

---

# Nikolai e o Espectador Contemporâneo

---

CS502 – História Social da  
Cultura | 2008.1 | Professora  
Iara Lis Schiavinatto

---

Henrique Cartaxo  
RA061435  
hcartaxo@gmail.com

---

# Nikolai e o Espectador Contemporâneo

---

O diretor canadense David Cronenberg é famoso por discutir a pós-modernidade nas questões do corpo. Seus personagens têm uma forte ligação entre o físico e o psicológico. Em seus primeiros filmes, ele explorou o tema com um estilo peculiar de ficção científica e horror, onde dominam tecnologias bizarras de intervenção e transformação orgânica. Atualmente, o seu trabalho nessas questões continua, mas em gêneros diferentes. Em seu último filme, *Senhores do Crime* (2007), ele faz sua notável inserção numa das maiores fixações do cinema: a máfia. O gangster, com uma organização criminosa impecável, consegue burlar, driblar e se colocar acima de todo o sistema de leis, enriquece através de operações ilegais, constrói o seu império usando de violência, assassinato, tortura. Parece uma fórmula hedionda, mas daí surgiram alguns dos filmes mais lucrativos e cultuados da história. Se o imaginário de uma sociedade pode dizer muito sobre ela, o que nos diz uma cultura que coloca criminosos no lugar de referência e modelo, que não só adora as histórias do crime, como se identifica com seus personagens diretamente? Orbitam esta pergunta uma série de questões essenciais para a compreensão da sociedade e do indivíduo contemporâneo. Não pretendo neste artigo respondê-la completamente, mas lançar sobre ela um olhar específico e angulado. Noto que muitas das características das organizações mafiosas guardam semelhança direta com aquelas dos mitos de conspirações e complôs que se tornaram populares nos séculos XVIII e XIX. Os complôs, em seu tempo, foram alvo de paixões políticas destrutivas; atualmente, o gangster, apesar das práticas semelhantes, é objeto de identificação e adoração. Para tentar esclarecer que tipo de indivíduo é passivo de se

identificar com um criminoso cruel, percorro alguns vetores da construção do sujeito narcisista contemporâneo, espectador cinematográfico e social. Senhores do Crime é certamente tangenciado por estas questões, recorrendo à força que o cinema tem de interpretação e construção de imaginário sobre a sociedade. Ele não fica, porém, no ordinário: é, à moda das antigas narrativas, um filme com uma moral.

Recorrerei a textos de psicanálise, ciências sociais e teoria cinematográfica. Será notável que estes textos têm problemas e questões que estão estreitamente entrelaçadas e propõem conjecturas semelhante, sobrepostas e principalmente interdependentes. O que utilizo aqui desses textos está ordenado simplesmente por uma necessidade da comunicação escrita de ser linear. Não existe entre eles uma relação de causa e consequência, os autores que cito são contemporâneos uns dos outros e quero tratar essas idéias como concomitantes, na medida do possível.

\*\*\*



O ambiente tem uma decoração requintada e elegante. Numa luz baixa, cinco homens vestidos elegantemente estão sentados, como num júri, a observar um sexto, sentado de frente para eles, iluminado, apenas em sua roupa íntima, vê-se o seu corpo repleto de tatuagens. O júri então conduz uma rigorosa entrevista acerca da legitimidade destas marcas. Entendemos do que se trata: o homem semi-nu está sendo exposto, o júri considera se ele é apto a pertencer à sua sociedade. Eles demonstram uma apreciação tácita pelas respostas do candidato, ele por fim renega os seus próprios pais em nome do código daquela organização. Em seguida, o novo membro recebe novas tatuagens, que confirmam o seu comprometimento. O enquadramento é de uma beleza clássica notável, o homem sentado em posição muito semelhante à do Adão de Michelangelo, sendo marcado pelo tatuador de uma maneira ritualística, quase litúrgica. É uma das cenas que caracteriza o grupo mafioso Vory V Zakone. Ela caberia igualmente à descrição que

Raoul Girardet faz da mitologia política da conspiração, em seu estudo sobre Mitos e Mitologias Políticas.



Apesar de ser explicitamente uma construção ficcional, a narrativa mitológica encerra em si um certo poder de explicação do mundo e, para além disto, uma força motriz, na medida em que orienta a percepção e, portanto, o modo de reagir aos fatos sociopolíticos – e estas reações, às vezes e à distância, apresentam-se um tanto míticas. Da construção dos paradigmas de sociedade e homem modernos, no século XVIII, aos dias atuais, a sociedade ocidental viu as vicissitudes de alguns mitos políticos, engrenadas às transformações que acompanharam as revoluções burguesas, o desenvolvimento do sistema econômico e as principais construções doutrinárias.

O estudo de Girardet acompanha três grandes complôs que povoaram o imaginário europeu no século XIX: o judaico, o jesuítico e o maçom. Apesar de suas variações no espaço e no tempo, os três conservam uma série de semelhanças estéticas. São todas organizações extremamente obscuras, que mantêm encontros quase litúrgicos, na calada da noite e em locais funestos. Os seus membros estão ocultos e têm influência em todo lugar e, através de uma rede de informantes infalível e de hierarquias complexas, os cabeças do complô estão a par de todos os acontecimentos relevantes na face da terra, sejam eles políticos ou econômicos, e das vidas pessoais de todos os envolvidos. Entrar nessas organizações requer uma avaliação rigorosa e perigosa. Seu objetivo é *dominar o mundo* (caso dos complôs Judaico e Jesuítico) ou combater a dominação do mundo pelo complô anterior, com uma organização ainda mais secreta (Maçonaria).

Além da estética, os três complôs têm em comum que foram dados ao conhecimento popular por narrativas ficcionais, romanceadas. Num tempo conturbado em que monarquias caíram e estruturas sociais outrora firmes foram desmanteladas, a carência de explicações e de um bode expiatório para o colapso do antigo regime elevou aquelas narrativas ao caráter de relato verdadeiro. Os complôs, e, portanto, os grupos ali

representados (judeus, jesuítas, maçons) passam a constituir então um perigo para a sociedade e a economia, quando proporcionam aos seus membros condições de concorrência desleal, gerando inveja, ressentimento e disputa entre indivíduos e, principalmente, uma ameaça à organização legítima do Estado. Temos aí constituídas as bases para a formação do apoio popular às constantes expulsões e perseguições aos jesuítas e sobretudo aos judeus.

As descrições da conspiração estão vivas no imaginário atual. A sua presença enquanto força política na sociedade, se não esmaeceu, deslocou-se consideravelmente. Este deslocamento está atrelado a um grande desequilíbrio que favorece a vida privada em oposição à vida pública, a um distanciamento crescente entre o cidadão e o Estado que retira o espaço das paixões políticas e ações de classe. Richard Sennett e Pierre Ansart vêm esta transformação por duas óticas que se entrelaçam.

Sennett se baseia nas transformações nos hábitos públicos nas grandes cidades, mostrando que os códigos de comportamento e credibilidade que, no século XVIII, eram fortes, tornam-se confusos e terminam por diluir-se ao longo do século XIX. Destituída destes códigos, a expressão é encarada como de sentimentos e condições íntimas, tornando-se perigosa para quem a efetua e invasiva para quem a assiste, é, portanto, evitada. A isto está atrelado o surgimento da personalidade em público, em lugar do distanciamento e da representação próprias ao jogo: o homem agora precisa agir de maneira autêntica. Esta falta de distanciamento na vida pública é que a tornaria indesejável, provocando uma reclusão à vida íntima. A ação e o próprio pensamento enquanto coletivo são, portanto, limitados. Só parece autêntico associar-se a grupos de pessoas que tenham personalidade semelhante à sua própria e, na busca de autodefinição, as atividades e interesses deste grupo ficam em segundo plano. Estes moldes de ação coletiva embotam a capacidade do homem urbano de agir enquanto - e defendendo interesses de - classe; em lugar disto, ele está vulnerável ao poder de expressividade, que tinha se tornado uma exclusividade do artista e é então aproveitado pelo político para suscitar a identificação em sua platéia.

Concomitante a isto, Ansart vê o “desinvestimento na vida política e reinvestimento na vida pessoal e familiar” como uma atitude defensiva para com “uma sociedade traumatizante”. Segundo a lógica de constante aumento da produção e consumo, são ciclicamente oferecidos prazeres que são e em seguida negados e substituídos por

outros, de modo que a satisfação é inalcançável. Os patamares de qualidade são cada vez menos acessíveis, exceto por um seleto grupo de escolhidos, que alcançam o sucesso financeiro, promessa do sistema, segundo critérios meritocráticos incertos. Sendo assim, o trabalho deixa de ser uma troca social e passa a ser algo agressivo e competitivo, a busca de uma situação de conforto e satisfação que é inalcançável. O campo das realizações, desta forma, passa a ser exclusivamente do privado ou de grupos pequenos e de interesses pontuais.

As relações de trabalho contemporâneas são tratadas também por Sennett no seu texto mais recente, *A Corrosão do Caráter*. Aí, vemos como a construção da identidade pessoal é afetada por um mundo trabalhista cada vez mais marcado pela flexibilidade, pela efemeridade que está tanto no trânsito acelerado de imagens como no de pessoas, projetos e princípios. O homem contemporâneo se vê aí desprovido de uma narrativa de vida pessoal que o identifique, que lhe dê lugar. A velocidade extrema com que muda a orientação do nosso trabalho, o dinamismo necessário à sobrevivência das empresas, na conjuntura informacional que temos hoje, favorecem o hábito da descartabilidade. Desta forma vemos uma corrosão exponencial do vínculo, de uma narrativa de vida pessoal. Vive-se constantemente na fronteira, na situação limite, na destruição e substituição continuadas do conjunto de referências que constroem nossa auto-identificação.

Profundamente psicanalisada, a sociedade relativiza todas as ações e eventos aos termos do ego, torna-se extremamente difícil enxergar o outro e ter uma experiência de alteridade. Os séculos XIX e XX viram nascer sociedades doutrinárias que recusam a alteridade, sendo regimes totalitários. Desde então já vinha se desenvolvendo o indivíduo que recusa a alteridade e se encasula em si mesmo. Este indivíduo desconstruído, destituído de narrativa, de referências claras de espaço e tempo e de seu lugar no mundo, tem dissolvidas as noções de princípios morais absolutos ou de um compromisso com suas funções sociais: ele não se vê em sociedade alguma, é narcisista, tratando o mundo inteiro como um espelho revoltado, onde qualquer valor é relativo. Não existe bom nem mau, qualquer coisa é aceitável, para o narcisista não vai fazer diferença, nada faz.

Para este indivíduo, a sala de cinema surge como casulo perfeito. A cinematografia propriamente dita e os códigos da narrativa fílmica clássica se desenvolvem de mãos dadas com o narcisismo e com a concepção e as reelaborações da teoria psicanalítica. É

sobretudo na contribuição lacaniana que Christian Metz se apoia para descrever a experiência do espectador fílmico na sala de cinema. O seu esforço é no sentido de atribuir ao cinema sua condição de significante, estabelecendo um trânsito entre suas funções no imaginário e no simbólico<sup>1</sup>, extrapolando a análise da diegese, que já existia na literatura, para considerar também a forma do filme.

O cinema é ilusionista, é imaginário, na medida em que é permeado por uma relação de ausência e presença simultâneos. A experiência perceptiva é presente e real, o percebido, porém, é ausente, não passa de um duplo, um reflexo do que um dia o espelho da câmera fixou. O espelho da tela, no momento da exibição, faz-se crer enquanto janela, por meio de um notável jogo de auto-sugestão. Para Lacan, nas primeiras fases da vida, o bebê ainda não aprendeu a diferenciar o seu próprio corpo do mundo, isto só acontece no que ele denomina de Estágio do Espelho. Ao se ver refletido, no colo da mãe, ele começa a perceber, pelos limites de suas sensações, a linha que o separa do externo. A criança então identifica, em primeira mão, a si própria enquanto objeto da visão. Para o indivíduo que ultrapassou o estágio do espelho, torna-se possível a experiência de não se ver no mundo especular da tela, que passa a ser tratado então como objeto. O espectador não participa do percebido, entrando no estado todo-perceptivo, a ponto de identificar-se ao aparato câmera - projetor - tela, uma vez que esta última projeta a sua imagem na retina e é internamente que o filme acaba por construir-se, podendo-se destruir com um mero fechar de olhos. Está aí construído o espectador narcisista: lanço meu olhar sobre as coisas, que só então são iluminadas e trazidas para dentro de mim, onde ganham existência.

Estão em jogo aí elementos das pulsões perceptivas lacanianas. As pulsões sexuais freudianas comportam-se, coincidência?, de modo muito semelhante à descrição do ciclo consumista trazida por Ansart: na oposição entre presença e ausência dos objetos de desejo, alterna-se entre o próprio desejo, a obtenção de satisfação em maior ou menor

---

<sup>1</sup> Na teoria lacaniana, o Imaginário encerra as funções do significado e da significação, enquanto o Simbólico as do significante. Num exemplo básico com um objeto qualquer, uma mesa está no Imaginário em suas funções, almoçar, estudar, colocar um vaso de flores, é nele que operam as ilusões de autonomia, dualidade, similaridade; no Simbólico, está a palavra "mesa", é aí que estão as dimensões de alteridade, da lei, da morte e da falta; na terceira ordem, o Real, está o inapreensível, que jamais conheceremos, ele está oposto ao imaginário e fora do simbólico. Estes conceitos são muito mais complexos que esta explicação básica, para mais detalhes, ver LACAN, Jaques, O Seminário: Livro XI, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

grau, um brevíssimo contentamente e, logo em seguida, a renovação do desejo. Nas pulsões perceptivas da visão e audição, presença e ausência dos objetos são simultâneas: os objetos destes sentidos são incorporados ao mesmo tempo em que estão necessariamente distantes do sujeito, e, no caso do cinema, presentes apenas em ilusão. A relação assume um caráter voyerístico que cria o hábito da observação passiva, não só das imagens especulares como também do próprio mundo. O espectador sabe estar diante de uma ilusão ficcional, mas finge e faz-se crer que crê no que vê, fetichizando<sup>2</sup> e identificando o seu aparato perceptual ao fílmico, satisfazendo-se mais quanto mais poderosa é a ilusão.

Uma vez identificado ao aparato, o espectador é passivo de ser identificado diretamente ao diretor, em cujo caso a ilusão é momentaneamente desfeita, ou a um personagem que se encontre fora de quadro e esteja vendo o que a câmera vê. Nick Browne desenvolve o conceito de identificação de uma maneira que interessa muito a este artigo. Um mero observador da cena, mas que também se encontra dentro do quadro, por exemplo, um figurante que está num bar e presencia uma briga entre os protagonistas, pode ser o que Browne chamou de *espectador-no-texto*, e conduzir a interpretação do espectador dos fatos como se este realmente estivesse lá, favorecendo a ilusão. Há uma outra forma comum de identificação, quando a decupagem de certas sequências se coloca à serviço das relações de poder presentes na história, dando a alguns personagens autoridade narrativa. Eles então têm *direito* a planos de ponto de vista ou a voz off, por exemplo, ficando os outros sempre na posição de objeto de sua observação. Ainda apoiado na noção de narcisismo e na teoria psicanalítica, Browne coloca que o espectador pode se identificar justamente com essa condição de objeto de observação e julgamento de uma autoridade, por vezes super-egóica ou ideal. Em diversos filmes de máfia, como *O Poderoso Chefão*, *Scarface*, nos mais recentes *Os Infiltrados*, *O Gangster* e inclusive em *Senhores do Crime*, os chefes das organizações costumam dispor dos recursos de autoridade narrativa de Browne. Muitas vezes no lugar da figura patriarcal, o chefe tem

---

<sup>2</sup> Basicamente, o fetiche psicanalítico é o ato de colocar um certo objeto no lugar do falo, apaziguando o medo da castração. De acordo com a psicanálise, a criança acredita que todos os humanos têm um pênis e fica chocado ao observar a sua mãe tem uma vagina, e entende que ela na verdade tinha um pênis que lhe foi retirado. Fetichizando certos objetos, a castração, um fato da percepção, é negada, num processo de autosugestão semelhante ao que se dá no cinema, quando aceitamos a ilusão da tela. A potência da *magia do cinema* faz com que todo o aparato, câmera, projetor e tela sejam objetos de fetiche.

o poder de julgar os outros personagens e, tendo assumido o lugar super-egóico, fazer com que o espectador pactue deste julgamento.

A noção de identificação apoiada na teoria cinematográfica soma-se a uma outra, igualmente atrelada à cultura narcisista: a posição passiva que o espectador assume no cinema é a mesma observada por Sennett na vida pública no final do século XIX. Um crescente medo da exposição involuntária da personalidade, ligado à dissolução dos códigos expressivos, faz um ser social retraído, defensivo diante de seus sentimentos: ele evita sentir. O homem expressivo, aquele que consegue expor seus sentimentos de maneira crível e em público, torna-se um ser especial, capaz de comandar os sentimentos de sua platéia, o espectador passivo - esteja ele numa arquibancada ou nas ruas da cidade.

Isso é notado facilmente na constituição do político carismático, homem expressivo em dualidade com o espectador silencioso. Neste contexto, ele passa a ser definido e julgado muito menos pelos projetos em que acredita e pelo que realiza, e mais quanto à pureza de seus impulsos. O espectador vê no discurso traços de sua própria personalidade, ou ainda de uma personalidade ideal, dona de traços que lhe faltam. Está aí colocado o alicerce da identificação, novamente voyerística, com um personagem, político ou ficcional, carismático. O carisma, nesse contexto, tem o poder de induzir no espectador a renúncia de seus princípios, se isto contribui para a exaltação de uma personalidade forte e expressiva.

Uma pessoa individualizada, concentrada quase que exclusivamente em sua vida íntima, desligada e desinteressada nas questões coletivas e estatais, relacionando-se com o mundo com uma postura narcisista, incapaz de enxergar o outro e a dor do outro, mergulhada na magia fetichista do aparato do cinema e passiva diante de uma personalidade forte e carismática: este é o espectador passível de identificação com um personagem criminoso, este é o espectador que tornou o filme de máfia umas das fórmulas mais rentáveis que a cultura cinematográfica produziu.

E é aqui que, depois deste longo percurso, retornamos a *Senhores do Crime*. Porque foi dessa condição do homem contemporâneo, deste complicado truque, que David Cronenberg se utilizou para trazer uma mensagem que me arrisco a chamar de esperançosa.

O filme se passa em Londres, um dos berços do capitalismo e do pensamento liberal, as grandes promessas do ocidente. O que vemos logo nas primeiras sequências, porém, é uma cidade escura, perdida, hostil. Uma trilha sonora sombria antecipa a rua chuvosa, dentro de uma barbearia, um homem de origem árabe corta o cabelo de um cliente, um jovem nervoso entra no estabelecimento, depois de um rápido diálogo, o barbeiro põe sua navalha na mão do garoto: “*mate este Russo!*”. Na cena seguinte, uma garota entra numa farmácia, o vendedor conversa com uma cliente num idioma também arábico. Ela pede ajuda, ele pensa imediatamente que a garota quer drogas e a ignora. Vemos escorrer sangue de suas pernas, ela desmaia, logo depois está no hospital em trabalho de parto. Nesta Londres tenebrosa e violenta, nasce, já órfã, no dia 20 de Dezembro<sup>3</sup>, a menina Christine. Um corpo delicado e indefeso, mas é em torno dele que engrenam-se os destinos dos senhores do crime, de Nikolai Luzhin e de Anna Ivanovna. Amanhece um belo dia na cidade.

Anna Ivanovna é uma personagem plana, bonita e de boas intenções, faz as vezes da *mocinha*. Conhecemo-na no trabalho de parto de Christine e, nas cenas seguintes, com a sua família. A própria Anna perdeu o seu pai, mora com sua mãe e com seu tio russo Stepan, talvez por isso, por instinto materno ou por princípios, ela se envolve com a órfã. A única pista de que ela dispõe para encontrar a família da criança é um diário escrito em russo, que o seu tio se recusa a traduzir, alegando que não se deve perscrutar os segredos dos mortos – na verdade uma tentativa de poupar a sobrinha da verdade cruel, mas que se deixa frustrar por sua relação antipática com Anna (e com a câmera) -. Entre as páginas do diário está o cartão de um restaurante russo, ela então segue para lá, onde conhece Semyon.

À primeira vista, Semyon parece um bom patriarca. A sua autoridade está expressa nos enquadramentos em que aparece, normalmente acima das outras personagens, inclusive nos planos de ponto de vista: devemos respeitá-lo. Em um plano absolutamente amável, Anna o observa passar uma breve lição de violino para suas netas. As cenas de preparação da festa de natal da família, à moda russa, conquistam sua confiança, e ela lhe encarrega de traduzir o diário de Tatiana. A sua gentil autoridade, porém, acaba se transformando numa estranha imponência e, em seguida, numa ameaça: sabemos mais

---

<sup>3</sup> Em versões anteriores do roteiro, a data assinalada era 24 de dezembro, a alteração no filme finalizado visa tornar a referência ao natal menos óbvia e imediata, mas ela continua presente.

tarde que ele é o chefe da máfia Vory v Zakoni em Londres, e que o seu interesse é que a história do nascimento de Christine permaneça oculta.



A figura do mafioso calculista que é também um patriarca, de personalidade carismática, preocupado com os valores familiares e apegado às tradições de seu país de origem nos lembra inexoravelmente de O Poderoso Chefão, referência absoluta no gênero do gangster, e do padrinho Don Corleone. Dentro deste gênero, a maior parte dos filmes de sucesso caracterizam não apenas uma grande organização criminosa, mas também a vitória de um grupo étnico imigrante sobre o sistema legal de um país. No caso do Poderoso Chefão e de Senhores do crime, este grupo étnico afirma a manutenção de uma série de valores morais e familiares em oposição a uma sociedade que os têm destruídos<sup>4</sup>. A família mafiosa de Senhores do Crime não é, apesar das semelhantes cenas de banquetes festivos, idealizada da mesma forma que a família siciliana em O Poderoso Chefão. Isto fica claro quando, pelas leituras do diário de Tatiana ao longo do filme: descobrimos como se deu o estupro que a engravida e acaba por levá-la à morte. Kiril é quem começa a violentá-la, mas não consegue consumar a penetração. É Semyon que a estupra e é o pai do bebê. O estupro, mesmo na sociedade fragmentada e destituída de seus valores, permanece inaceitável, mas isto não é o suficiente para tirar a autoridade narrativa de Semyon. Tanto ele como Don Corleone têm que lidar, porém, com a convivência de seus filhos com esta nova sociedade. Por esse prisma, na condição de autoridade narrativa browniana que vimos acima, Semyon julga negativamente seu filho Kiril, *estragado* pelos vícios de Londres e valoriza Nikolai Lavhni, iniciado na *corporação* pelo próprio Kiril, mas que se comporta de

---

<sup>4</sup> Aí está um outro ponto de semelhança entre a máfia do século XX e a conspiração do século XVIII. O mito da conspiração judaica envolvia inclusive a infiltração de mulheres judias no seio das famílias cristãs, com o objetivo de espalhar a degeneração. A relação com o sistema como um todo, porém, é diferente: no caso da conspiração a vitória sobre o sistema de uma nação representaria o seu colapso, ao passo que a máfia necessita de sua manutenção.

modo muito mais austero, honrado e elegante. É ele o principal objeto de identificação do público.

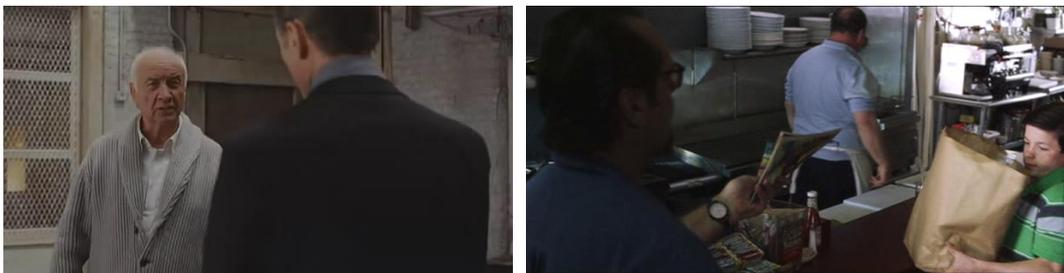
Kiril é, de um modo até exagerado, retratado como um idiota. Ele abusa do poder de que é herdeiro, do álcool, das mulheres. Não demonstra o menor sinal de segurança, inteligência ou dignidade. Descobrimos que era ele o mandante do assassinato da primeira cena do filme. Pouco depois, ele e Nikolai vão ao encontro de Azim, que lhes mostra o cadáver dentro de um congelador. Num interessante plano de ponto de vista do cadáver, vemos Kiril divertir-se, Azim pede que ele tenha respeito com o morto, ao que Kiril lhe responde, mostrando uma quantidade considerável de dinheiro “isto é respeito!”. Nikolai está neste plano, mas apenas observa a conversa, ele é *espectador-no-texto*, assim como nós, reprova o desrespeito e a supervalorização do dinheiro por Kiril. Em seguida, porém, vemos Nikolai realizar a terrível desidentificação do cadáver, retirando-lhe as pontas dos dedos e a arcada dentária, com notável frieza. Isto, porém, é pouco diante da aprovação de Semyon e da comparação com Kiril para evitar a identificação com Nikolai.

Uma outra cena interessante pra a construção da personagem de Nikolai acontece num prostíbulo controlado pelos Vor. Kiril, com o comportamento indigno que lhe é peculiar, exige que Nikolai faça sexo com uma prostituta na sua frente, para provar que não é homossexual. Depois de muito resistir, mas sempre agindo com calma, Nikolai acaba cedendo. Kiril observa, voyeur, com uma admiração talvez homoerótica. Em contraplano, um *coito a tergo* é acompanhado pela voz off de Tatiana, lendo em seu diário as promessas que a levaram a partir de sua cidade para Londres – sabemos que ela acabou se tornando uma prostituta e foi estuprada e compadecemos da mulher no quadro. Em seguida, Kiril já fora do quarto, Nikolai mostra-se também empático à dor da prostituta, em mais um belíssimo e melancólico quadro.



Aprovado pelo super-ego Semyon, por sua fidelidade impecável ao código Vor, Nikolai têm sua índole finalmente posta em questão nos seus encontros com Anna. Mesmo que de uma maneira dura, sempre atencioso, às vezes sugerindo o flerte, agindo ora como se esperaria de um criminoso, ora de maneira bondosa – que parece sincera -, ele levanta uma dúvida sobre sua personalidade. Quando o tio de Anna, Stepan, que tinha lido o diário da mãe de Christina e “*sabia demais*”, desaparece, ela diz à mãe que duvida que Nikolai o tenha matado. Apesar de já termos visto a frieza com que ele arrancou os dedos de um cadáver e de saber que ele pertence a uma organização criminosa assassina, nós pactuamos da dúvida de Anna. Pelo que conhecemos de sua personalidade, ele não pode ter matado Stepan. Ele não é igual aos outros Vors.

Essa informação está presente de uma maneira muito sutil na maioria dos enquadramentos. Neste filme, noto que o lado direito é normalmente identificado com o bem e o esquerdo com o mal. O mesmo acontece em *Os Infiltrados*, por exemplo, onde Frankie Costello, chefe da máfia irlandesa em Boston costuma estar do lado esquerdo de suas vítimas. Esta oposição foi discutida por Rudolph Arnheim, em seu *Arte e Percepção Visual* (numa abordagem não estritamente cinematográfica e não-psicanalítica): elementos situados à esquerda teriam mais importância, poder, que aqueles à direita, numa relação hierárquica.



Deste modo, Nikolai costuma ser representado à direita de seus superiores no *clã Vor*, mas sempre à esquerda de Anna. A sua mais notável aparição à esquerda do quadro é no momento de sua admissão, diante dos veteranos do clã, quando ele mais precisa convencer sua audiência de que é um verdadeiro criminoso. Paralelo a isto, enquanto representa ser um *bom vovô*, Semyon aparece à direita de Anna, passando à sua esquerda exatamente durante a cena em que ele está no hospital com ela e revela sem pudores, mesmo que sem palavras diretas, a ameaça que ele representa. Estando, em sua relação com os criminosos, à direita, no lugar das pessoas de bem como Anna, Nikolai talvez seja também uma pessoa boa.



Mesmo que racionalmente concordemos com os propósitos de Anna, a personagem não desenvolve uma personalidade interessante o suficiente para evocar a identificação de que falei no desenvolvimento deste artigo; ao mesmo passo, apesar das atitudes criminosas de Nikolai, defendendo os interesses de um estuprador de menores, acreditamos na sua sinceridade e na *pureza* de seus impulsos. Ele já foi, além disso, aprovado pela figura paterna dominante no filme e fetichizado numa atitude voyerística, isso tudo envolvido pela forma do filme. O espectador está identificado a ele e pronto para ver o resultado do conflito de forças estabelecido.

Cronenberg então nos traz uma surpresa. Numa casa de banhos turcos, Nikolai se envolve numa cena de luta fantástica tanto por sua brutalidade como por sua beleza. Gravemente ferido, ele é levado para ser atendido no hospital onde Anna trabalha, onde tem um encontro com um investigador da Scotland Yard: o criminoso com quem nos identificamos devido a uma conjuntura problemática do sujeito contemporâneo é, na verdade, um agente infiltrado, que esteve esse tempo todo enganando os Vors. Christina será a prova do estupro de Semyon, o colocará na cadeia, e Nikolai conseguirá desarticular a organização criminosa.

Antes que isto se realize, temos uma pequena sequência de ação. Buscando agradar o seu pai (fazendo algo corretamente, mesmo que uma única vez), Kiril vai ao hospital raptar a bebê Christina. Ele a leva para o beco nefasto onde vimos, no início do filme, Nikolai despejar o cadáver em que ele havia *trabalhado*. Ele e Anna conseguem interrompê-lo e convencê-lo de que assassinar um bebê é ir “*longe demais*”. Kiril chora emocionado, sabendo que fez a coisa certa, mas logo retoma o seu caráter fanfarrão quando Nikolai o lembra que ele assumirá a posição do pai na organização, e corre para festejar o ano novo. Em mais um belo plano, Nikolai e Anna se beijam, enquanto seguram a criança, agora a salvo. Ficam caracterizados como pai, mãe e filha, uma família. Mas Nikolai não sai do seu disfarce e diz que fez tudo aquilo para tomar o lugar de Semyon no *clã*, “*Adeus Anna*”.



É um filme em que triunfam o bem e a justiça, um modo de concluir bastante fora de moda na filmografia contemporânea. No nascimento deste ano novo, Christine parece representar uma esperança de recuperação de certos valores, de uma experiência social e urbana mais harmoniosa, menos hostil. Parece uma mensagem piegas e ordinária, mas talvez seja uma mensagem que a sociedade precisa ouvir.

### **Bibliografia**

- LACAN, Jaques, O Seminário: Livro XI, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.
- METZ, Christian, The Imaginary Signifier
- GIRARDET, Raoul, Mitos e Mitologias Políticas
- SENNETT, Richard, O Declínio do Homem Público
- SENNETT, Richard, A Corrosão do Caráter
- ANSART, Pierre, Mal Estar ou O Fim dos Amores Políticos
- ARNHEIM, Rudolph, Art and Visual Perception
- BROWNE, Nick, O espectador-no-texto