

Imagens da arte e banalização do mal: um exame da apropriação da arte em S7VEN e em Dragão Vermelho

LUIZ CARLOS SEREZA*

*O cinema, em especial, pode nos ajudar a resolver essa questão de forma nova e a representar um pouco melhor o que antes se definia como algo escapava à representação. Se, de fato, o significado filosófico do cinema, segundo o grande achado de Stanley Cavall, foi nos mostrar como seria o mundo em nossa ausência...
Fredric Jameson, Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.*

Bens culturais tidos como arte são comumente inseridos em uma categoria cheia de significados e reflexões que nem sempre seus produtores lhes designaram. A estes produtos do engenho humano foram atribuídos qualidades que a princípio nenhum outro objeto existente em nosso mundo tem. Os bens artísticos são, por assim dizer, sagrados objetos de culto, tendo suas próprias regulamentações e formas de organização. Além, é claro, de seus próprios locais cerimoniais como as glamorosas galerias, exposições e museus de arte. Cercadas na segurança destes estandartes e muros encontram-se os bens da humanidade. Certas vezes, e isso tem ocorrido cada vez com maior frequência, objetos não artísticos buscam na arte elementos de afirmação. Este trabalho procura uma reflexão sobre uma destas apropriações e como delas emergiu uma utilização que relaciona a arte ao mal.

A caminho do problema

No último quarto do século XX um novo gênero literário/cinematográfico inundou os lugares de entretenimento e diversão do mundo ocidental. Tratava-se de uma variação ou sincronia entre dois gêneros distintos: o policial e o horror. Na articulação destas duas “técnicas” de escrita/filmagem originou-se o subgênero de *serial killer*. Dezenas de livros e filmes foram produzidos tendo como tema a caçada a um impiedoso assassino que meticulosamente repetia o ritual de morte a cada nova vítima. Quase sempre voltado a um

* Doutorando UFPR do programa de pós-graduação em História.

público amplo, as únicas regras seguidas por estes produtos eram as do mercado de bens simbólicos de massa. Diferente dos produtos artísticos, estas experiências estéticas em nada ou em quase nada tinham ligação com as regras da arte.

Contudo, muitos destes livros e filmes buscaram em processos artísticos modos de explicar e tornar possível alguma compreensão acerca dos atos realizados pelos assassinos. Neste sentido, a arte foi apropriada de uma forma distinta das noções comumente atribuídas a ela pelo senso comum, que muitas vezes a vincula à beleza e às condições “luminosas” da existência humana. Esta situação, ao menos curiosa, pode ser ilustrada em filmes como *S7VEN sete crimes capitais* (1995).¹ Antes de analisá-los, porém, é preciso ter em mente que o tipo de crime descrito por estes produtos culturais era tão novo quanto eles, principalmente em relação ao primeiro filme. Pouco ou quase nada se sabia de tais crimes e de seus perpetradores. Havia a construção de linguagens estéticas sobre o problema em sincronia com pesquisas técnicas e científicas além de um *sem número* de livros de memorialistas que pipocavam a todo o instante.

O filme *S7VEN*, lançado em 1995, narrava a história da tentativa de solução de vários crimes por dois detetives, em uma cidade dura e chuvosa dos Estados Unidos, ambiente bastante retratado em romances policiais. Não fica muito claro que cidade é esta, sabe-se, entretanto, que vários dos personagens nutrem um profundo desprezo por ela e pela apatia que nela é necessário ter para poder sobreviver. A trama volta e meia é cortada por impressões dos personagens em relação ao pesado ambiente em que vivem, principalmente, pelo detetive mais velho, William Somerset. Em certa medida, este empenho em sustentar as circunstâncias pelas quais os personagens vivem acaba por apresentar um relato das situações vividas nas cidades norte americanas no final do século XX, dado o problema do desamparo e

¹ O filme de Daivid Fincher conta com um elenco de estrelas do *Hollywood system* do final do século XX, entre elas figuram Morgan Freeman (Detetive Willian Somerset), Brad Pit (Detetive David Millis), Kenvin Spacey (o assassino Jonh Doe) a única personagem feminina com destaque fica a cargo de Gwyneth Paltrow (Tracy Mills esposa do Detetive Mills), isto já indica uma relação com a linhagem de filmes *noir* centrada quase que exclusivamente em personagens masculinos. Quanto a filmografia de Fincher é interessante perceber que este é seu segundo longa metragem de ficção, três anos após ter filmado *Alien 3* (1992), contudo antes disto havia dirigido e produzido em uma linguagem diferente, dedicando-se a filmes curtos, videoclipes e documentários sobre musica. Esta linguagem rápida dos videoclipes com uso de *sliders* e guias de movimentação de câmeras, cortes dinâmicos e trabalho com cores densas, parece ter tido grande influencia neste trabalho do diretor, embora pareça que neste filme (*S7VEN*) ele tente definir uma marca de *autoria*. **SEVEN – Os sete crimes capitais** (*S7VEN*). Direção Daivid Fincher. New Line Cinema. Estados Unidos da América, 1995. Manaus: Videolar S. A. DVD (128 min), color.

insegurança social que o país vive deste a década de 1970. SVEN, neste sentido, insere uma importante observação sobre os sentimentos vividos na década de 1990 e informa também sobre um medo em particular, que irá emergir em meio à convulsão de transformações vividas no final do século. Este medo resume-se a figura do assassino em série.

Parece difícil acreditar, hoje, que os Estados Unidos poderiam estar passando por problemas sérios durante a fase da “megapotência”, uma vez que a Guerra Fria havia acabado e o país parecia ter a solidez econômica que geraria o *fim da história*. Mas do ponto de vista interno, sem a circulação de dinheiro que ocorria até o final da disputa, com a extinta URSS, muitos postos de emprego e benefícios estavam sendo extintos. Além disso, um fato muito complexo entrava em questão: uma pátria que vivia em torno à militarização foi sendo substituída por outra menos preparada para o “período de paz”. Os dados deste processo podem ser conferidos pelo aumento gradual da população de rua, a instabilidade financeira de certos grupos sociais, a movimentação das comunidades no ordenamento urbano com o aparecimento dos pacatos subúrbios de classe média/alta e dezenas de outros fenômenos que encheram rapidamente vários livros de sociologia, política e economia nos últimos anos.¹

O fato era que o ambiente estava repleto de insegurança e logo que o Estado já não mais garantia os processos de seguridade, estes passaram a ser divididos com as instâncias próximas as pessoas. As *comunidades* ganhavam papel central no processo de segurança da população em geral.² Neste ambiente, confiança passa a ser moeda de troca, mas confiar em um mundo onde a regra vive dentro da *corrosão do caráter*, para aproveitar a ideia de Richard Sennett, torna-se uma tarefa árdua e perigosa. Desconfiar da pessoa que mora a seu lado, que

¹ Bons exemplos destas discussões estão expostos em livros como os de LINS, Daniel; WACQUANT, Loïc. **Repensar os Estados Unidos**: por uma sociologia do superpoder. Campinas: Papirus, 2003. E também nas análises do urbanista Mike Davis em DAVIS, Mike. *Ecologia do Medo*. Rio de Janeiro: Record, 2001. _____. *Cidades mortas*. Rio de Janeiro: Record, 2007. Ou do ponto de vista histórico como em JUDT, TONY. **O mal ronda a terra**: um tratado sobre as insatisfações do presente. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011. Mesmo provindos de várias chaves de leituras diferentes (sociologia, urbanismo, história) estes autores acabam em concordar com o fato de que a desigualdade nos EUA, a maior potência econômica mundial, tem aumentado desde as últimas décadas do século XX.

² Estas sempre foram um sistema de organização para os Estados Unidos, desde os mitos da democracia comunal até os momentos de comoção do 11 de setembro. Entretanto, com a diminuição constante de benefícios do Estado desde 1973 viu-se uma outra forma de ordenamento destas comunidades. Para isto, basta lembrar do fortalecimento dos movimentos negro, lgbts e também de organizações religiosas e gangues. Entre comunidades produtoras de benefícios reais e outras que ampliam os problemas, uma questão fica clara: estes grupos difíceis de definir e compreender ganharam novas atribuições e também estudos para uma compreensão sobre estas comunidades ver MATHEWS, Gordon. **Cultura global e identidade individual**. Bauru: EDUSC, 2002; WACQUANT, Loïc. **As duas faces do gueto**. São Paulo: Boitempo, 2008.

tem livre acesso aos mesmos lugares que você, que é tão ordeiro e civilizado, parece fazer muito sentido.¹

Se o filme *S7VEN* foi coerente com esta ideia também parece que foi coerente com a imagem que constrói do assassino John Doe, que de certa forma encarna o mal no filme, cometendo seus assassinatos inspirado pelos sete pecados capitais que no filme aparecem ligados a descrições feitas por Thomas de Aquino ou Dante Alighieri. E a esta construção é preciso aprofundar um pouco, pois se este homem é a imagem do mal – mesmo que o detetive Somerset apresente uma questão muito sóbria ao definir o problema, afinal John Doe é só um homem, diz o detetive – para figurá-lo como o mal, como um monstro, o filme teve de utilizar estratégias típicas do gênero, mas realizados unicamente por meio do uso de uma *linguagem autorizada*.

O personagem misterioso do assassino tem em seu nome uma questão que merece ser mencionado, pois o termo John Doe é utilizado nos EUA em uma semelhança ao nosso “Zé Ninguém”, mas a semelhança acaba por aí, pois no jargão policial muitas vezes o corpo não identificado é chamado de John Doe até ser identificado. Neste sentido o termo pode ser compreendido como “qualquer um” que não esteja dentro do regime de identificação moderno da datiloscopia, das imagens fotográficas – ou para resgatar as antigas técnicas criminais – das novas leituras do antigo problema da antropometria. O filme explora a situação do anonimato de Doe em relação aos cuidados paranoicos que assassino tem em esconder suas digitais, ele remove a pele das pontas dos dedos subvertendo a lógica da segurança datiloscópica e removendo assim, aquilo que o torna uma criatura única aos olhos do sistema policial.

Na realidade sabe-se muito pouco sobre o personagem de Doe, têm-se apenas imagens fragmentárias e nada de seu passado ou de sua vida presente. O que se sabe é descoberto durante a trama, este personagem não tem história ou motivo para fazer o que faz. E esta é uma das características principais ao processo de construção dele como uma “criatura” diferente dos homens. Este processo de inscrição de personagem será repetido em vários

¹ O processo de aceleração do tempo do trabalho em um mercado global causa um problema as relações humanos, em outras palavras: “o capitalismo de curto prazo corrói o caráter [...], sobretudo aquelas qualidades de caráter que ligam os seres humanos uns aos outros, e dão a cada um deles um senso de identidade sustentável.” SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter**: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 27.

filmes posteriores a *S7VEN*. O que coloca o filme de 1995 como um dos formatos para construção do subgênero.¹

O contrário será exposto na trama em relação aos personagens dos detetives, que desde o início do filme recebem uma intensa exploração de sua vida, em realidade várias cenas do filme tentam por figurar os personagens dos detetives como pessoas comuns que buscam, cada um a seu modo, uma vida melhor. A sequência inicial do filme apresenta um homem preparando-se para sair de casa, ele ajeita a gravata de maneira a produzir um nó largo, mas discreto um “semi-windsor”, a camisa branca impecável, marcada pelos suspensórios justapostos, contrasta com a pele negra e a iluminação indireta da cena. Com um corte nos deparamos com seis objetos meticulosamente organizados no que parece um ritual matinal. Um lenço branco, um distintivo, o molho de chaves, um canivete, uma caneta e por fim os óculos acomodados em um estojo de couro preto.

Objetos que lembram um passado, mas não um passado qualquer. Todos eles de alguma forma remetem a década de 1950. O distintivo policial fora fixado no imaginário visual norte americano pela famosa série de TV *Dragnet* de 1951, o canivete é o famoso *Switichblade* de “Rebelde sem causa” e vários outros filmes de juventude “transviada” quase todos da década de 1950 (o canivete é tão característico neste período que moveu até mesmo discussões sobre sua proibição no senado americano), a caneta é uma *Parker Jotter* um modelo lançado em 1954 (bastante popular no mundo todo e que pode ser comprada ainda hoje). Junto a eles o próprio homem, que mais tarde fica-se sabendo ser o Detetive Somerset, poderia estar figurado em imagens e fotografias dos anos cinquenta. Na primeira cena dele fora de seu apartamento o homem aparece com uma capa de gabardine e chapéu, figura peculiar e bastante distinta dos anos 90, período de produção do filme.

O detetive Somerset é um homem diferente dos que trabalham na polícia daquela cidade, isso fica claro na fala do policial que reclama das perguntas humanitárias do detetive em uma cena de crime que ele visita. É nesta deixa, bastante teatral que somos apresentados ao outro detetive, mais jovem, David Mills. De fora da cidade Mills se empenhou em ser

¹ Isto não é uma novidade em 1992 o psiquiatra Hannibal Lecter impressionou e chocou seu publico em *O silêncio dos inocentes*, de Jonathan Demme, uma das formulas utilizada na história era não revelar o passado do personagem. Mas diferente do filme de 1992 a estrutura de *S7VEN* leva esta situação ao limite, em verdade o personagem de Kevin Spacey só aparece como personagem em poucas cenas e só é revelado, ganha um rosto, próximo ao final do filme. Este modelo de produção será muito eficaz, nas décadas de 1990, mas parece ter dado lugar a uma outra preferência que é acompanhar o assassino em cada momento da trama de maneira explicita.

transferido à grande cidade chuvosa e escura. Sem saber que formará dupla com Somerset a única coisa que os unem são suas diferenças o fato de serem estranhos a instituição a que participam: a polícia. O detetive mais velho porque se aposenta e o mais novo porque não tem experiência.

Mas a apresentação de Somerset não termina com a acalorada discussão entre ele e Mills, pois antes dos créditos iniciais do filme veremos novamente o velho detetive, prestes a se aposentar, em seu leito lendo um pesado livro capa dura e ao lado dele um metrônomo que utiliza para embalar seus sonhos e esconder os sons da barbárie da cidade na escuridão.

Somerset poderia ter saído direto do livro de Robert Frank “*The Americans*” de 1958. Ao menos é assim que David Fincher parece ter o imaginado e produzido, pois um de seus primeiros pedidos ao diretor de fotografia Darius Khondji foi que este baseasse suas decisões em relação ao livro de Frank. Segundo Khondji o livro tornou-se uma “bíblia” que mantinha sempre consigo.¹ Essa escolha representa uma situação ímpar, pois se de um lado ela constitui uma leitura sobre o uso do passado como “referente”, ou seja trata-se de compreender o S7VEN como um filme de nostalgia. Que coloca à visualidade de 1950, um problema do final século XX (o serial killer). Por outro lado a visualidade escolhida é aquela que põem em xeque a imagem dos EUA como pátria da liberdade ou como lugar de igualdade. O olhar de Frank em seu estudo fotográfico lançou mão de uma subjetividade, suas fotografias mostram a autoria e impunham uma posição ao ato fotográfico que denunciava a segregação racial e configurava uma América do Norte bem diferente do que ela se imaginava.

Este *pastiche*, um das formas prediletas de uso da linguagem dos produtores culturais “pós-modernos” parece resgatar a década de 1950 como motivo de saudades. Mas, constitui uma situação problema em relação ao uso das imagens do passado, mais crítico do que *American graffiti* (1973), de George Lucas filme de nostalgia apresentados por Fredric Jameson em seu “Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio”.² Mas Frank e a

¹ Uma bela discussão a respeito das técnicas fotográficas empregadas no filme pode ser vista no artigo de David Williams, inclusive a citação direta sobre o uso do Livro de Robert Frank como referência visual. Williams, David E Read "The Sins of a Serial Killer". in.: *American Cinematographer*, Vol. 76, Issue 10, October 1995.

² Em seu texto Jameson apresenta de maneira concreta ao revelar que até mesmo o termo *remake* apresenta conotações anacrônicas, pois as obras oriundas dos produtores “pós-modernos” vivem “em plena *‘intertextualidade’* como característica deliberadamente urdida do efeito estético e de profundidade pseudo-histórica, na qual a história dos estilos estéticos desloca a história ‘real’” (*grifo nosso*). Isso implica que o analista das obras contemporâneas deve ter em mente que os deslocamentos, as citações, os usos e apropriações

década de 1950 não são as únicas referências do passado que Fincher escolheu. Ao que parece em *S7VEN* o diretor queria deixar uma marca autoral, talvez isso seja mais perceptível nas outras escolhas, que em última análise são mais transparentes que opacidade das escolhas técnicas.

Esta comunicação com o passado vai ocorrer durante as fases iniciais do inquérito, propriamente dito, nos momentos em que os detetives parecem tão confusos quanto os espectadores, foi nas imagens artísticas que os personagens do filme encontraram apoio para compreender o que estava acontecendo e foi por este conhecimento que o início do desvendamento do mal se deu.

A literatura parece responder as necessidades dos investigadores e auxiliar os espectadores a formular imagens sobre o que está ocorrendo. Os detetives encontraram na cena do crime da primeira vítima – assassinato este relacionado ao pecado da gula - um pedaço de papel escondido atrás da geladeira contendo um verso do poema de John Milton, do livro “Paraíso Perdido”. Esse verso parece ter permitido que uma construção associativa fosse criada e com ele um caminho de pesquisa foi aberto aos detetives. Uma espécie de índice foi formulado. Então obras como *Os Contos da Cantuária* de Geoffrey Chaucer e *A Divina comédia* de Dante são meticulosamente apresentados aos espectadores que veem a imagem de um erudito detetive em uma gigantesca biblioteca. O detetive foi recebido pelo segurança da biblioteca que o chamou pelo gentil apelido de “Smilles” (o que reforça a ideia de que o detetive era um velho rato de biblioteca). O personagem sonda as prateleiras de livros com olhos rápidos, parece saber o que procura e lá está.

Mas o que um livro pode fazer em um filme? Como pode ser imaginado? Os filmes, em geral, têm um tempo completamente distinto das obras literárias e estas por sua vez utilizam-se de imaginação por meio da descrição. Já os filmes, tem um sistema de apresentação bastante diferente, embora o uso de narradores em *voice over* (que lê para o espectador as informações que geralmente são apresentadas em formato escrito) seja bastante comum em filmes hollywoodanos. A técnica empregada em *S7VEN* foi à contraposição de duas cenas distintas, dispostas por sessenta e seis cortes e três locações diferentes. Enquanto

compõem a obra e devem ser percebidas como instâncias de criação. JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996, p. 46,47.

Somerset pesquisava na biblioteca, o jovem e impaciente detetive David Mills analisava o arquivo do caso em seu apartamento. Durante quatro minutos e treze segundos as atividades dos protagonistas são contrapostas e ordenadas para causar vários efeitos no espectador. Em um dos momentos vemos Mills, depois uma pasta de arquivo onde é possível ler “vítima forçada a se mutilar” (imagem 1) e, logo após, uma fotografia da cena do crime em formato de fotografia policial, estilo que ficou famoso durante a segunda metade do século XX, graças a seu uso no cinema. Quando o próximo corte acontece, Somerset está anotando algo e logo em seguida uma gravura (imagem 2) que compõem uma das edições de *A Divina Comédia* foi apresentada ao espectador.



Imagem 1



Imagem 2

Fotogramas S7VEN: os sete crimes capitais - 01:39:10

As gravuras não são novas, ao contrário, são gravuras produzidas no século XIX. O autor, um conhecido gravador responsável por um número considerável de trabalhos, entre os quais a Bíblia Sagrada, Don Quixote e Paraíso Perdido. Seu nome, Gustave Doré. As imagens em questão representam, ainda, uma passagem que está fora do roteiro original e demonstra as escolhas da produção, assim como dos diferentes diretores, até chegarmos à figura central de David Fincher¹, nome que assina o filme.

As três gravuras de Doré, apresentadas no filme, provêm dos tomos Inferno e Purgatório de Alighieri. Uma delas foi apresentada duas vezes tendo cortes de detalhes distintos. É o caso da gravura que ilustra o encontro de Virgílio e Dante com o Bertran De Born, no oitavo círculo do inferno (imagem 2). Como pode ser visto na imagem, o detalhe é a

¹ Fincher tem em seu currículo de filmes três produções dentro do gênero de filmes de *serial killers*, em todos eles *S7VEN* (1995), *ZODIAC* (2007) e *A garota do dragão tatuado* (2012) trazem o mesmo sistema de usos de imagens e discursos religiosos, embora cada um deles represente características distintas quanto ao subgênero que .

figura central da gravura que segura sua própria cabeça ainda falante e a apresenta a Dante e seu guia. A escolha não nos parece ter sido feita pelo uso do conteúdo histórico do encontro chocante dos personagens com o Bardo De Born, e sim pelo apelo que causa ao ser observada. É difícil acreditar que a imagem de Maomé abrindo as entranhas a Dante (imagem 3), outra gravura apresentada, tenha sido utilizada pela identificação que gera com seu conteúdo histórico (Maomé) com o espectador em geral. Embora o uso de tal imagem acabe por incitar os olhares especializados acabando por gerar significados múltiplos, um deles reforça a escolhas de Fincher por uma marca, uma autoria, mas e os outros?



Imagem 3

Fotogramas S7VEN: os sete crimes capitais - 01:39:15, Maomé expõem suas entranhas a Dante



Imagem 4

Fotogramas S7VEN: os sete crimes capitais - 01:39:06, canto XXIX do inferno.

Neste sentido, qual seria o significado de tais imagens? E ainda, porque a escolha destas e não de outras? Da maneira com que estas foram apropriadas elas acabam ocupando um papel discursivo semelhante as “imagens de arquivos” que operam dentro de documentários. Elas informam e dirigem o olhar, testemunham questões que podem ser compreendidas por meio do contexto ofertado pelo todo. E ao final de tudo compõem uma “verdade” distinta graças a seu estatuto de arte, trazem consigo um passado que as autoriza. No caso específico, esta arte impele ao exotismo – afirma o papel de estranheza existente em todo conjunto de ações vivido pelos personagens. O exotismo dessas imagens carrega de sentido o personagem de John Doe e o definem como mal por aproximação. Dispostas da maneira como foram, perdem o sentido original na transformação de Dante em suas provações para alcançar Beatriz.

Da forma como foram organizadas no filme, as imagens levam o espectador a pensar: Que estranhas fantasias levariam uma pessoa a ter contato com tais materiais de mau gosto? Que prazer horrendo um homem pode ter diante da dor? Tratadas da maneira como foram apresentadas, as belas gravações de Doré acabam por levantar uma discussão de plano estético-ético sobre o papel da arte frente aos “males banais”.

A discussão entre arte e mal é longa e suscetível a leituras diferentes e conflitantes. Por questão de espaço não se explicara de maneira alongada aqui, mas sim será oferecida uma posição frente a uma construção realizada por este termo “males banais”. A discussão se inicia com o livro de Hannah Arendt *Eichmann em Jerusalém*, no qual ela substitui o termo “mal radical” por “mal banal” diante do julgamento de Adolf Eichmann. Ao ver o que realmente estava em jogo na corte do responsável pela logística dos campos de extermínio, a autora chega à conclusão que este monstro era na realidade um homem comum, normal ou como ela o define: assustadoramente normal.¹ Esta noção de banalidade implica em uma construção múltipla em que o mal passa a ser existente em vários campos da vida, ele não pode mais ser localizado como um elemento de profundidade, fadado a ser produzido por indivíduos especiais, notórios ou mesmo monstruosos. Realmente o que Arendt explica é que o mal é promovido por pessoas normais, ou seja, por homens e mulheres. Desta maneira é possível pensar que independente dos *males* patológicos que os indivíduos sofram eles ainda fazem parte do gênero humano.

Contudo em outro momento o autor Thierry De Duve preferiu utilizar o termo “mal radical” no texto no qual analisa fotos tiradas em um campo de extermínio no Camboja e que foram alvo de discussão ao serem expostas em um importante festival de fotografia em Arles, e também pela compra de um conjunto destas pelo MoMa de Nova York. Tratava-se de um problema sem igual, fotos tiradas por um regime “totalitário” de vítimas prestes a serem

¹ Arendt, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. Alguns anos após da publicação do livro do julgamento Arendt em uma palestra ira pronunciar o as seguintes afirmações sobre o conceito da banalização: “*Há alguns anos, em relato sobre o julgamento de Eichmann em Jerusalém, mencionei a banalidade do mal. Não quis, com a expressão, referir-me a teoria ou doutrina de qualquer espécie, mas antes a algo bastante factual, o fenômeno dos atos maus, cometidos em proporções gigantescas – atos cuja raiz não iremos encontrar em uma especial maldade, patologia ou convicção ideológica do agente; sua personalidade destacava-se unicamente por uma extraordinária superficialidade.*” in.:_____. **A dignidade da política**: ensaios e conferências. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993. p. 145.

executadas. As fotos tinham a função de identificar e não foram movidas por qualquer critério estético, nem mesmo o autor destas imagens percebera o que estava fazendo.

Mas para De Duve, a questão das fotografias carrega um importante discurso que oferece um risco à *definição humanista* de arte colocando-a em jogo unicamente por definir a autoria destas fotos. O autor levanta um ponto delicado ao explorar a justificativa de existência de um museu de arte e com ele a própria definição de arte, que tem como base o discurso humanista de ser ela, a arte, o patrimônio representativo da humanidade.¹

Este é um impasse difícil de resolver, uma vez que o mal é banal, ele está em todos nós, inclusive no artista que representa a humanidade, por outro lado, se o mal é “radical” a aceitação de que artistas representaram-no também contamina o discurso humanista uma vez que apenas alguns têm a capacidade de causá-lo.

A escolha do termo “males banais”, embora leve em conta o problema que isso pode acarretar, se deve a crença de que as imagens artísticas aqui citadas tiveram um importante papel na construção/invenção do mal, mas não um mal real ou genocida como os elementos pesquisados por Arendt e De Duve. O mal de que estamos falando implica em uma instância banal, ou melhor, “banalizadora” que se aplica em transformar homens em monstros, que dissolve o olhar e que por fim se utiliza da arte para inventar o mal e tranquilizar os leitores e espectadores fazendo com que se sintam distantes desta instância.

A banalização neste caso encontra-se do outro lado do processo exposto por Arendt, na própria tentativa patética de mirar o mal e acertar a superficialidade. O mal do julgamento de Eichmann transformou-se em espetáculo, perdera toda a proporção e sentido quando o monstro revelou-se um burocrata. A cena do julgamento em si passou a ser uma banalidade. É aqui que a questão começa para os discursos sobre o *serial killer*. Em primeiro lugar que eles põem à prova os limites do *homem*; em segundo lugar, estes discursos fixam uma imagem tranquilizadora, mas parecem pregar uma peça em que os lê e assiste – é estranho que estabeleçam uma experiência prazerosa há uma sociedade que se reconhece em partes do produto. É estranho que uma fantasmagoria como esta, o *serial killer*, transpareça a incapacidade de sentir empatia pelo outro e por isso consiga fazer o que faz, pois quando esta

¹ DE DUVE, Thierry. A arte diante do mal radical. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 7, n. 13, June 2009 .

mercadoria é vendida a sociedade do espetáculo, o é a uma sociedade que sofre com a incapacidade de sentir algo pelo outro.

Mas uma das condições mais banais, ao que parece, é o fato dos encaixes, das citações de imagens de arte, imagens estas que apresentam uma relação complexa com o mal e que são resultados de cuidadosas apreciações, expõem o conteúdo que os realizadores dos filmes haviam pensado de maneira tão pragmática e acertada.

Bibliografia

ARENDDT, Hannah. **A dignidade da política**: ensaios e conferências. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993

_____. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

_____. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

DAMISCH, H. "Artes". **Enciclopédia Einaudi**, vol. 3. Lisboa, Imprensa Nacional, 1984.

DE DUVE, Thierry. A arte diante do mal radical. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 7, n. 13, June 2009.

FABRIS, Annateresa. "A pesquisa em história da arte". in.: **Porto Arte**, Porto Alegre, v.4, nº 07, p. 20-26, maio 1993.

FREITAS, Artur. História e imagem artística: por uma abordagem tríplice. **Revista Estudos Históricos**, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2004.

GINZBURG, Carlo. "De A. Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método". In: **Mitos emblemas e sinais**: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GOMBRICH, Ernst. **Para uma história cultural**. Lisboa, Gradiva, 1994.

_____. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1996.

JUDT, TONY. **O mal ronda a terra**: um tratado sobre as insatisfações do presente. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; KORNIS, M. (org.) **História e Documentário**. Rio de Janeiro: FGV, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO / Ed. 34, 2005.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter**: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SORLIN, Pierre. *Estética del Audiovisual*. Buenos Aires: La Marca, 2010.