

## Imagens de violência no cinema: um trabalho de (re) criação no filme “Coração Selvagem”

*“Apoderar-se de uma memória”, (...) “capturar o passado como uma imagem” é precisamente renunciar a todo domínio e controle. O que escapa é, evidentemente, a imagem que “lampeja” para jamais ser vista de novo: “uma frágil realidade”*

*(Walter Benjamin, citado por Rebecca Comay em A filosofia de W. Benjamin)*

*Áurea Maria Guimarães\**

**Resumo:** A partir das imagens de “Coração Selvagem”, dirigido por David Lynch, este artigo pretende visualizar quais as possibilidades que se abrem ao espectador no sentido de ele (re) ver noções sobre violência e que são “naturalizadas” pela mídia. Trata-se de reconhecer que o público, ao participar da ficcionalidade criada pelo cinema, pode reorganizar novas perspectivas de visão. Nesse aspecto, educadores e alunos poderão apreender nos filmes os conflitos presentes nas próprias imagens e com eles os elementos da cultura que propiciem um entendimento ampliado do mundo.

**Palavras-chave:** Imaginação, violência, cinema, cultura, educação.

**Abstract:** Starting from the images of Wild at Heart, directed by David Lynch, this article intends to visualize which are the possibilities that open up to the spectator in terms of (re)viewing notions on violence which are “naturalized” by the media. It is about recognizing that the public, when participating in the fiction created by the cinema, can reorganize new vision perspectives. In that aspect, educators and students can apprehend from the films the conflicts present in the own images and with them the elements of the culture that propitiate an enlarged understanding of the world.

**Key-words:** Imagination, violence, movies, culture, education.

Ao estabelecer as relações entre violência e cinema, procurei mostrar como as imagens que recortam o filme “Coração Selvagem”, dirigido por David Lynch, reconstruem a subjetividade pessoal e coletiva do público.

Essa discussão nos remete para o tema referente à experiência do espectador, cuja posição diante das imagens não é passiva. Segundo François Jost, “se as imagens nos retêm, se somos capazes de discutir por causa delas a saída do cinema ou ao vermos televisão, é que, longe de as tomarmos por imitação ou duplica-

\* Professora do Departamento de Metodologia do Ensino – DEME da FE – Unicamp. guima@sigmanet.com.br

ção do mundo filmado, não paramos de fazer delas um mundo à nossa imagem. Um mundo submetido às narrações que temos na nossa cabeça, onde compreendemos as personagens confrontando o seu ambiente cognitivo com o nosso, um mundo, sobretudo, que interpretamos em função das intenções que atribuímos ao responsável da comunicação narrativa” (JOST apud MONTEIRO, 1996, p.88).

Trata-se, portanto, de um processo criativo do qual participam espectador e autor (cineasta). Porém, nem sempre isso ocorre porque o filme pode ser feito de modo a preencher todos os vazios e suprimir o papel do público que passa a assimilar as imagens e a estabelecer “um efeito de verossimilhança sem falhas” (MONTEIRO, 1996, p. 95), isto é, o real que se mostra nas imagens não é apreendido como criação e sim como equivalente ao próprio real. A identificação com o filme não pode ser completa, pois em um trabalho de criação mantém-se o movimento constante “entre estar dentro e saber que se está fora” (MONTEIRO, 1996, p.101).

Assistir a um filme é tanto uma forma de “estar-no-mundo” quanto de “estar-no-filme”, isto é, aprendemos, conforme Monteiro, a organizar os nossos sentidos, de forma a dar sentido aos filmes, praticando “a arte da contínua oscilação entre aparência e realidade” (MONTEIRO, 1996, p.104).

O público pode, então, construir ficções através de interrupções, fraturas ou descontinuidades que rompem a narrativa linear do filme.

Diz Merleau Ponty (1991, p.115) que um filme não é pensado e, sim, percebido. E ele é percebido por meio dos recursos técnicos, dos gestos, dos atores, da composição das cenas que o cineasta dispõe num tempo e num espaço. O(s) significado(s) nasce(m), portanto, da percepção que o público tem das imagens colocadas em movimento.

Edgar Morin (1997) refere-se às técnicas de cinema como “provocações” que aceleram a “envolvência afetiva” do espectador, abrindo as comportas da participação e do “imaginário estético” entendido como “o reino das necessidades e aspirações” (MORIN, 1997, p.120).

Diante das imagens, o espectador se deixa arrastar e vai ao encontro dos seus sonhos, fantasias, mitos, medos, sem deixar de reconhecer que ele também participa da ficcionalidade de mundo criada pelo cinema.

### “Coração Selvagem”: um trabalho de (re) criação

“Coração Selvagem”, dirigido por David Lynch é, a meu ver, um exemplo do movimento constante a que Monteiro se referiu entre “o estar dentro e saber que se está fora”, possibilitando ao espectador um trabalho de (re) criação.

David Lynch mantém um site na internet com o sugestivo título “The City of Absurdity”. Nele encontramos, além de entrevistas e artigos sobre as suas obras no cinema e na televisão, referências às suas atividades como pintor, fotógrafo e escultor cujos trabalhos têm sido mostrados nas galerias de arte em Nova York, Paris e Tóquio. Ele também se destaca como *designer* de móveis, além de compor canções.

Todas essas atividades expressam a estética visual que Lynch desenvolve, promovendo, principalmente em seus filmes, um impacto por meio de imagens que

abrem as fendas entre os extremos do claro e do escuro das paixões humanas. Trata-se de uma câmera que procura os ângulos estranhos das emoções humanas.

Não é por acaso que ele admite buscar inspiração em Kafka e na meditação, praticada quase que diariamente, para ajudá-lo a ter acesso ao subconsciente, porém seu objetivo não é fazer filmes sobre temas psicológicos ou sobre a alma humana. Para Lynch, “as idéias vêm num pequeno estalo como um fagulha. Tudo está ali, na fagulha. É uma espécie de um processo fantástico”<sup>1</sup>.

Lynch quer dizer que um filme se sustenta sobre ele mesmo porque o movimento voyeurístico de sua câmera vai em busca de sons, ritmos, humores, imagens que atravessam os personagens e os objetos como “fagulhas” instantâneas que se oferecem ao olhar atento, perspicaz.

“Coração Selvagem” foi uma adaptação de uma novela escrita por Barry Gifford. Lynch a descreve como sendo “uma comédia violenta, uma história de amor num mundo contorcido”, atormentado.

Diz ele que “não é um filme para todo mundo”, mas algumas coisas nele “estão baseadas na verdade da natureza humana e há muito de humor e de envolvimento amoroso nele”, além de expressar a decadência urbana que ronda as cidades, numa referência a Filadélfia, lugar onde estudou arte e experimentou a violência da cidade.

O interesse de Lynch por coisas que estão ocultas, por lugares misteriosos, se deve não apenas à sua vontade de explorar os distúrbios e as violências que aparecem nesses lugares, mas principalmente porque, muitas vezes, encontra nelas poesia e verdade.

“Coração Selvagem” caminha em busca dessa poesia e dessa verdade. Considerado por seu próprio diretor como um “filme de estrada”, onde uma história de amor se desenrola em meio à violência do mundo moderno, a película mostra o lado escuro de um mundo subterrâneo.

Lula, personagem vivida por Laura Dern, e seu namorado Sailor, contracenado por Nicolas Cage, sofrem uma perseguição tramada por Marieta, mãe de Lula, que tem por objetivo assassinar Sailor, que é testemunha do crime envolvendo Marieta e seu amante Marcello Santos.

O casal viaja, fugindo de Marieta, sem que Lula saiba do motivo real do ódio contra seu namorado.

A estrada a que se refere Lynch é uma estrada para o inferno, para uma odisséia que entrelaça perversidade e sexualidade, mas os personagens Lula e Sailor teriam uma espécie de resistência interior que eles carregariam em meio à diversidade<sup>2</sup>. Existe amor entre eles e, apesar de viverem em um mundo criminoso, são muito ternos um com o outro. O sexo é central no filme, é a entrada para aspectos poderosos e místicos da trama, por isso não é apresentado de forma explícita “porque as pessoas não querem apenas ver sexo, elas querem experimentar emoções que acontecem juntamente com ele”<sup>3</sup>.

1. Entrevista a Jim Jerome para People, em 03 de setembro de 1990, p. 3, no site [www.geocities.com/hollywood/2093/wildatheart/wahabout.html](http://www.geocities.com/hollywood/2093/wildatheart/wahabout.html). The City Of Absurdity: David Lynch Interview.

2. Entrevista a David Hutchings para People, em 19 de março de 1990. Ver o site The City Of Absurdity: David Lynch's Wild at Heart.

3. The City Of Absurdity. David Lynch's Wild at Heart: About The Film, p.2.

“Coração Selvagem” é um filme sobre o descobrimento do amor no inferno. Este inferno é a vida moderna. Todas as características das personagens expressam as escolhas estranhas, os atalhos diversos que as pessoas perseguem, fazendo com que Lynch apresente algumas cenas como clichês, próprios do mundo contemporâneo, mundializado usando a câmera como um pincel que, ao dar várias tonalidades à tela, imprime no público sentidos que escapam à lógica racional dos discursos sociológicos.

Em entrevista concedida em 1990 à CBC<sup>4</sup>, ele afirma que escreveu dois *scripts*. O primeiro era totalmente desprovido de qualquer felicidade. Muitas pessoas que trabalhavam com Lynch rejeitaram esse *script*, principalmente porque “odiamam” o fim, mas esse era o fim que o livro de Barry Gifford colocava. O próprio David considerou o final depressivo, mas achava que um final feliz poderia passar a idéia de que ele seguiu uma “rota comercial”. As imagens finais, na obra de Gifford, mostram Sailor caminhando de modo a se afastar de Lula, e ela dele, mas Lynch desistiu desse final, porque achava que essa atitude das personagens não soava verdadeira. Ele queria manter os contrastes e, neste caso, o amor e a ternura entre o casal se opunha ao mundo selvagem em que eles viviam. Um paradoxo maior do que simplesmente fazer coincidir a falência do amor deles num mundo também falido e atormentado.

Acredito que Lynch consegue o efeito desejado, pois, ao fazer uso de contrastes, por meio de um clichê musical romântico em que Sailor imita Elvis Presley, o público percebe e sente a contradição entre a dor vivida pelo casal e as possibilidades efêmeras de felicidade que se oferecem para Lula e Sailor.

Se a figura de Elvis Presley e suas canções podem representar o que há de mais superficial na sociedade americana, o personagem Sailor transforma essa percepção porque ele não apenas imita o cantor, mas traz para a cena um elemento alegórico<sup>5</sup> que, ao se incorporar ao ator, transforma a banalidade do assunto. Nicolas Cage propôs ao diretor usar, durante as filmagens, um casaco de pele de cobra que passou a ser “símbolo de individualidade e da crença na liberdade pessoal”, conforme fala de Sailor no decorrer do filme.

Em todas as entrevistas, Lynch não esconde sua preferência por mundos absurdos e ao mesmo tempo sua luta por fazer com que eles expressem o comportamento humano, visto como uma estrada cheia de desvios (*wide roaa*). Para o cineasta, o que atrai o público é que as imagens desses mundos possam representar fragmentos de um sonho, “um sonho quente e tenro”, lugares para onde se possa ir.

O terreno em que se apoia Lynch é movediço. Quando ele traz à tona o amor, ao mesmo tempo coloca-o em suspensão, para em seguida recuperá-lo e depois colocá-lo em dúvida novamente. As imagens que expressam a maldade da mãe também aparecem na filha, sendo impossível polarizar o bem e o mal. São esses os contrastes a que Lynch se refere como sendo muitos filmes dentro de um só

4. The City Of Absurdity: CBC Lynch Interview.

5. Alegoria (allo=outro; agorein=falar) significa dizer algo para fazer compreender uma outra coisa por procedimentos oblíquos. Segundo Gagnebin (1993, p. 41), na alegoria, o elo entre imagem e significação é arbitrário e sua construção depende de uma “laboriosa construção intelectual”.

filme O espectador fica atônito, mas existe aí um convite implícito que consiste em participar dessa estética visual. Vêm à tona tanto a lembrança das imagens dos filmes que já vimos, dos valores que fazem parte do Programa Visual (ALMEIDA, 1999, p.13) a que somos submetidos e que constituem a nossa memória artificial, quanto a rememoração de aspectos desconhecidos nossos.

Segundo Almeida, as narrativas tecnológicas reproduzem tecnicamente uma estética visual que faz a “educação cultural da inteligência visual” (ALMEIDA, 1999, p.10). Elas treinam a nossa memória artificial configurando para nós os modelos “de virtudes e vícios” (ALMEIDA, 1999, p.12). Encantada que sou pelo filme *Blade Runner*, dirigido por Ridley Scott, eu diria que todos nós, com nossas memórias implantadas, somos “replicantes”. Uma memória que produz e reproduz a história oficial da nossa sociedade.

Criar uma outra memória que não a dos grupos no poder é fazer surgir uma memória imaginativa que reabre nosso passado não para lembrarmos da cronologia dos acontecimentos que marcaram nossas vidas e sim para reencontrarmos nele os fios de uma história não vivida.

Diz Pasolini (1990, p.128) que fazer um filme obriga a olhar as coisas “na sua materialidade e na sua realidade; eu digo que assistir a ele também é participar desse olhar, é aprender a ver nas coisas os códigos da nossa cultura e o potencial de sentido que eles carregam.

Ao mesmo tempo que o social aliena o nosso olhar, nivela, iguala, neutraliza, preservamos uma parte de nossa subjetividade. Falo aqui de uma subjetividade que se objetiva, das mediações entre “as condições objetivas da vida dos homens e (...) a maneira como eles a narram e mesmo como a vivem” (VOVELLE, 1987, p.24). Explicita-se aqui a forma como a história enquanto memória e sentimentos pessoais se tensiona e corresponde à história enquanto memória e sentimentos coletivos.

Nosso olhar se dá em torno de objetos que nos servem de referencial, mas esse olhar não é linear. A obra, seja ela um filme, uma pintura, uma foto, um texto, ao produzir seus efeitos de memória, produz, como diria Bachelard (1989, p. 1-2), tanto a “imaginação formal”, ou estática, que preserva o estabelecido e conduz o sujeito à posição contemplativa de espectador, quanto a “imaginação material”, ou dinâmica, criativa, cujas imagens provocam a explosão de outras imagens, alimentando a imaginação e também possibilitando a criação de conhecimento sobre a realidade.

Nesse sentido, imaginar significa ver, ouvir, sentir por meio de uma imaginação que liberta os eventos de sua compreensão literal. Suspeita-se do que está sendo dado como certo, objetivo, oficial (HILLMAN, 1988, p.55).

Se a vida na nossa sociedade se fundamenta em artifícios que produzem conhecimento e comportamentos modelares, conforme uma “memória artificial” (ALMEIDA, 1999, p.23) consolidada pela educação, ela também é contaminada por uma memória imaginativa que recria sentidos, ao invés de apenas atualizá-los. Apoderar-se dessa memória é, portanto, renunciar a todo domínio e controle, é participar da criação de mundos ainda inexistentes.

Como essas memórias aparecem no filme de David Lynch? A história começa com um assassinato, desenvolvendo-se num clima em que a vingança mobiliza e ameaça pessoas.

A “violência primeira” acontece com a morte do pai de Lula, assassinado pela própria mulher e seu amante, Marcello Santos. Sailor é a vítima expiatória, atraindo para si sentimentos de inveja, desconfiança e ódio. Mas, Sailor se contamina de violência ao matar, logo no início do filme, o homem contratado pela mãe de Lula para assassiná-lo e, ao “fazer violência ao violento deixa-se contaminar por sua violência” (GIRARD, 1990, p.41). Em outras palavras, ele se igualou ao criminoso, iniciando uma disputa sem fim entre grupos de pessoas sangüinárias, ávidas por dinheiro e poder.

Lynch traz para dentro da tela imagens de cidades em “crise sacrificial”. Segundo Girard (1990, p. 68), uma sociedade em “crise sacrificial” é uma sociedade que não sabe mais a diferença entre violência impura e violência purificadora. Perdendo-se o sentido do ritual da violência, acabamos nos sacrificando uns aos outros. Todas as diferenças são eliminadas e todos podem se tornar objetos de ódio, expandindo-se o mal de modo incontrolável.

O filme tem início em Cabo Fear, “algum lugar perto da fronteira entre Carolina do Norte e Carolina do Sul”. O ambiente de fronteira é trazido pela aridez, pela solidão das estradas, das ruas, por uma agressividade que paira no ar. Uma placa, em forma de peixe, saúda os visitantes com as seguintes palavras pichadas: *fuck you*.

Durante a crise sacrificial todos são culpados aos olhos de cada um. Essa igualdade coloca em risco a sociedade porque a violência alastra-se, torna-se contagiosa. *Coração Selvagem* mostra essa seqüência desenfreada a partir da morte do pai de Lula, seguida de toda a trama envolvendo Marieta (mãe de Lula), o detetive Farragut que, por estar apaixonado por Marietta, aceita perseguir Sailor, o temido Marcelo Santos que planeja matar Sailor e Farragut, por quem sente um desprezo mortal. Todos eles são “presas” do Sr. Reinder que, juntamente com a sua *gang*, articula e ajuda a cometer todos os crimes, com requinte de crueldade.

Os ódios estão dispersos e todos estão abandonados às ameaças do mais forte, as disputas não terminam, impossibilitando o surgimento de uma nova ordem.

*Wild at Heart*, cuja tradução mais próxima da língua inglesa seria *Selvagem no Coração*, envolve o espectador num clima de “conspiração maléfica”, enquanto alegoria que se expressa no filme por meio de uma multiplicidade de imagens às vezes repugnantes, outras, terrivelmente belas.

Quando Walter Benjamin (1984) mostrou a importância da alegoria na visão barroca do mundo, passamos a entender o que ela representou para os autores barrocos ao configurar o dilaceramento do real, o sofrimento e a desintegração de um mundo em pecado e estigmatizado por Deus. A visão alegórica se constitui, então, como incapaz de dar um sentido último às ruínas desse mundo fragmentado, “não porque esse sentido não exista, mas porque somente Deus o conhece”. Por sermos pecadores não podemos captar esse sentido e estamos condenados a persegui-lo através dos “meandros da linguagem” (GAGNEBIN, 1993, p.42 e 43).

O capitalismo, segundo Benjamin, representa a consumação dessa destruição, cabendo à arte moderna denunciar alegoricamente a crueldade da organização capitalista, em vez de “criar-lhe uma imagem coerente por meio da totalização

simbólica” (GAGNEBIN, 1993, p.45). As alegorias indicam para os desvios do conhecimento, condenando-nos a buscar e a contemplar a diversidade e a ambigüidade de sentidos presentes em nossas memórias.

Percebo que David Lynch, ao se expressar por meio da linguagem artística, recorre às arestas da alegoria. Seu trabalho exige um olhar alegórico, um olhar cujo movimento “avança, recua, muda de rumo, volta, torna a avançar para em seguida recuar novamente” (SCORSI, 1999, p.13), obrigando o espectador a perseguir os sentidos que fazem e se desfazem continuamente.

Na abertura do filme o espectador se depara com o *close* de um fósforo que se acende enquanto os créditos são apresentados. Em seguida, labaredas de fogo passam a ocupar toda a tela. Como uma pintura expressionista, as imagens de cores violentas se movimentam ao som de uma música intensa, apaixonada, anunciando, com pinceladas brutas, o drama e a tragédia de uma história.

O fogo permeia todo o filme, acompanhado em algumas cenas por um riso macabro. São as lembranças de Lula em relação ao mistério que envolveu a morte de seu pai. Em torno do fogo, mãos com unhas longas e pintadas de vermelho escuro são enquadradas pela câmera de Lynch de modo a “afagar” as labaredas mortais.

Segundo Bachelard (1994, p. 11) o fogo das profundezas está contido como o ódio e a vingança, mas também pode emergir daí e se oferecer em amor, ele “brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura (...)”. As interdições, em nossa cultura, referentes ao fogo são muito fortes e a criança aprende desde cedo que com ele não se brinca. Mas, enquanto imagem poética, Bachelard (1994, p.150) considera que “o fogo purifica tudo”, pois ele acaba com os maus odores, destrói as ervas daninhas e fertiliza a terra. O fogo também deixa cinzas e estas são como excrementos. A febre também é um indicador de um fogo impuro no sangue, fazendo com que a língua e os lábios queimem, fiquem secos, gerando mal estar e, muitas vezes, levando à morte.

O fogo em “Coração Selvagem” parece dar cobertura, tanto às forças maléficas, quanto às paixões que envolvem os personagens.

Há uma cena em que a mãe de Lula adverte Sailor: “naquela noite, você esteve muito perto do fogo e agora vai se queimar”. Em outra, a câmera faz *close up* de uma vela acesa, que Sailor segura enquanto mantém uma conversa amorosa com Lula. Aparecem aqui o fogo que mata e o “fogo suave” do entendimento mútuo.

As cenas de incêndio são acompanhadas de um riso aterrorizante, evocando “as filhas da voracidade” (DURAND, 1989, p. 62) que, no ocidente, lembram o grito ameaçador das sereias. Segundo Canetti (1995, p. 222) a risada “lembra o desamparo daquele que tombou (...). Ri-se em vez de comê-lo. É a comida que nos escapa que estimula o riso”. Bocas vermelhas também aparecem em *primeiro plano*, degustando dedos, vinho, proferindo gritos, lembrando a referência que Gilbert Durand (1999, p. 61) faz às bocas armadas para morder, triturar e dilacerar, bocas sedentas de sangue.

Lynch apresenta a imagem da “Mãe Terrível” que para Durand (1999, p. 74-75) é o “modelo inconsciente de todas as feiticeiras, velhas, feias e zarolhas, fadas marrecas que povoam o folclore e a iconografia”. Esta mãe também pode apare-

cer em forma de “‘vamp fatal’ que alia a uma aparência encantadora uma profunda crueldade e uma grande depravação”.

O diretor mistura essas imagens nas figuras de Marieta e Lula, pois em vários momentos sua câmera focaliza as mãos, as unhas e a boca vermelha de ambas, como alegorias que misturam o bem e o mal presentes na mãe e na filha.

Quando Bobby Peru<sup>6</sup> tenta estuprar Lula, o espectador fica atônito com a ambigüidade com que Lynch trata a cena. Lula rejeita o assédio, mas, à medida que Bobby passa mão em seu corpo, ela parece sentir repulsa e atração ao mesmo tempo. Assim que as mãos de Lula se abrem, denunciando sua excitação, Bobby salta para trás e, como um garoto brincalhão, diz: “Um dia menina... mas preciso ir. Canta... não chora”. Ri da travessura e vai embora.

Lula olha-se no espelho e, passando as mãos com suas unhas vermelhas sobre o rosto, chora desesperada, como se tivesse descoberto um lado seu desconhecido e que a aproximava do mundo sórdido e mortal encarnado na figura de Bobby Peru.

Elementos alegóricos trazidos por Lynch nos fazem pensar numa seqüência em que bocas, mãos e unhas se juntam à idéia de uma caçada de búfalos. O entendimento dessas imagens vai se delineando no decorrer do filme. Por que búfalos?

Os búfalos parecem ter grande significado para as tribos indígenas da América do Norte. Canetti (1995, p. 111) faz um relato sobre a dança dos búfalos dos *mandans*. Nela, “os dançarinos representam búfalos e caçadores ao mesmo tempo”. Os indígenas acreditam que a dança atrai a manada de búfalos para a aldeia, uma vez que eles são muito parecidos com os homens, isto é, gostam de dançar e “deixam-se atrair por seus inimigos mascarados para uma festa” (CANETTI, 1995, p.112).

No processo de captura, Sailor é a presa principal, seguida por outras que são assassinadas sem piedade.

Após ter sido contatado por Marieta para assassinar Sailor, Farragut, que já estava no encalço de sua presa, interrompe a viagem para descansar. Ele aparece em seu quarto de hotel, vendo televisão. As imagens são impressionantes, pois mostram um animal sendo devorado por outros dois e Farragut parece participar do ato com o seu olhar, gestos e “grunhidos” de um caçador. Mas Farragut também se transforma em presa a partir do momento em que Marcelo Santos, amante de Marieta, resolve matá-lo. Quando Farragut desaparece, Marieta recebe um bilhete, provavelmente escrito por Santos, com os dizeres: “Fui pescar com um amigo, talvez caçar búfalo também”.

Na seqüência, um rosto de “mulher vampira” irrompe na tela. Em *close up*, olhos arregalados, boca aberta, língua se mexendo. Quando a câmera se afasta, vemos Farragut preso, amordaçado. A mulher, acompanhada por um homem negro, inicia “a caçada ao búfalo”.

Uma vez “agarrado”, será triturado por essas bocas, cujos dentes são os “guardiões armados” e tudo o que cai no seu interior, nela se perde. Uma vez fechada, a vítima estará presa para sempre (DURAND, 1999, p.207).

6. Vivido por Willem Dafoe. O personagem, conhecido como *yellow-toothed* é, segundo o próprio ator, “uma espécie de ovo podre que não se faz questões. O que é excitante nele é como ele sente uma inabalável felicidade em permanecer vivo”.



Vozes animais e o contato corporal com Farragut o assustam e o degradam à condição de animal. Uma música acompanha o ritual macabro. A vítima, que estava de olhos fechados, abre-os e o som de um tiro faz um corte na cena, nos levando para a imagem seguinte: Sailor e Lula chegando ao Texas, lugar onde Marcelo Santos e sua *gang* preparavam uma armadilha para Sailor.

Segundo Canetti (1995, p.203), presas são apanhadas, pressionadas, esmagadas, transformadas em comida e, depois de digeridas e dissolvidas, são expelidas em forma de excremento. Nele, diz Canetti (1995, p. 209), reconhece-se “tudo quanto matamos”. Surpreendentemente, Lynch traz a imagem do vômito.

Marieta, ao tramar também com Santos a morte de Sailor, não esperava arriscar a vida do detetive Farragut. Ela pressente a perda do único homem que realmente gostava dela e vomita a “presa” que gostaria de ver morta, dilacerada, mas que não é digerida nunca, pois Sailor sempre escapa de suas mãos e garras.

Quando Lula engravidada de Sailor, passa a lembrar do aborto que precisou fazer aos 13 anos quando foi estuprada por um sócio do pai. A imagem mostra Lula adolescente em uma maca, sofrendo, sentindo dor e sendo tratada com frieza. Lula vomita no quarto de hotel e esse vômito permanece no lugar, sendo constantemente lembrado por seu cheiro fétido. Um cheiro sempre presente que denuncia a vinda de uma criança a “um mundo louco e selvagem”. Um ventre que não quer ver sua cria ser devorada por esse mesmo mundo.

Apesar de toda a violência que permeia o filme, Sailor representa um personagem romântico, resistente, “sobrevivente” do mundo moderno. A cena do acidente em que Lula e Sailor tentam salvar uma jovem é exemplar.

O casal aparece viajando numa estrada escura e vê um carro batido e suas vítimas no acostamento. Sailor resolve estacionar para prestar socorro. Dois homens já estão mortos. Lula avista uma jovem ferida que perambula pelo lugar procurando sua bolsa. Sailor tenta convencê-la a sair dali para levá-la a um hospital. Com o sangue escorrendo pela testa, ela se nega a deixar o local sem antes encontrar os objetos que havia perdido no acidente. Muito ferida, ela deita no chão amparada por Sailor e Lula e pede o batom que estava em sua bolsa, morrendo em seguida.

Os dois levantam cambaleantes, como se fossem sobreviventes e, abraçados, saem do local.

Segundo Canetti (1995, p.227), o sobrevivente é aquele que permanece de pé e, ao se defrontar sozinho com os mortos, prova que enfrentou o perigo, sendo, por isso, “capaz de adquirir o sentimento de invulnerabilidade” (p.229).

Por outro lado, o sobrevivente é ameaçado de morte pelos poderosos que vêem nele um possível usurpador de poder. Canetti apresenta alguns relatos nos quais os soberanos condenam à morte heróis que sobreviveram a guerras, conflitos entre dinastias, lutas entre irmãos.

O final do filme, ao enquadrar Sailor correndo e se equilibrando sobre carros parados em uma avenida para reencontrar Lula, mostra um sobrevivente “na corda bamba”. Em cenas anteriores, Sailor havia saído da prisão e reencontrado Lula com o filho deles, agora com 6 anos de idade. Sailor percebe que a situação entre eles já não é a mesma e resolve deixá-los. No caminho encontra uma *gang* e

é atacado por ela . A surra faz com que ele desmaie, sendo acordado por uma luz rósea que vem do alto. Sailor tenta abrir os olhos e visualiza uma bola de cristal onde está uma bruxinha vestida de branco, carregando uma estrelinha e chamando por ele. Há um diálogo e no final ela diz: “Se tem um coração selvagem mesmo, lutará por seus sonhos. Não vire as costas para o amor, Sailor. Não vire as costas para o amor, Sailor”.

O alto, segundo Eliade (1993, p.40) não pertence aos homens e sim aos seres sobre-humanos, às almas que “abandonaram a condição humana (...)”. Lynch talvez tenha sido impulsionado a colocar um final feliz para atingir os objetivos comerciais da produção, mas a cena da bruxinha é tão artificial e distante que o espectador percebe a dualidade de mundos que permeia os personagens.

As imagens do retorno de Sailor expressam, pela câmera de Lynch, a fragilidade dos apoios que o mundo oferece aos personagens e não tem a pretensão de oferecer ao espectador necessariamente um final feliz. Nesse sentido, cada um de nós, dependendo dos apoios que a nossa frágil realidade oferece, terá um entendimento do filme que se fará ao seu final.

O filme de David Lynch apresenta o que Pasolini (1982, p.158) indica como sendo “uma estrutura que quer ser outra”, isto é, uma vontade de construir dentro dele mesmo uma outra estrutura que possa ir subvertendo a narrativa filmica. Assim drama e tragédia se misturam. Enquanto o drama fica restrito a vinganças pessoais, a regras morais que delimitam os “bons” e os “maus” personagens, a tragédia cria uma tensão entre as figuras tipificadas e “uma arquitetura de figuras que vão além dos indivíduos que as representam” (MAFFESOLI, 1985, p.86).

Uma história comum é transformada pela câmera de Lynch que, ao romper a linearidade do roteiro, faz com o que o público dê sentidos aos estilhaços dispersos que o filme ajuda a organizar. A forma como Lynch constrói as figuras fantásticas provoca a nossa imaginação, fazendo caminhar em várias direções. É um quebra-cabeça cujas peças o espectador tem liberdade de montar. Podemos rir da imaginação de Lynch, brincando com suas bruxas e fadinhas, já que ele é fascinado pelo filme “O mágico de Oz”, ou ironizar as imagens e perceber a superficialidade com que as figuras mágicas e eletrônicas tratam os sentimentos das pessoas. Ou, ainda, associar as imagens, como se a bruxa má, representada pela mãe, ao voar, em *travelling*, exteriorizasse a bruxa que também existe dentro da filha.

A fronteira entre ficção e realidade é muito tênue e exige um trabalho do público, no qual ele reconheça a ficcionalidade do mundo que ele também está criando.

Referindo-se aos modos de organização discursiva em obras ficcionais, Maria Clara Paro (1996, p.36) aponta a participação do leitor; eu diria, também do espectador, como estando envolvido em um ato humano que é bastante real e que faz parte de seus esforços de dar sentidos às suas experiências, ainda que não tenha vivido concretamente as histórias que lê nos textos ou vê nos filmes.

## Aproximações com a educação

Tornou-se usual acreditar que filmes violentos reproduzem, ou, no mínimo, influenciam atitudes violentas na vida real. Porém, se as imagens do cinema,

conforme acredita Scheffer (1980, p.11), criam no espectador uma história interior que não acontece verdadeiramente, que permanece invisível, considero que uma das possibilidades para se trabalhar o tema da violência na escola é “mergulhar” nas imagens de violência, não para compactuar com ela, e sim para percebê-la por meio de uma “imaginação estética”.

Trata-se de favorecer a elaboração de sentidos, formando imagens que ultrapassem a realidade, ao invés de formar imagens da realidade, como diria Bachelard (1990, p.5) ao se referir à imaginação.

As imagens presentes em “Coração Selvagem”, por exemplo, não nos imobilizam diante da realidade cruel e sangüinária vivida pelos personagens. Lynch compõe paisagens cheias de hiatos que, no limite entre real e ficção, possibilitam vir à tona imagens que desviam o olhar das cenas de violência já “naturalizadas”, para outras que tensionam o entendimento sobre o mundo, em vez de apenas confirmar o que já existe.

Encontramos lá tudo o que aprendemos sobre gestos humanos com um sentido único de verdade, mas também exercitamos, juntamente com a sua câmera, um outro olhar, aquele que vê os conflitos presentes nas próprias imagens e que, por isso, não se deixa capturar pelas narrativas que nos prendem à realidade de modo a imaginá-la eternamente conforme à cronologia ordenada pela historiografia oficial.

Este é um trabalho que convida para o olhar. Um olhar que não julga e nem devora imagens que passam por ele, mas que se exercita a perceber as imagens de violência por meio da imaginação e desse modo abrir novas perspectivas de visão. Olhares que nos façam perceber que tipo de sociedade, de polícia, de educação, de saúde, de governo desejamos.

A escola ainda é um dos poucos lugares onde se pode ter uma visão ampliada do mundo, onde se pode percorrer os espaços que ela oferece para recriar em nós, alunos e educadores, imagens que nos levem a um aprofundamento de nossa própria existência.

Imagens que provoquem a explosão de outras imagens e, com elas, não somente a apropriação de nossas memórias, como também da realidade vivida naquele exato momento como espectadores. Uma realidade que “lampeja”, uma frágil realidade...

## Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Milton José de. A educação visual da memória: imagens agentes do cinema e da televisão. *Pro-Posições*. vol. 10, n. 2(29) – jul. 1999, p. 9-25.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (Orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

- CANETTI, Elias. *Massa e poder*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- COMAY, Rebecca. O fim de partida de Benjamin. In: BENJAMIN, Walter e OSBORNE, Peter (Orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p.259-298.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas antropológicas do imaginário: Introdução à arquetipologia geral*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de história das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1990.
- HILLMAN, James. *Psicologia arquetípica: um breve relato*. São Paulo: Cultrix, 1988.
- MAFFESOLI, Michel. *A sombra de Dionísio: contribuição a uma sociologia da orgia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- MONTEIRO, Felipe; GRILO, João Mário (Orgs.). *O que é Cinema?* Lisboa: Edições Cosmos, 1996.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Os Jovens Infelizes*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.
- PARO, Maria Clara Bonetti. Metáfora e metonímia na ficção pós-moderna: The Babysitter. In: HEISE, Eloá (Org.). *Facetas da pós-modernidade: a questão da modernidade*. Caderno 2. São Paulo: Departamento de Letras Modernas/FFLCH, 1996, pp.35-40.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. O cinema e a nova psicologia. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1991, pp.103 – 117.
- SCHEFER, Jean-Louis. *L'Homme ordinaire du cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard, 1980.
- SCORSI, Rosalia de Angelo. *Escrita e imagem d'A Hora da Estrela*. 1999. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987.