiro filme, *Beleza americana*, vemos uma espécie de anti-herói. Na verdade, em termos americanos, nosso herói, antes de mais nada, é um *looser*: desprezado pela mulher e a filha, à beira de perder seu medíocre emprego, cai enamorado, como um adolescente, de uma amiga de sua filha. Em nome deste sonho típico de homens de meia-idade, nosso herói redescobre uma série de maravilhas do mundo adolescente, o fumo, a rebeldia, a *malhação*, a vaidade e a música *pop*. Apenas no final do filme, ao quase realizar seu sonho de ter a adolescente em seus braços e, ao perceber a farsa que a menina representava, é que nosso herói percebe o que vinha buscando até então: sua própria vida.

Apenas antes de morrer realiza o quanto sua vida passou sem que ele pudesse perceber que viver, talvez, nada mais seja do que apreciar os pequenos momentos de nossa vida em toda a sua simplicidade. Encontrar a beleza no cotidiano, como faz seu vizinho *videomaker* e seu fornecedor de drogas. Este é o único personagem que aprendeu a exercitar esta faculdade de perceber o grande e belo no simples, como também, talvez por isso mesmo, é o único capaz de amar. Obrigado a se submeter a um pai autoritário, fascista e homófobo, o *videomaker* soube desenvolver em si a capacidade de observar o mundo com os olhos da imaginação, percebendo a beleza presente nas coisas mundanas e simples, como o saco plástico flutuando ao vento. Embora a morte do herói seja um fim trágico por excelência, de algum modo o espectador é poupado das emoções consideradas, por Aristóteles, como essenciais para o espetáculo trágico: a piedade e o medo.

Mesmo quando nos identificamos com o nosso herói, a construção da narrativa nos impede de sentirmos as emoções intensas, seja de medo, seja de piedade. Sabemos qual será o seu fim desde o início do filme, que não encontra nenhuma redenção, quando muito, apenas o nosso perdão e a nossa identificação com ele como seres imperfeitos que somos. Nosso personagem, talvez como cada um de nós, foi desatento, optou pelos caminhos mais fáceis, primeiro, deixando-se anestesiar e negando a vida, depois, buscando recuperar o tempo perdido através de um sonho imaturo e o furor da adolescência. Lembremos de suas próprias palavras: nunca subestime o poder da negação... Nos-

so herói faz opções moralmente indefensáveis e, em função disso, sua punição não nos causa nenhuma indignação. O modo como ele morre, nos causa mais espanto do que a morte em si. Se não mereceu sua morte, ao menos, é possível justificá-la: de fato, a sua morte é já um fato desde o início do filme, não nos surpreende. Mesmo a morte aparece dissimulada: o narrador, embora morto, é capaz de contar sua história, a todos aconselhando a não fazer o mesmo que ele. Aprecie as coisas simples da vida enquanto é tempo, parece nos dizer do além-túmulo.

De algum modo, entre o herói e o espectador produz-se um distanciamento que nos preserva de uma identificação maior com o personagem; não é à toa que a imagem principal que o filme veicula, a imagem do saco de supermercado flutuando no ar, inclusive, nos é apresentada pelo único personagem que não se recusa a apreciar a beleza das coisas mundanas.

Um outro filme que nos apresenta um herói incapaz de emocionar-se com sua própria vida, mas que procura desesperadamente alguma forma de redenção, é o *Clube da luta*. Neste filme, o herói também é mais um anti-herói, incapaz de ter emoções; incapaz de dormir, ele vaga por inúmeros grupos de auto-ajuda a cancerosos, tuberculosos, e outros doentes graves, neles buscando a emoção que não encontra em sua própria vida. É assim que, vez por outra, consegue emocionar-se e chorar, a única coisa capaz de combater a insônia que ronda seus dias e noites. Com o desenrolar do filme, percebemos que nosso herói encontra uma solução parcial em sua própria dissociação. Na verdade, o filme nos apresenta um herói absolutamente dissociado e esquizofrênico, dividido em dois personagens - um interpretado por Brad Pitt e outro por Edward Norton - buscando reencontrar na violência da luta livre entre homens, algum sentido em sua masculinidade.

Como nos diz o personagem de Brad Pitt, numa sociedade em que homens e mulheres são educados na crença de que ficarão ricos como as estrelas de *rock* ou de Hollywood, mas que, mais cedo ou mais tarde, inevitavelmente descobrem que *é tudo uma grande mentira*; e, em que a identidade pode se definir por um aparelho de jantar - o personagem principal perde noites inteiras buscando descobrir *que aparelho de jantar o define como pessoa* - o filme parece interrogar o que resta como alternativa, além da velha violência.

Nesta perspectiva, em uma sociedade de consumo como a americana, a violência parece ser um dos únicos caminhos que restam para aqueles que não mais buscam definir suas identidades em função dos objetos de consumo. Mas, mesmo depois que o herói se auto-desmascara, percebendo que aquele com o qual descobre a violência, nada mais é do que um lado oculto e sombrio de si mesmo, que precisou se dissociar para poder vir à tona, e que, face à sua pró-

pria transformação, a violência não se coloca mais como a única alternativa possível, a punição de nosso herói é olhar para toda a destruição que ele mesmo causara, buscando alguma forma de emoção e de perdão. Seja pela divisão do personagem principal, seja pela violência física que o filme apresenta, também podemos perceber um efeito de distanciamento. Mesmo que, no início do filme, possamos nutrir alguma simpatia pelo personagem principal, aos poucos, as situações de violência extremada, vão estabelecendo um distanciamento efetivo: sem medo, nem piedade, sem nos comovermos.

Lembremos novamente de Schiller que, no final do século XVIII, dizia que a comoção era um sentimento misto de sofrimento e prazer no sofrimento. Para ele, quando vivemos no real este sofrimento, quando se trata de um sofrimento nosso, nossa dor sensível é tão intensa que não deixa espaço para o deleite proporcionado pela comoção. Nosso sentimento é de um sofrimento único e nada se parece com este sentimento misto que é a comoção. Esta compreende dois elementos, a dor e o entretenimento, e é plenamente trazida à tona, nos espetáculos trágicos, como vimos.

Parece que é isto que nos acontece quando assistimos a *Dançando no escuro*, filme realizado pelo cineasta dinamarquês Lars Von Trier, criador do Movimento Dogma 1995, que propõe o retorno ao cinema das câmeras de mão, ao som e à iluminação naturais. Neste filme, que é acima de tudo um musical feito por um nórdico, um dinamarquês, o que observamos é que a todo momento somos mobilizados exatamente por um sentimento misto de dor e prazer, sofremos junto com a protagonista, mas também somos capazes de compartilhar seu mundo de sonhos e fantasias, mesmo em face do maior desespero e das situações limítrofes. No fim, podemos compartilhar com a personagem principal, as razões que a levaram a atos e escolhas tão radicais, mesmo que não concordemos com elas.

Protagonizado pela cantora da Islândia, Bjork - que também compôs a trilha sonora - o filme é a história trágica de uma imigrante tcheca na América, que possui uma doença hereditária capaz de provocar cegueira. Além de ter que ocultar de quase todos sua cegueira, para não ficar desempregada, também esconde de seu filho a herança familiar: a doença que leva à cegueira, mas que, pode ser curada por uma cirurgia feita até os treze anos. Selma guarda todo o seu dinheiro para esta operação capaz de curar seu filho e evitar que este tenha o mesmo destino de Selma: ficar cego. Em face desta difícil realidade, e em face da necessidade de manter segredo, Selma refugia-se cada vez mais em suas fantasias e, naquilo que mais gosta na América: os musicais. Ao longo de todo o filme, ora Selma está se preparando para representar uma versão de *A noviça rebelde* para um grupo de amigos, ora está produzindo seus próprios números

de música e dança. A partir dos pequenos ruídos produzidos pela realidade que a cerca, o barulho das máquinas, o som dos trens atravessando os trilhos, dos passos no tribunal, dos sinos da Igreja ao longe que acredita escutar na prisão, Selma cria verdadeiras ilhas de sonho e música, que não apenas tornam sua vida real menos sofrida, mas a fazem efetivamente viver em festa em sua imaginação.

Lars Von Trier, o diretor, em entrevista, nos diz que sempre fora encantado, tal como Selma no filme, pelos musicais hollywoodianos, mas que estes eram absolutamente seguros, como as operetas; neles, “nunca se chorava” e que ele queria realizar um musical tão sério como uma ópera, “na qual todos choram”, mais próximo de *West Side Story* do que de *Cantando na chuva*. Embora tenha gostado de seus pequenos truques para inserir a música ao longo do filme, da idéia de que Selma construía suas fantasias ou tinha sua habilidade de ouvir música desperta a partir dos sons mais cotidianos, Trier diz que gostaria de ter feito um musical onde a música poderia existir sem nenhuma razão, apenas pelo puro prazer da música. No entanto, diz ele, quando a música surge como se caísse do céu, é como se isto produzisse um efeito de distanciamento, retirando um pouco da dor e do perigo. Como ele queria produzir estas duas emoções, de dor e perigo, e comunicar estas emoções, ele preferiu usar seus truques mesmo.

O filme foi produzido a partir de duas formas: cenas no estilo de documentário e cenas no estilo dos musicais. Ao invés de tentar subverter o estilo dos musicais, Trier afirma que “nunca pretendeu destruir nada, mas apenas tornar o estilo mais rico, importando emoções verdadeiras.” Para ele, “este é o *cocktail* mais interessante: música e emoção. Gene Kelly fez isso a um certo grau, e *West Side Story* também. Mas muitos musicais apenas entretém e eu penso que eles podem conter muito mais do que isso”.

Outro aspecto interessante é a técnica utilizada: a técnica de câmeras de mão e vídeos foram estendidas às cenas musicais para manter o efeito de acaso, quase com a qualidade de uma gravação ao vivo; também, ao invés de filmar os números de dança apenas com uma câmera, Trier os filmou com cem câmeras digitais fixas, visando com isso perder o controle das cenas, e ao mesmo tempo, abrir espaço para o acaso e a surpresa, quase como numa performance ao vivo. E concluindo, nos diz que: “o propósito de uma provocação é fazer as pessoas pensarem. Se você sujeita as pessoas a uma provocação, você abre espaço para a possibilidade de que elas produzam a sua própria interpretação”.

Ou seja, fazer com que os filmes e mais especialmente os filmes musicais possam tornar-se, não apenas algo que propicia a distração para o espectador, mas capazes de provocar a experiência da reflexão.

Mas de uma reflexão em clima de festa, como um momento radical de estetização da nossa existência, com música, dança, êxtase, excesso, choque e inebriamento; como um momento de entrega e de doação. Nietzsche, no final do século XIX, referia-se à dimensão dionisiaca presente na arte e na música como a experiência de exuberância, do excesso, da embriaguez, que ele encontra nos antigos gregos. Para ele, os gregos precisamente por serem fortes e não frágeis, eram capazes de se dedicar tanto às festas e comemorações com toda sua exuberância, como de produzir os espetáculos mais trágicos. Por serem capazes de enfrentar as emoções mais dolorosas, eram também capazes de sentir as emoções mais intensas da exuberância e do inebriamento. Não precisavam conceber a arte como mero conforto, mera forma de compensação ou de calmante para as dores da existência, nem mesmo como mero entretenimento. Porque eram fortes, eram capazes de produzir tanto os espetáculos mais trágicos, como as festas mais exuberantes. Talvez, esta possa também ser uma alternativa para a arte contemporânea. O ressurgimento neste último ano de filmes que buscam revigorar o gênero dos musicais - entre eles, *Craddle Will Rock*, de Tim Robbins, *E aí, meu irmão, cadê você?*, dos irmãos Cohen, entre outros - mantendo sua exuberância mas produzindo alguma forma de reflexão e comoção, pode ser uma grata surpresa.

Adriana Benedikt é Professora da PUC-Rio
abenedikt@uol.com.br

Notas

* Este artigo já foi apresentado como comunicação oral em seminário promovido pelo Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio em 23 de outubro de 2000.

1. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.
2. FOSTER, Hal. *The return of the Real*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.
3. SORIAU, Etienne. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: Presses Universitaire de France, 1990.
4. SCHILLER, Friedrich. Acerca da razão porque nos entretém os assuntos trágicos. In: *Teoria da tragédia*. São Paulo: Editora Herder, 1964.
5. Idem, p. 21.

Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Editora Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1975.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a origem das desigualdades*. São Paulo: Abril Cultural, Coleção Os Pensadores, 1975.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *A origem da tragédia*. São Paulo: Editora Moraes, 1989.
- SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: Editora Herder, 1964.
- SORIAU, Etienne. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: Presses Universitaire de France, 1990.

Resumo

O objetivo central deste texto é discutir a experiência estética na sociedade contemporânea a partir de uma idéia central: a estetização crescente da vida cotidiana como um instrumento fundamental para a produção de uma moralidade típica que torna cada espectador um consumidor em potencial. A partir desta idéia central, gostaríamos de refletir sobre o crescente deslocamento entre vida e arte, realidade e ficção, como uma das conseqüências mais visíveis deste processo: a vida tornando-se cada vez mais semelhante ao espetáculo trágico e a arte tornando-se cada vez mais um mero entretenimento.

Palavras-chave

Estetização, moralidade, tragédia, ficção, realidade

Abstract

The aim of this essay is to discuss the aesthetic experience in contemporary society, concerning one central idea: the increasing aesthetization of everyday life as a fundamental instrument for the production of morality patterns which turns every spectator into a consumer. From this central idea we would like to discuss the increasing misplacement of life and art, reality and fiction, as one of the most visible consequences of this process; life becoming more similar to the tragic spectacles and art becoming each day more similar to entertainment.

Key-Words

Aesthetization, Morality, Tragedy, Reality, Fiction.