

SOBRE OS EFEITOS PSÍQUICOS DAS IMAGENS VIOLENTAS: NO BARROCO E NA ATUALIDADE

PEDRO CATTAPAN 

Pedro Cattapan ¹

¹ Universidade Federal Fluminense (UFF),
Instituto de Psicologia, Rio das Ostras/
RJ, Brasil.

RESUMO: Este artigo visa discutir – na interlocução entre psicanálise, história da arte e filosofia – as origens e os efeitos da veiculação de cenas violentas através dos meios de comunicação de massa. Debruçando-se sobre a obra de Caravaggio e a profusão de imagens violentas transmitidas pelos noticiários de televisão contemporâneos, busca-se demonstrar como a cultura tenta dominar o potencial traumático das imagens de violência extrema através de narrativas que interpretam e contextualizam tal cena. No entanto, a modernidade é um processo destruidor de narrativas, o que ocasionou o fracasso contemporâneo de dar sentido e, assim, dominar o traumático, que, por conta deste fracasso, se repete compulsivamente.

Palavras-chave: psicanálise; imagem violenta; trauma; narrativa; modernidade.

Abstract: On psychic effects of violent images: in Baroque and nowadays. This paper aims to discuss – by the interlocution of psychoanalysis, history of art and philosophy – the origins and effects of violent scenes broadcasting through mass media. Focusing on Caravaggio's work and on the amount of violent images broadcasted by TV News, we show that culture tries to dominate violent images traumatic potential through narratives that interpret and contextualize such a scene. However, modernity is a narratives' destruction process, which launched contemporary failure in producing meaning and dominating trauma. For this reason, it compulsively repeats.

Keywords: psychoanalysis; violent image; trauma; narrative; modernity.

DOI - <http://dx.doi.org/10.1590/1809-44142019002006>

Todo o conteúdo deste periódico, exceto onde estiver identificado, está licenciado sob uma licença Creative Commons (cc by 4.0)

Este artigo investiga o fenômeno da grande veiculação e procura por imagens de extrema violência, seja pelo cinema, pela televisão ou pela internet, e o que o levou a emergir. Eu me interesso pelo assunto como psicanalista, uma vez que relatos de pacientes sobre sua experiência diante de cenas de violência assistidas na televisão, como as decapitações em massa executadas pelo Estado Islâmico ou crianças refugiadas mortas afogadas na praia, demonstraram o quanto estas cenas foram perturbadoras e o quanto passaram a assombrá-los desde então. No entanto, esta aparição na clínica destas imagens de horror apenas vêm dar notícias de um processo mais antigo e mais geral do que o relato destes pacientes. Trata-se de um fenômeno cultural.

Por isso, tomaremos o pensamento psicanalítico não como a repetição de uma doutrina que funcionaria na reiteração do já dito e do já escrito, mas, sim, como algo que se constrói na interlocução com outros campos interpretativos. Farei uso da articulação entre psicanálise, filosofia e história da arte.

Esta articulação se faz importante porque a publicação de imagens violentas não é um fenômeno exatamente novo. A história da arte está cheia de imagens violentas, mas um dos artistas em que mais se destaca a produção de obras que nos apresentam cenas violentas é Michelangelo Caravaggio – e nos debruçaremos sobre sua estética. Compreender o que significava aquela produção iconográfica na aurora da modernidade e qual sua ligação com a veiculação de imagens violentas hoje, exigirá também uma reflexão filosófica sobre as transformações que a modernidade produziu e sofreu ao longo destes séculos. A originalidade do que experimentamos na contemporaneidade só poderá ser explicitada no decorrer de nossa argumentação. Mas desde já podemos salientar que o grande aumento em quantidade da veiculação destas imagens, devido à popularização do cinema, da TV e da internet, delinea uma transformação significativa.

CARAVAGGIO E A VIOLÊNCIA

Há alguns anos, em 2004, foi publicada no Brasil uma coletânea de trabalhos sobre o Barroco de Giulio Carlo Argan, *Imagem e persuasão: ensaios sobre o Barroco*. Ali, ao discutir a obra do mestre precursor da pintura barroca – Michelangelo Caravaggio, no texto *O 'realismo' na poética de Caravaggio* (ARGAN, 1986b), Argan apresenta aos psicanalistas uma descrição estranhamente familiar, mas sem qualquer referência à psicanálise.

Apoiado em críticos da época do pintor, como Giulio Mancini, Argan sinaliza que o mundo de Caravaggio é “muito fiel ao verdadeiro” (*ibidem*, p. 194), mas exclui a história; é a apresentação de um mero dado, de um fato. Seus quadros negam a historicidade da experiência, negam tanto a autoridade quanto associações à iconografia e à literatura passadas e reverenciadas em sua época e, deste modo, impõem uma cena em sua crueza, de onde os olhos não fogem. Ainda segundo Argan, a obra de Caravaggio não interpreta uma realidade, mas a expõe, a repete, a reproduz “por meio da imitação, em sua brutal e às vezes ofensiva evidência” (ARGAN, 1986b, p. 195). Caravaggio deliberadamente negaria, através de suas obras, a dimensão imaginativa da fruição da obra de arte: aquilo que é mostrado é tão forte, tão intenso, que captura e aprisiona o olhar, não abrindo possibilidade para associações e distrações. O espírito do projeto caravaggesco encontraria, neste sentido, semelhanças aos de Giordano Bruno e Galileu, que também buscavam uma natureza fora da história, fora da autoridade das interpretações catalogadas; a natureza ensinaria através do olhar cuidadoso sobre os dados. A imitação fiel do que é visto é, desse modo, o instrumento que Caravaggio utiliza para se livrar da imaginação. No entanto, acrescentamos que ao contrário dos precursores da física moderna, que buscavam e, porventura, encontraram uma ordem na natureza, não mais imposta pela tradição, mas descoberta pela observação cuidadosa Caravaggio não deixava explícito o que buscava, mas o que suas obras expressam parece ser menos ordem do que o sentimento de realidade.

Imitar o que é visto coloca o pintor na mesma dimensão do fato. Ele é pura práxis, ao contrário do modo criativo estabelecido no período renascentista, em que a obra antes de ser feita já existia como ideia, concepção. De Florença para alhures, se desenvolveu, desde o século XIV, um estilo: a obra era planejada para expressar a beleza, que se conjugaria com ordem, clareza e expressão da essência; só depois ela era realizada – muitas vezes nem mesmo pelo seu idealizador. Com o maneirismo, a beleza era bem mais a expressão do estilo do artista do que a ordem, a clareza e a essência, mas ainda assim era a expressão de uma ideia planejada pelo criador e só depois realizada. O Caravaggio imitador é descrito por Argan como alguém na impossibilidade de predispor e dominar um efeito, como alguém movido por um *furor* não planeja, mas é arrebatado pelo que vê enquanto pinta. E a obra deste sujeito dominado pela experiência sensível transmite ao fruidor um efeito trágico “sem história, sem um desenvolvimento lógico, sem catarse: um trágico sobre o qual não se pode dar uma explicação, que só pode ser constatado, porque pertence ao presente, e não ao passado” (*ibidem*, p. 199). As obras renascentistas e maneiristas, justamente porque concebidas antecipadamente, eram um trabalho de elaboração de um tema em diálogo com uma tradição e, por isso, sempre evocavam um passado. Não é assim em Caravaggio.

Neste pintor, o quadro “deve ater-se a uma natureza dissociada da história, a um real que não tem sequência

no possível, a um verdadeiro que não se prolonga no verossímil; portanto está preso ao ‘particular’, à dimensão mínima do espaço e do tempo, ao que ocorre aqui e agora e se registra sem buscar suas causas e extrair-lhes as consequências” (ARGAN, 1986b p. 196). É um acontecimento. Esta obra, como já reportavam os críticos da época, pela razão de tentar imitar algo olhado e não representar uma ideia, pela razão de impor algo sem interpretação, imagem bruta, era experimentada como violenta.

Imagem violenta diante da qual estamos a sós e todo discurso é inútil.

Sigamos Argan: “O que pode significar o fim da imaginação, da invenção e da história senão o fim da própria vida?” (*ibidem*, p. 203). A morte está sempre presente na obra de Caravaggio, desde a primeira natureza-morta de que se tem notícia (na qual as folhas já estão apodrecendo, com marcas de mordidas de lagartas) aos cadáveres, execuções e assassinatos que desfilam por seus quadros. Na Idade Média e no Renascimento, a morte estava bastante presente na iconografia, basta pensarmos nas onipresentes imagens do Calvário ou dos martírios de diversos santos. No entanto, a morte na obra de Michelangelo Caravaggio não é a conquista do reino dos Céus, ela é o evento chocante diante do qual não se consegue fechar os olhos, é a visão do horror, é irracional, é crua e é cruel. E o efeito se acentua porque o artista força uma imagem sem proferir nenhum julgamento.

No entanto, para distinguirmos os efeitos que a obra de Caravaggio provoca em nós para o que provocou em seus contemporâneos, é preciso contextualizarmos a fruição desta obra em sua época. Caravaggio flertava com a marginalidade, envolvido com prostitutas e criminosos, ainda assim, foi um artista de sucesso na Roma tridentina – despertou grande interesse da Igreja por seu trabalho. O que a Igreja viu em sua obra que lhe despertou tanto interesse?

Aqui cabe um esclarecimento sobre o Barroco. Quando pensamos em Barroco, as ideias que costumam vir à mente são os choques de contrários, os sentimentos intensos, êxtase e dor, linhas curvas, diagonais, formas complexas, arabescos, ondulações; em geral, estas características expressam movimento, contraste, a ruína e o inacabado em contraposição à beleza clássica, afastando-se da expressão de uma essência e ilustrando bem mais a existência e o que a compila, a história (BENJAMIN, 1928; ECO, 1968). Sim, estas são características de obras barrocas; algumas destas estão presentes na obra de Caravaggio, mas, como dito, curiosamente este pintor, ao realizar vários procedimentos típicos do Barroco, não nos insere na história; pelo contrário, em suas obras experimenta-se o instante sufocante.

Porém, o Barroco não é só aquilo elencado acima. Aquilo é o que está dentro da “moldura”, mas o tipo barroco de “moldura” também precisa ser observado.

Em outro artigo de Argan, *A Europa das capitais* (ARGAN, 1986a), que também compõe o volume de ensaios sobre o Barroco já mencionado, podemos encontrar uma descrição interessante desta “moldura”. Com moldura, quero dizer: tudo que está em torno e delimita o quadro. No caso da moldura barroca, é o que hoje chamamos de *cidade moderna*, que teve início na cidade mais importante do Estado, a capital.

Antes de continuarmos, todavia, tratemos um pouco mais da pintura, da escultura e do monumento arquitetônico barrocos nos termos mais comumente observados. Eles não têm por finalidade causar no espectador um distanciamento contemplativo do Belo, como se propôs a arte renascentista. A arte barroca é uma arte voltada para a persuasão, para a modificação do comportamento, e, por isso, é uma arte necessariamente política. A propaganda se torna um acento importante a ser dado na veiculação de imagens às massas, ainda mais porque o escoamento de gravuras de baixo preço imitativas de obras famosas se tornou uma prática muito comum. Essas gravuras eram verdadeiros panfletos políticos. Num mundo cristão em crise, em que católicos e protestantes lutavam por rebanhos, é preciso convencer através de todos os modos possíveis o fiel a Deus a permanecer fiel a Ele e a essa religião. As obras de arte patrocinadas pela Igreja ora davam exemplos educativos, ora amedrontavam, mas sempre tentando persuadir o católico a permanecer fiel e se aprofundar na experiência religiosa. A arte de Caravaggio, como de outros mestres barrocos, causou interesse à Igreja por servir, entre outras coisas, a estes fins: Uma imagem impactante, difícil de ser ignorada, que insiste como uma admoestação ecoando na alma. “Vejam a dor de São Pedro, ele sofreu por nós”, “Vejam que ato bárbaro infiéis fazem com São João Batista – o fazem por serem infiéis”. A obra deve comover.

Agora, enfim, vamos para a “moldura”. Em torno das obras de arte barrocas o que havia? A emergência do Estado e da capital nacional. A cidade capital é uma invenção barroca. Ela é defendida à distância, não é mais a cidade murada, mas uma cidade aberta à troca nacional e internacional; a circulação de pessoas e mercadorias se torna mais importante do que o fechamento e delimitação de um espaço interno seguro. As transformações nesta cidade se dão por intervenção da autoridade política do soberano, seja o rei ou o Papa, em nome de torná-la ao mesmo tempo magnífica e funcional. A primeira cidade deste tipo é Roma; inúmeras obras de transformação da cidade tinham sido ou estavam sendo realizadas enquanto Caravaggio viveu ali. Avenidas se abriram traçando linhas retas que eliminaram os labirintos medievais ainda sobreviventes. Foucault

(1977-1978, 1979) se debruça sobre esta transformação da cidade em alguns de seus textos dos anos 1970, mostrando como estas avenidas são a expressão de uma racionalização da cidade que visa sanear e facilitar o fluxo de mercadorias, mas Argan chama atenção também para outras características e funções importante destas grandes avenidas. Elas servem, por exemplo, para facilitar a circulação das tropas do rei e garantir sua soberania à força. Mas, para Argan, o fato de Roma ter sido a primeira cidade a implementar estas reformas urbanísticas é significativo pois, em Roma, o fluxo mais importante é o de um tipo específico – os romeiros.

As avenidas e praças de Roma, afirma Argan, foram estabelecidas de tal maneira a ligar com facilidade o peregrino aos sítios sagrados, santuários, igrejas e, obviamente, à Basílica de São Pedro que, aliás, teve sua fachada terminada exatamente naqueles anos. A estatuária e as pinturas dentro das igrejas e edifícios públicos deveriam impressionar toda essa gente que ia a Roma como quem ia a Deus, tal como os monumentos deveriam impressionar o transeunte. Esta estética é educativa – expressa claramente que o suntuoso é o lugar do poder enquanto o entorno é o lugar de quem olha para o suntuoso, tal como Foucault descreveu na dinâmica dos olhares do Antigo Regime em *Vigiar e punir* (FOUCAULT, 1975): o soberano é o destino dos olhares dos súditos, eles observam o poder centralizado numa pessoa, nos seus bens, nos seus modos, nos seus palácios. O contraste entre ser olhado e espectador faz surgir a Igreja Barroca a ser olhada, de arquitetura espetacular, mas também edifícios com fachada discreta, regular, monótona, sóbria margeando de forma ininterrupta as avenidas, criando, assim, uma distinção evidente, a materialização da distribuição do poder naquela sociedade, do que deve ser visto, temido e lembrado, do que deve ser esquecido e tomado como um igual. O modelo romano de capital será seguido pelas outras capitais europeias. Lewis Mumford, em *The culture of the cities* (MUMFORD, 1938), também ressaltou este aspecto da cidade barroca, como se lê nesta passagem de seu texto citada por Argan: “Lei, ordem e uniformidade são os sinais distintivos da capital barroca” (MUMFORD *apud* ARGAN 1986a, p. 76). Mumford lembra que estas três características eram todas desenvolvidas em nome e através da submissão ao soberano absoluto.

O interesse da Igreja pela violência na e da obra de Caravaggio deve ser compreendido neste contexto. Um contexto em que a imagem terrível é emoldurada e posta em exibição em certo lugar para certos fins. A organização da cidade barroca circunscreve e delimita o espetáculo de horror a sítios específicos, dando a estes lugares significados específicos. Se a obra de Caravaggio em si pode ser experimentada como uma imagem de horror sem sentido, o aparato em torno dela lhe dá um significado, uma interpretação. “Esta cena atroz vem lembrá-los dos horrores que vocês podem experimentar caso não sigam os desígnios do soberano, seja ele o rei ou Deus, lembrá-los que Ele pode agir por vingança e também que a ausência d’Ele retirará de vocês sua autoridade pacificadora.” Os quadros de Caravaggio expostos ao público pela Igreja precisam ser compreendidos como uma explosão de violência sobre um fundo uniforme de regras, sobriedade e decoro. Não quero dizer que a intenção de Caravaggio era pastoral, mas, sim, que suas obras serviram muito bem como instrumento de propaganda da Igreja.

FREUD E AS NEUROSES TRAUMÁTICAS

Se o leitor deste trabalho tem alguma familiaridade com a obra de Freud, já deve ter compreendido o que quis dizer, no início de minha abordagem aos textos de Argan, com “descrição estranhamente familiar” da obra de Caravaggio. A familiaridade da experiência caravaggesca com o que Freud compreende como experiência traumática, a partir de *Além do princípio do prazer* (FREUD, 1920g), é impressionante. Não é por acaso que utilizei o termo “estranhamente familiar”, que obviamente faz referência a outro artigo de Freud, *O estranho* (FREUD, 1919h), no qual a experiência estética do *Unheimlich* remete precisamente a uma sensação de que diante do familiar há algo de estranho ou, ao contrário, diante do estranho há algo de familiar. Como já informei, Argan não menciona nem insinua referência nenhuma a Freud, mas isto não nos impede de ver conexões entre o Caravaggio de Argan e o traumático de Freud.

O ensaio *O estranho* não é uma reflexão dedicada especificamente ao traumático, de modo explícito. Mas retoma o tema da compulsão à repetição já tratado em *Recordar, repetir e elaborar* (FREUD, 1914g), lhe dando um aspecto “estranho”, na medida em que agora não parece tanto se tratar da repetição de uma cena prazerosa na lógica do princípio do prazer – princípio que regeria todo o funcionamento psíquico humano, encontrando obstáculo apenas nos limites que a realidade estabelece. Ao contrário, esta compulsão à repetição parece provocar sofrimento e dificuldades ao princípio do prazer, há algo de demoníaco nela que forçaria Freud, no ano seguinte, a publicar *Além do princípio do prazer*, artigo onde cria o conceito de pulsão de morte, uma pulsão que não se submeteria ao princípio do prazer e que incidiria sobre o aparelho psíquico tal qual uma experiência traumática.

Além do princípio do prazer é o momento em que o trauma, a compulsão à repetição e a pulsão de morte serão elaborados um em relação ao outro, evidenciando uma reorganização da teoria e da prática psicanalíticas.

A partir daí, a experiência violenta do trauma se tornará novamente central e a clínica se voltará não somente para a interpretação do material recalcado, mas também para a *construção em análise* (FREUD, 1937d) de um sentido para o que não tem nenhum, seja um evento traumático, seja a incidência da própria pulsão de morte, definida como pulsão sem representação, desvinculada de sentido, em oposição às pulsões de vida (que promovem a ligação da pulsão com a representação e, assim, estão sempre no campo do sentido).

Neste trabalho de 1920, Freud se debruça sobre o tema do trauma após ter se dedicado por anos a compreender a estruturação do aparelho psíquico em torno da produção e reprodução de fantasias. Agora, pensar o trauma se torna fundamental novamente, por ao menos dois motivos: por conta do afluxo de neuróticos de guerra, sujeitos que viveram um trauma real, para o consultório de alguns de seus discípulos (trazendo dificuldades técnicas ao trabalho analítico) e por conta dos problemas que as neuroses traumáticas e outros fenômenos clínicos como, por exemplo, a compulsão à repetição na transferência de experiências unicamente desprazerosas (como o sentimento de ter sido rejeitado pela mãe) impunham à teoria psicanalítica vigente, organizada em torno do princípio do prazer.

A experiência traumática é explicada por Freud, em 1920, como algo bem diferente do que ele antes concebeu como sendo o trauma, no final do século XIX (BREUER; FREUD, 1893-1895; FREUD, 1950a [1887-1902]), quando ainda acreditava que as cenas repulsivas contadas por seus pacientes tinham de fato acontecido, que não eram produto de suas fantasias. Naquele tempo, o trauma dizia respeito a uma impossibilidade devida ao recalçamento – de descarga de uma excitação (sexual), denunciando um desejo ou um prazer não aceito moralmente. Portanto, haveria dois tempos: um primeiro, do registro de uma experiência original, e um segundo, de registro de uma nova experiência que evocaria a outra, lhe dando, *a posteriori*, uma conotação sexual sujeita à condenação moral, o que forçaria o aparelho psíquico a recalcar-la. É importante notar que a técnica terapêutica praticada por Freud nos anos 1890 tratava de auxiliar ou forçar o paciente a recordar o evento traumático para que, finalmente, pudesse *ab-reagi-la* através de uma catarse.

O fato de Freud fazer uso do termo *catarse* é importante, pois se relaciona com a importância que Aristóteles deu ao termo ao abordar a experiência estética do público diante da tragédia (ARISTÓTELES, 1993), que, através desta, se purificaria da compaixão e do temor. Segundo Chauí (1994, p. 338-339), a tragédia grega, sob a perspectiva aristotélica, teria uma finalidade educativa, na medida em que suscitaria no espectador paixões que imitam as que ele sentiria se os acontecimentos trágicos acontecessem realmente. O espectador deveria aprender, pela imitação do que vê na cena, a lidar com as situações de compaixão e temor que seriam problemáticas para a pólis.

Chaves, em seu prefácio ao volume *Arte, literatura e os artistas* (2015), composto por suas traduções de textos de Freud sobre temas ligados à estética, nos conta detalhadamente como discussões sobre o sentido da catarse para os gregos – e particularmente Aristóteles – estiveram presentes no entorno de Freud nos anos 1890, o afetaram e ao mesmo tempo foram afetadas por seu tratamento catártico. Por exemplo, Alfred von Berger compreendia a catarse da tragédia grega sob a luz do tratamento das histerias de Breuer e Freud. A tragédia seria, para ele, compreendida como um tratamento de descarga dos afetos através da catarse. Ou seja, cenas de horror seriam expurgadas através de uma obra de arte ou do tratamento de uma psicopatologia, ambos centrados na potência do discurso como via para a descarga do excesso de excitações.

O que estava em pauta nas reflexões de Berger, e em parte também estava no Freud de antes de 1920, é o que Chaves encontra em *Personagens psicopáticos no palco* (FREUD, 1942a [1905-1906]). O Freud deste texto compreendia a cena violenta transmitida pela experiência da arte não como um procedimento educativo e moral para ensinar a lidar com a compaixão e o temor, mas como uma utilidade terapêutica para o indivíduo se desafogar dos afetos recalçados, um auxílio à descarga da excitação horrorosa que a cena evocaria. Mas Freud se distancia de Aristóteles com a nova interpretação do trauma de 1920 que nos permitirá uma articulação de seu pensamento, agora distante de uma perspectiva curativa (catártica ou não) da arte e da psicanálise, com o trabalho de Argan sobre Caravaggio; a pista está em como Freud aborda o tema da tragédia em *Além do princípio do prazer*.

Neste texto, o acento de Freud não é tanto sobre o prazer curativo; há uma suspeita de que, se buscamos ir ao teatro para ver cenas terríveis, talvez seja porque algo nos move a compulsivamente repeti-las. Freud desenvolve outra teoria para explicar o que atrai os indivíduos à cena violenta – e esta teoria não precisa mais das ideias de catarse ou utilidade.

A partir de 1920, a experiência traumática não é prazerosa de modo algum, não teria sido dominada pelo princípio do prazer. Logo, não se trataria de algo impedido pelo recalçamento; ela é pura violência em um tempo imediato. A elaboração do trauma, a ligação da excitação causada pela cena traumática só será possível sobre a compulsão à repetição da mesma, na qual se busca erotizar e dar sentido ao vivido. Porque o trauma não

tem sentido, ele se repete compulsivamente, ao contrário de entrar na cadeia associativa de representações que formam o campo discursivo. Essa cena se repete compulsivamente como eterno instante presente, ela não é inserida num encadeamento temporal. Já em *Escritores criativos e devaneio* (FREUD, 1908e [1907]), Freud mostrava como é exatamente a fantasia de realização de desejo o que estrutura e insere o aparelho psíquico numa ordem temporal. A fantasia seria um meio de o aparelho dominar uma experiência frustrante e dolorosa ocorrida no tempo atual, presente. Ela – a fantasia – se define como o recurso a uma fixação numa experiência de prazer já passada como sendo a solução futura para uma frustração presente. Deste modo, o tempo e a história se inscreveriam no psiquismo. O trauma, neste sentido, é o que resistiu à capacidade de fantasiar, imaginativa para usar o termo de Argan. O traumatizado não se distancia do evento e, assim, não é capaz de julgá-lo, criticá-lo. Ele apenas sofre impotentemente a repetição.

Em *Inibições, sintomas e angústia* (FREUD, 1926d [1925]) Freud retorna ao tema do trauma. Ali define a situação traumática como uma situação de desamparo realmente vivida. Diferente dela, há a situação de perigo aquela em que o sujeito se prepara angustiadamente para a situação real de desamparo. Não que a situação de desamparo realmente vivida, a traumática, também não gere angústia. Mas então seria preciso distinguir dois tipos de angústia.

A situação de desamparo é aquela na qual o indivíduo avalia que há uma força muito maior e poderosa do que ele agindo nele, podendo ser física e externa ou psíquica e pulsional, o afeto correspondente a esta situação é o que Freud chama de *angústia realística*. A previsão e evitação de uma situação traumática só é possível caso a força violenta seja circunscrita, tornada previsível – ou que se acredite que foi possível realizar este feito. A angústia experimentada por aquele que se crê capaz de antever a situação traumática é denominada por Freud de *angústia sinal*; ela já é uma proteção contra o desamparo experimentado no trauma e à angústia realística. A angústia sinal diz respeito, portanto, a um afeto que emerge na testagem dos instrumentos de amparo.

Construir interpretações, narrativas, mapeamentos de condutas sociais que levam ou não a situações de desamparo e o porquê de isso acontecer determinam o surgimento da angústia sinal. Este parece ser um mecanismo recorrente utilizado pelas sociedades as mais diversas para lidar com a evitação da violência traumática e do absoluto desamparo. Parece ser o caso da circunscrição da violência caravagesca dentro de um projeto propagandístico da Igreja a respeito da salvação e da danação, da proteção e do castigo do soberano.

Uma estratégia histórica de proteção contra a violência traumática e sem sentido do completo desamparo foi a tentativa de produzir narrativas que dessem sentido e erotizassem o vivido. Walter Benjamin escreveu um ensaio que trata exatamente sobre a potência elaborativa da prática de narrar estórias e da decadência desta prática na modernidade. Refiro-me a *O narrador: reflexões sobre a obra de Nicolai Leskov* (BENJAMIN, 1936).

BENJAMIN E A DECADÊNCIA DAS NARRATIVAS

No texto mencionado, Benjamin se preocupa com a perda da capacidade de construir uma narrativa, problema diagnosticado por ele como corrente na sociedade moderna ocidental. Tratar-se-ia de um acontecimento grave, na medida em que a narrativa seria o que cria a sensação de pertencimento e acomodação a determinada realidade, através da produção de sentidos mais ou menos estáveis. A quebra desta estabilidade traria à cena a angústia diante da falta de sentido.

Para o autor, a narrativa só se constrói com dois ingredientes: experiência e retenção desta experiência. Porém, a aceleração da vida já era bastante acentuada naqueles tempos, já a ponto de a imediatividade a ela se impor, dificultando enormemente a capacidade de reter, guardar e de, além de acumular experiência, inscrevê-la num campo referencial mnêmico que atravessaria toda a cultura, desde o mito coletivo à história individual. A narrativa seria, deste modo, uma força em oposição à ausência de sentido da vida. É dentro do espírito moderno que Voltaire reconheceu mais poder na razão humana do que na palavra divina (VOLTAIRE, 1763) e Nietzsche constatou a morte de Deus (NIETZSCHE, 1882).

Benjamin diagnosticou o nascimento do romance literário como sintoma da modernidade, como marca da destruição das narrativas. O romance seria, é óbvio, uma narrativa, porém morta, pois congelada, imutável, tendo como leitor alguém que não é de modo algum seu autor. Antes, a narrativa pertencia a todos; agora, surgem dois personagens distintos: o escritor e o leitor, e a narrativa pertence ao primeiro. O romance, ainda assim, é o refúgio da capacidade narrativa, algo que permaneceu nas mãos do artista, mas foi perdido pelo homem comum, o qual, antes, era atravessado pelas grandes narrativas que ofereciam sentido à sua existência. O romance *Dom Quixote de La Mancha* (CERVANTES DE SAAVEDRA, 1605-1615), contemporâneo de Caravaggio, pode ser tomado como um marco delimitador da emergência da modernidade (FOUCAULT, 1966); e, já ali, na sua segunda parte, a genialidade de Cervantes inscrevia esta tensão entre o romance como letra morta e a narrativa viva apontada por Benjamin três séculos depois: na estória, acontece de o personagem Dom Quixote

se encontrar com um outro personagem que é autor de um romance dentro do romance, também sobre o próprio Dom Quixote. O “cavaleiro da triste figura” se irrita e reclama que aquela estória contada pelo autor não era a estória de sua vida.

Mas o romance literário é pouco potente frente a outro substituto da narrativa que Benjamin também viu aflorar: a “informação objetiva” da mídia. Esta, ao impor a objetividade, termina com o sentido de existência de um *narrador*, sempre uma figura singular que exemplifica e ensina aos outros que devemos nos apropriar da narrativa de forma singular. A narrativa abre-se para a interpretação, comporta uma rede de articulações com outras narrativas; já a informação nega esta característica.

A informação, ao mesmo tempo em que é cada vez mais imediata, almeja a impossibilidade de ser transformada, de sofrer os efeitos do tempo. Há uma tentativa de vencer, em última instância, a morte. Algo semelhante ao que Freud escreveu em suas *Reflexões para os tempos de guerra e morte* (FREUD, 1915b), como característica da modernidade.

Paradoxo interessante: negar a morte que se anuncia na mutabilidade através da conquista segura de uma imutabilidade e paz garantidas pela objetividade é, na verdade, uma espécie de busca de uma vida morta, que se repete compulsivamente no mesmo. O projeto moderno que se inaugura, de certa maneira, com a ciência moderna, é um projeto de estabilização da vida através da razão, ao ponto dela se assemelhar à própria morte. Neste sentido, *Além do princípio do prazer, O ego e o id* (FREUD, 1923b) e *O mal-estar na civilização* (FREUD, 1930a [1929]) são textos que denunciam esta característica do homem moderno: a fusão e a desfusão entre as pulsões de vida e de morte marcam sua dinâmica subjetiva, sobre o pano de fundo do desamparo fundamental diante de uma realidade sem sentido.

A ciência, aos poucos, destruiu a autoridade das grandes narrativas em nome da objetividade, tornou a realidade sem sentido na promessa de encontrar um conhecimento seguro para novamente se habitar aquela realidade. Argan concebe Caravaggio como o primeiro pintor moderno, que se serviu da empiria e da objetividade semelhantes às dos primeiros cientistas. Caravaggio é um criador em um tempo em que a crise das grandes narrativas já se impunha. A verdade não é mais um dado óbvio e claro. Há interpretações diferentes que requerem dogmas, estilos de vida e concepções de mundo diferentes entre católicos e protestantes. Caravaggio, marcado pelo espírito moderno, rejeita a tradição, as grandes narrativas e, deste modo, se defronta com uma realidade angustiante.

A crise das narrativas que dão amparo diante do real não havia chegado ao seu termo nos anos 1920, em que Freud formulou sua nova teoria do trauma, nem nos anos 1930, em que Benjamin escreveu seu elogio saudosos a Nicolai Leskov. Hoje, vivemos mais uma etapa deste processo. E a veiculação de imagens violentas sem história, sem narrativa que lhes dê sentido, encontra um novo florescimento com um desenvolvimento da comunicação de massa mais acelerado do que aquele descrito por Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935-1936).

A EXPLOSÃO DA MOLDURA NARRATIVA

Os adventos do cinema, da televisão e da internet, bem como suas rápidas popularizações, criaram condições de transmissão de imagens a imensas populações nunca antes alcançadas, ao longo dos séculos XX e atual, e – no caso da TV e da internet – de forma potencialmente ininterrupta. Mas a exposição de cenas de violência explícita às massas não foi algo cotidiano, ao menos, talvez, até a cobertura que a imprensa estadunidense fez da Guerra do Vietnã (GOMES, 2001). Explosões, mortes e mutilações passaram a ser vistas pelas famílias de classe média estadunidenses todos os dias.

Em seguida às horríveis imagens do Vietnã, filmes de jovens cineastas do mesmo país, nos anos 1970, como Martin Scorsese sendo seu maior exemplo, passaram a exibir cenas de violência chocantes (SCORSESE, 1999). Em ambas as situações, a violência foi apresentada de frente, em sua crueza, dureza e numa intensidade marcante. Em geral, antes, nas transmissões de TV e na produção cinematográfica, seja por motivos morais, estéticos ou mesmo por falta de recursos técnicos, ela foi insinuada, docilizada, embelezada, justificada etc. Agora não. Basta compararmos a violência na obra de Hitchcock (TRUFFAUT, 1966) e na de Scorsese: o primeiro insinua, a câmera foge do ato violento; o segundo focaliza, a câmera dá um *close* no ato.

No entanto, parece que a experiência dos telespectadores que assistiram à cobertura da Guerra do Vietnã ou dos cinéfilos que assistiram a *Taxi Driver* (SCORSESE, 1976) ou *Touro Indomável* (SCORSESE, 1980) na época em que foram lançados é bem diferente do que experimentamos hoje em dia diante de uma grande profusão de filmes e programas de TV que repetem à exaustão cenas violentas. Nos anos 1970, a veiculação de imagens violentas ainda era emoldurada por outras imagens sóbrias, discretas, que denunciavam o contraste, mantinham o caráter chocante das primeiras como objeto de análise, reflexão e interpretações na melhor das hipóteses.

Grande parte dos corações e mentes que se levantaram pelo movimento pacifista contra a Guerra do Vietnã se estabeleceu na interpretação e crítica do que se via na TV. De certo modo, a experiência televisiva e cinematográfica desta violência excepcional, justamente por ela ter sido excepcional, foi diferente do que é esta experiência hoje em dia. Aquela experiência de 40 anos atrás acontecia em conjunto com uma programação que evitava a transmissão da violência, bem como da produção de uma discursividade que debatia e buscava produzir sentido àquela violência. A angústia do espectador diante daquela violência poderia ser experimentada como angústia sinal que o preparava e protegia do desamparo absoluto.

Agora, aquela moldura já ruiu junto à ferrugem moderna das narrativas protetoras contra o desamparo. Não se encontram discursos que se propõem como freios morais ou estéticos potentes o suficiente para que se impeça a veiculação ou a escolha por assistir às cenas violentas. Benjamin chamou a atenção para o potencial destrutivo de narrativas do fato jornalístico. E o que dizer daqueles fatos jornalísticos que são também cenas de violência? Trata-se de uma experiência de violência duplicada: há a cena violenta em si e há a sua transmissão como fato em sua dureza, irreversibilidade e sem interpretação. A constante veiculação de cenas violentas, a constante produção do horror no espectador tornou esta experiência comum, cotidiana como os edifícios ao longo da avenida e da praça pública barrocas, mas não banal e discreta como eles.

Quando cresce a veiculação de imagens violentas sem contraste com nada, sem campo interpretativo possível para dominá-las, produz-se condições traumatizantes mas não se produz uma circunscrição do trauma. A angústia diante desta experiência é real, a experiência é de desamparo. Produz-se massas potencialmente traumatizadas, angustiadas, sem capacidade de dar significado à violência experimentada como onipresente.

Se lembrarmos dos efeitos da neurose traumática, entenderemos o que se produz: sintomas motores, alta indisposição subjetiva, debilitamento e perturbação abrangente de muitas capacidades mentais levando a uma compulsão à repetição da lembrança do trauma, experiência que jamais foi prazerosa. A repetição compulsiva destas imagens pelos meios de comunicação de massa exprime a incapacidade do homem moderno de dominá-las, justificá-las ou mesmo eliminá-las.

Os quadros clínicos que remetem a dificuldades de encontrar qualquer amparo, a situações onde a erotização e a significação da existência são precárias, são considerados por diversos autores como bem mais frequentes nos consultórios e ambulatórios do que na primeira metade do século XX (EHRENBERG, 1998; BIRMAN, 2000; COSTA, 2004). Não devemos desprezar a experiência cotidiana de exposição à violência nua e crua do fato, bem como o fenômeno concomitante da decadência das grandes narrativas (o outro lado de uma mesma moeda), como fatores importantes a serem considerados na compreensão do aumento da frequência deste tipo de paciente na busca pela psicanálise.

Na psicanálise das situações traumáticas, não se busca mais simplesmente desfazer recalcamientos para que o sujeito volte a ter acesso consciente a parte de sua história e experimente uma catarse curativa, podendo, assim, ressignificar aquele material. O trabalho psicanalítico diante das situações traumáticas, do profundo desamparo e de uma erotização precária da existência é bem mais marcado pela construção em análise – entre analista e paciente – de um sentido para algo que jamais o teve (REIS; GONDAR, 2017). É uma experiência de criação de narrativa. Neste sentido, a prática psicanalítica apresenta um modelo de construção conjunta de uma narrativa que se faz necessária diante da dureza e violência do real.

Esta construção de sentido às experiências do sujeito difere das tentativas de restabelecimento da figura do soberano como personagem que traria sentido, ordem e segurança; tentativas que, muitas vezes, se esboçam na atitude moralista de restabelecimento de uma moral ou de uma estética. Elas também são características de nosso tempo. Não se trata mais de narrativas no sentido que Benjamin dá ao termo em seu artigo já mencionado sobre Leskov. Benjamin valoriza as narrativas que atravessam o sujeito, mas que ele também transforma, dando um novo sentido e percebendo-se como partícipe na construção da realidade – me parece que é bem mais o instrumento psicanalítico de construção em análise que se assemelha a isto. A figura do soberano como detentor das narrativas, que assombra nosso tempo novamente, deixa o sujeito novamente impossibilitado de construir sua história.

Recebido em: 5 de agosto de 2017. **Aprovado em:** 21 de fevereiro de 2018.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. C. A Europa das capitais (1986a). In: ARGAN, G. C. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o Barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 46-185.
- ARGAN, G. C. O 'realismo' na poética de Caravaggio (1986b). In: ARGAN, G. C. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o Barroco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 193-209.
- ARISTÓTELES. *Poética*, São Paulo: ArsPoetica, 1993.

Pedro Cattapan

- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1935-1936). In: BENJAMIN, W. *Obras escolhidas volume 1: Magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura* (1985). São Paulo: Editora brasiliense, 2011, p. 165-196.
- BENJAMIN, W. Le narrateur: réflexions à propos de l'oeuvre de Nicolas Leskov (1936). In: BENJAMIN, W. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991, p. 251-298.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama barroco alemão* (1928). São Paulo, Editora brasiliense, 1984.
- BERGER, A, V. Wahrheit und Irrtum in der Katharsistheorie des Aristoteles (1897). In: ARISTOTELES, *Poetik*. Leipzig, Veit.
- BIRMAN, J. *Mal-estar na atualidade* (2000). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BREUER, J.; FREUD, S. *Estudos sobre a histeria* (1893-1895). Rio de Janeiro, Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 2).
- CERVANTES DE SAAVEDRA, M. *Dom Quixote de La Mancha* (1605-1615). São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- CHAUÍ, M. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles*, v. I. São Paulo: Editora brasiliense, 1994.
- CHAVES, E. O paradigma estético de Freud (prefácio). In: FREUD, S. *Obras incompletas de Sigmund Freud: arte, literatura e os artistas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- COSTA, J. F. *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*, Rio de Janeiro, Garamond, 2004.
- ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas* (1968). São Paulo: Perspectiva, 2012.
- EHRENBERG, A. *La fatigue d'être soi: dépression et société* (1998). Paris: Odile Jacob, 2000.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (1966). Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1987.
- FOUCAULT, M. *Nascimento da biopolítica* (1977-1978). Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2004.
- FOUCAULT, M. O nascimento do hospital (1979). In: FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Record, 2014, p. 99-111.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (1975). Petrópolis: Vozes, 2013.
- FREUD, S. *Além do princípio do prazer* (1920g). Rio de Janeiro, Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18).
- FREUD, S. *Construções em análise* (1937d). Rio de Janeiro, Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 23).
- FREUD, S. *Escritores criativos e devaneio* (1908e [1907]). Rio de Janeiro, Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 9).
- FREUD, S. *Extratos dos documentos dirigidos a Fliess* (1950a [1887-1902]). Rio de Janeiro, Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 1).
- FREUD, S. *Inibições, sintomas e ansiedade* (1926d [1925]). Rio de Janeiro, Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 20).
- FREUD, S. *O ego e o id* (1923b). Rio de Janeiro, Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 19).
- FREUD, S. *O estranho* (1919h). Rio de Janeiro, Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 17).
- FREUD, S. *O mal-estar na civilização* (1930a [1929]). Rio de Janeiro, Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 21).
- FREUD, S. *Personagens psicopáticos no palco* (1942a [1905 ou 1906]). Rio de Janeiro, Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 7).
- FREUD, S. *Recordar, repetir e elaborar: novas recomendações sobre a técnica da psicanálise II* (1914g). Rio de Janeiro, Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 12).
- FREUD, S. *Reflexões para os tempos de guerra e morte* (1915b). Rio de Janeiro, Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).
- GOMES, M. R. *Repetição e diferença nas reflexões sobre comunicação*. São Paulo: Annablume, 2001.
- MUMFORD, L. *The culture the cities* (1938). San Diego: Harvest/HBJ, 1970.
- NIETZSCHE, F. *A gaia ciência: La gaya scienza* (1882). São Paulo: Escala, 2008.
- SCORSESE, M. *Taxi Driver*. EUA, Columbia Pictures, 113 min. Filme. 1976.
- SCORSESE, M. *Touro indomável*,. EUA, United Artists, 129 min. Filme. 1980.
- SCORSESE, M. *Interviews*. Victoria, Peter Brunette. 1999.
- REIS, E. S.; GONDAR, J. *Com Ferenczi: clínica, subjetivação, política*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2017.

Sobre os efeitos psíquicos das imagens violentas: no Barroco e na atualidade

TRUFFAUT, F. *Hitchcock*: entrevistas (1966). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VOLTAIRE, F.-M. A. *Tratado sobre a tolerância*: por ocasião da morte de Jean Calas (1763). Porto Alegre: L&PM, 2008.

Pedro Cattapan

Professor do Instituto de Psicologia, Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio das Ostras/RJ, Brasil.

pedrocattapan@hotmail.com