

Experimentação e adicção contemporâneas sob o regime farmacopornográfico

Experiments and contemporary addiction under the farmacopornographic regime

Wagner Xavier Camargo¹
Juliana Xavier Camargo²

RESUMO

Este ensaio propõe a análise do filme “Requiem para um Sonho” (2000), de Darren Aronofsky, baseando-se em considerações sobre adicções contemporâneas e formas de gestão biomediática da subjetividade. Dessa forma, busca no conceito de regime farmacopornográfico o fundamento para a discussão. A era farmacopornográfica teve suas origens nos escombros da 2ª Guerra Mundial, desenvolvendo-se ao logo da corrida tecnologia da Guerra Fria e adquirindo seu perfil na crise do capitalismo industrial dos anos 1970. Tal regime farmacopornográfico oscila entre os polos farmacológico e pornográfico e captura as subjetividades interconectadas através do controle biomediático. O filme, por sua vez, é bem sucedido por apresentar a discussão acerca das adicções contemporâneas, a partir de um espectro irrestrito de dependência: todos estamos capturados.

Palavras-chave: Análise filmográfica. Farmacopornografia. Réquiem para um Sonho.

ABSTRACT

This essay proposes an analysis about the Darren Aronofsky's movie "Requiem for a Dream" (2000), which one is based on the consideration of addictions and contemporary forms of biomediatric control of the subjectivity. Therefore the concept of "farmacopornographic regime" will be the basis for the discussion. Farmacopornographic Era had its origins in the rubble of the 2nd World War, developing the logo of the Cold War technology race and getting their profile in the crisis of industrial capitalism of the 1970s. This system oscillates between the poles pharmacological and pornographic, and captures the subjectivities interconnected through biomediatric control. The movie, in turn, is successful in addressing the discussion of contemporary addictions from an unrestricted range of dependency: we are all caught.

Key-words: Filmographyc analysis. Farmacopornography. Requiem for a Dream.

¹ Doutorando da Pos-Graduacao em Ciencias Humanas (DICH), na area de Estudos de Genero. Sub-area de especialidade: Antropologia Social e Antropologia do Esporte. camargow@ymail.com

² Psicóloga especialista em Psicanálise pela Universidade de São Paulo (USP) e trabalha há anos violência de gênero e violência infantil. juliana.x.camargo@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

A proposta deste ensaio era, aparentemente, simples: tomar o filme “Réquiem para um Sonho” (2000)³, do cineasta americano Darren Aronofsky, o qual fora assistido e revisitado pelos autores com igual entusiasmo diversas vezes, e refletir sobre as adicções contemporâneas. Um exercício que juntava o prazer ácido das reflexões suscitadas, com o azedume e a crueldade da realidade peremptória das adicções.

No entanto, com o avançar dos diálogos, percebemos que poderia haver mais a ser explorado. Assim, fomos buscar elementos nos textos-base que deram origem ao roteiro do filme em questão — **Requiem por um Sonho** (1986) e **Última Saída para o Brooklin** (1967) —, ambos de Hubert Selby Jr., bem como pesquisamos a biografia do escritor, a qual nos ofereceu outros e detalhados elementos para nossas considerações. Para sofisticarmos a leitura interpretativa da obra cinematográfica, procuramos discuti-la sob o prisma da gestão biomediática das subjetividades, unindo os viéses analíticos de nossas respectivas formações acadêmicas — Sociologia, Antropologia e Psicologia.

O filme traz um universo de experimentações, que passam pela mania aficionada de assistir televisão, a compulsão por sexo, a adicção às anfetaminas como “pílulas da felicidade” e aos picos de heroína, que proporcionavam “rajadas de loucura através do corpo e o intumescimento morninho nas entranhas” (SELBY JR., 1986, p. 163). A questão não é meramente a adicção dos personagens, mas sim que suas naturezas se transformam frente aos elementos externos ao corpo e como eles corróem as próprias relações sociais que os envolvem. A obra de Aronofsky é um dos melhores retratos do universo farmacológico e pornográfico que envolve a sociedade contemporânea. Elogiado pela crítica cinematográfica e considerado a melhor produção filmográfica do diretor (FRANCO JR., 2006), além de receber

³ Baseado no livro **Requiem for a Dream**, de 1978, de Hubert Selby Jr., o qual tem a versão traduzida para o português Réquiem por um Sonho (1986), citada nas referências finais.

Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s., Florianópolis, v.11, n.98, p. 243-261, jan/jun. 2010

indicações ao Oscar (2001) e ao Globo de Ouro (2001), provocou grande inquietação, sendo premiado no reconhecido *Sundance Film Festival*⁴.

A enredo adaptado do livro por Aronofsky apresenta basicamente quatro personagens principais, em torno dos quais toda a trama se desenvolve: Harry Goldfarb (Jared Letto), filho único que mora com a mãe suburbana e viúva Sara Goldfarb (Ellen Burstyn). Marion Silver (Jennifer Connelly), garota branca, bem-educada e filha de família rica, e o malandro Tyrone C. Love, negro, pobre e analfabeto, encarnado por Marlon Wayans. Harry é adicto das drogas ilícitas (da maconha à heroína), assim como também o são Marion e Tyrone. Sara é aficionada por televisão. O enredo se desenvolve a partir das relações sócio-afetivas de encontros e desencontros destes personagens.

Gostaríamos de deixar registrado que escrevemos como espectadores críticos (de filmes e da arte em geral), e não como críticos de cinema ou especialistas em crítica artística. Entendemos a produção cinematográfica como uma obra de arte e, como tal, com múltiplas possibilidades angulares de apreciação/interpretação.

A problematização que se desenvolverá é uma “reflexão metanalítica”, para referenciar os termos de Rafael Raffaelli (2008). Ou seja, “extrapolar a obra de arte que toma como ponto de partida” (p. 07). Ampliar os sentidos. Em realidade, expandir nossos sentidos. De acordo com tal autor, essa tarefa de redimensionamento de significados e significantes de uma obra de arte é também paradoxal: ao passo que ela nos abre possibilidades interpretativas, oferece *per se* uma resistência intrínseca à racionalização final, a um único e findo conjunto de significados. Todos sendo possíveis e todos sendo marcados pela subjetividade do Outro. Contudo, e ao mesmo tempo, nenhum deles é estanque em si mesmos.

Por acreditar que o filme traz à tona a problematização da gestão biomediática da subjetividade, ou seja, do controle do(s) corpo(s) e da(s) subjetividade(s) através dos meios de comunicação, executado-se via molecular e via produção de conexões virtuais audiovisuais, buscamos compreender em que

⁴ Também segundo Emílio Franco Jr. (2006), “O longa recebeu ainda, cinco indicações ao *Independent Spirit Awards*, e consagrou-se vitorioso nas categorias de melhor fotografia e melhor atriz (Ellen Burstyn).” (FRANCO JR., 2006, p.1).

medida o conceito de “regime farmacopornográfico” (PRECIADO, 2008) pode funcionar como uma lente para nossa leitura interpretativa.

O filme, por sua vez, não foi escolhido por suas premiações ou nomeações, mas por seu potencial analítico. A obra de Aronofsky postula um debate bastante atual e controverso: qual é o limite das adições contemporâneas e quais são elas exatamente?. Nenhuma das questões é respondida pelo diretor, obviamente. E isso torna a provocação ainda mais interessante.

Propondo uma leitura analítica interdisciplinar entre cinema, literatura e ciências humanas e reestabelecendo as ligações subjetivas que nos estimularam a escrever sobre a obra cinematográfica aqui apresentada, somente podemos, ao final, desejar que o percurso por nós escolhido seja apreciado e olhado também com lentes multifocais. Esse exercício, além de frutífero, oferece indubitavelmente maior conforto para almas inquietas!

2 REFERÊNCIAS, ESTÓRIAS & PERSONAGENS E TEMPORALIDADES

2.1. Referências

As histórias desenvolvidas no enredo aronofskyano de “Réquiem para um Sonho” (filme) tem uma referência direta no livro **Réquiem por um Sonho** (1986), de Hubert Selby Jr.. Além disso, compartilha referência também indireta na obra **Última Saída para o Brooklyn** (1967), do mesmo escritor. Selby Jr. tem uma escrita ácida e catastrofista, dando vida a personagens que povoam as margens da sociedade (norteamericana, no caso).

Sem dúvida, a questão da alteridade e das margens estava tensionada e povoava os debates dos intelectuais, nos anos 60 do século XX, época em que escrevia Selby Jr.. Frederic Jameson (1992), teórico considerado pós-modernista, atribui àquilo que vai ser conhecido como os “anos 60” ao processo em curso de descolonização particularmente (mas não só)⁵, situado nos países do então designado “Terceiro Mundo”, como os latinoamericanos, asiáticos e africanos. Em suas palavras:

⁵ Refere-se também ao movimento de resistência negra no sul dos EUA (JAMESON, 1992).

Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s., Florianópolis, v.11, n.98, p. 243-261, jan/jun. 2010

Os anos 60 foram, assim, a época em que todos esses 'nativos' tornaram-se seres humanos, e isto tanto interna quanto externamente: aqueles internamente colonizados do Primeiro Mundo – as 'minorias', os marginais e as mulheres – não menos que os súditos externos e os 'nativos' oficiais desse mundo. (JAMESON, 1992, p. 85)

Por ser norteamericano, Jameson (1992) refere-se não somente ao Outro (externo), “nativo” de um mundo em descolonização, como ao Outro excluído dentro da própria sociedade americana. Justamente os que conviviam com Selby Jr. e que estimularam seu imaginário.

Nesse ponto, faz-se necessário que destaquemos Gritt Hönighaus (2000), que desenvolveu seu trabalho de Mestrado em Literatura Americana na Universidade de Humboldt (Berlim, Alemanha). Para ele, o estilo de Selby Jr. é tanto produto do período histórico que experienciou, como também de sua própria vida. Hönighaus (2000) debruça-se sobre a obra em inglês **Last Exit to Brooklyn**, de 1957, e sua análise centra-se no argumento que a escrita do autor é produto da decadência do individualismo e dos reflexos da exacerbação desse na decadente sociedade norteamericana, dos anos 1940-1950.

Selby Jr. vivia à margem da sociedade nesse período, principalmente após ter ficado com funções vitais comprometidas, devido à participação na 2ª Guerra Mundial⁶. Fazia trabalhos temporários e biscates, além de depender de ajuda de pessoas conhecidas e do Estado. Viciou-se em bebidas e, por sua dependência de morfina como forma de aliviar a dor pela qual passava, o interesse quase que instantâneo pela heroína foi um curto passo (HÖNIGHAUS, 2000).

Seus livros trazem finais trágicos para os personagens e uma desilusão aguda presente nos discursos e nos atos dos mesmos. Ao mesmo tempo que mescla falas desbocadas e desrespeitosas, traz um discurso moralista e castrador por meio da interlocução de alguns personagens. Além disso, é interessante notar que em a **Última Saída** (1967), antes de cada capítulo há uma citação bíblica, do Novo ou Velho Testamentos. Isso nos sugere uma oscilação entre uma postura

⁶ Por ter contraído tuberculose e ter passado por uma operação radical na Alemanha, em fins do conflito mundial, Selby Jr. perdeu 10 costelas e parte dos pulmões. Vivia, então, sob efeitos de medicamentos (HÖNIGHAUS, 2000).

subversiva (a da escrita que instiga e transgride) e uma clemência a alguma entidade divina (devido talvez a seus problemas de saúde ou a suas crenças)⁷.

Dessa forma, há que se fazer uma menção especial ao estilo de escrita de Selby Jr., que pode ser referenciado como fugidio, arrojado, contestador e politizado. Teve uma influência muito pronunciada da proposta dos escritos pós-modernos em suas obras: fluidez e velocidade, ausência de forma, despojamento em relação à linguagem e destemporalização (ausência de linearidade e sequência lógica). Lembrando Hans Ulrich Gumbrecht (1998), há em voga em relação ao pós-moderno três princípios fundamentais: a *destemporalização*, a *destotalização* e a *desreferencialização*. A *destemporalização* corresponderia a corrosão das certezas instituídas por uma ‘temporalidade moderna’, onde o futuro era tomado como aberto e povoado de opções. No pós-moderno o futuro “está bloqueado” e, portanto, teme-se a esse futuro. Por isso, há um ‘paradoxo no ar’: o alargamento do presente vazio coexiste com a impressão de vivermos na urgência do momento. Mas do que qualquer outra característica, essa se adere perfeitamente ao estilo de Selby Jr.

Tanto em **Última Saída** (1967), quanto em **Réquiem** (1986), a escrita é ao sabor da urgência do momento e totalmente ansiosa, irrequieta. Em **Última Saída** (1967) as histórias são paralelas, com início e fim aberto, mas desconectadas entre si. Os personagens aparecem, desaparecem e podem reaparecer em outra história, com nome idêntico, mas com características psicofísicas opostas. Em **Réquiem** (1986) há uma proposta de causa-efeito entre as histórias pessoais, mas o texto é um *continuum*, do início ao fim e a linguagem é extremamente coloquial, o que pode demonstrar seu comprometimento com o social e com o discurso subversivo de seus personagens.

2.2. Estórias & Personagens

Apesar do universo de referências e de personagens de Selby Jr. ser fascinante e extremamente interessante, este ensaio centrar-se-á na análise do filme Réquiem

⁷ Em **Última Saída**, ao introduzir o capítulo II, que contaria a história da travesti Georgette (por isso o subtítulo “A Rainha Morreu”), Selby Jr. cita um texto do Gênesis (1:27): “Criou Deus, pois, o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou” (SELBY JR., 1964, p.19).

(2000), versão de Darren Aronofsky, e, por conseguinte, dos personagens que nele aparecem.

Sara é uma mulher pacata. Mãe judia, viúva de Seymour Goldfarb, vivia no subúrbio de Nova Iorque, sozinha, e tinha como companhia um tesouro: a velha televisão que fora dada de presente pelo então esposo-vivo.

Marion Silver é “branca e de boa família”. Era uma garota ambiciosa. Ex-studente de psicologia, que nunca chegou a se formar e que tinha sonhos de ter seu café-teatro para apresentar suas gravuras. Namorava Harry e fazia terapia psicanalítica.

Sentada sobre as pernas cruzadas, abraçava-se e fechava os olhos e deixava que a mente vagasse para o futuro, onde Harry e ela estavam sempre juntos, sempre, e o café-teatro estava sempre cheio e um artigo especial a respeito fora publicado no New Yorker [...] (SELBY JR., 1986, p. 87)

Harold Goldfarb (na intimidade, Harry)⁸ é um jovem dependente químico de heroína e vive tentando se arranjar na vida através do tráfico de entorpecentes. Seu amigo íntimo, Tyrone C. Love é negro, pobre, analfabeto e possui sonhos edipianos com a já falecida mãe⁹. Foram criados juntos, brincando de bola pelas ruas ao entardecer. Inseparáveis, comercializavam juntos as drogas, cheirando e se picavando também juntos. Possuíam namoradas.

Bem, vâmu pará cum esse lero-lero e descubri como a gênti pódi discolá essa grana. [...] Tem certeza qui o Brody arruma um peso pra genti? Cara, decha di fala merda. Craro qui eu tem certeza. [...] Ele tem um bagulho da pesada (SELBY JR., 1986, p. 29)¹⁰

⁸ De todos os personagens apresentados nos livros **Última Saída** (1967) e **Réquiem** (1986), o nome Harry caracteriza cinco personas diferentes. Por mais que tenhamos buscado uma possível explicação ou comentário acerca dessa repetição, não encontramos. Uma hipótese é que talvez Harry seja pseudônimo inconsciente de Selby Jr.

⁹ Apesar de aparecer numa cena de poucos segundos, a referência sutil ao Complexo de Édipo em Tyrone é evidente. Tal conceito é psicanalítico e foi cunhado por Sigmund Freud. Ele se caracteriza por sentimentos opostos de amor à mãe e ódio ao pai (no caso, total desconhecido). No entanto, isso governa a psiquê infantil na segunda infância, pois nesse momento há fortes identificações com figuras parentais. Uma vez que segue seu desenvolvimento, o sujeito tende a superar tais oposições binárias (KUSNETZOFF, 1994). Tyrone, adulto, teria de ser gerido por um plano racional, em que distinguiria tanto o amor à companheira Alice, quanto de amor saudoso à mãe (já falecida). No entanto, ele não consegue fazer a passagem da ilusão de superproteção materna para a o mundo adulto (de referências culturais).

¹⁰ Com uma escrita densa e truncada, o autor narra as histórias e coloca os personagens para dialogarem, num complexo texto ininterrupto. Nesse fragmento, ele faz a distinção de nível cultural quando traz o modo como os interlocutores conversam. Isso aparece no livro, mas não no filme. O tradutor da obra para o português tentou manter a mesma intenção quando por ocasião da tradução.

Sara Goldfarb não era mais a mesma. Utilizara um vestido vermelho e sapatos dourados no *bar mitzvah*¹¹ de seu filho, os quais não mais lhe cabiam. O vestido estava menor do que o seu avantajado e atual manequim. Os sapatos esmagavam seus dedos rechonchudos.

Marion adorava moda e ficava horas folhando revistas e vendo modelos. Era apaixonada por arte em geral e era muito instruída nesse quesito. Suas sessões terapêuticas eram com Arnold, um psicanalista de confiança da família. Sugerido e pago pelo pai de Marion.

Harry descolava a grana e Tyrone os contatos. Em pouco tempo tinham acesso à droga. Geralmente dependia desse contato para a mercadoria ser mais ou menos pura. O sonho de encontrar “um quilo da pura”¹² sempre esteve em seus horizontes. Continuavam buscando.

Sara era mãe de Harry, que vez ou outra lhe roubava a televisão para penhorá-la na loja do Sr. Rabinowitz, a fim de juntar dinheiro para comprar heroína. Harry Goldfarb namorava Marion e sonhava em ter um negócio e construir uma família com ela. Marion tinha Arnold como amante e, de tempos em tempos, pedia-lhe dinheiro para completar a mesada dada pelos seus pais. Tal “extra” era usado para o consumo de entorpecentes. Tyrone C. Love amava Alice, uma negra de pele aveludada e macia, como a da sua mãe. Harry, Marion, Tyrone e Alice cheiravam, se aplicavam, viajavam e dormiam juntos, geralmente até o entardecer. A noite era-lhe uma fonte de inspiração.

2.3. Temporalidades

“Requiem” se passa em três tempos, na versão arenofskyana: verão, outono, inverno¹³. Seguindo o que em geral é considerado comumente pelos humores em relação a tais estações, o diretor constrói a trama do clímax ao anti-clímax, do

¹¹ Em ídiche (língua adotada pelos judeus na Europa Central e falada por comunidades judaicas em várias partes do mundo, inclusive nos Estados Unidos), **bar mitvah** significa “filho do mandamento” e se refere ao ritual de passagem da infância à maturidade na vida de um menino homem (comemora-se no aniversário de 13 anos e 1 dia).

¹² Esse originalmente seria o título original de “Réquiem”, dado pelo autor Hubert Selby Jr. (GOODWIN, 1986, p. VII)

¹³ Pelo menos é assim enfatizado pelo diretor, que divide o filme em três partes. Aparece, inclusive entre cenas, um fundo preto com o nome da estação em branco, sobressaltando-se. No livro, o transcorrer da estória segue um curso mais linear, sem cortes enfáticos.

apogeu à decadência, da glória ao fracasso, das luzes à escuridão, ou, no limite, da vida à morte.

Em realidade, partimos do pressuposto que a estória (livro e filme) caracteriza-se como se fosse um ritual fúnebre. O próprio nome (Réquiem) sugere um possível (e provável) declínio no transcorrer da trama, que ao final é confirmado. A trilha sonora, composta por 29 canções (em sua maioria instrumentais e baseadas em piano e em violino), tem a função de própria música fúnebre e é entoada à exaustão, durante todo o trailer¹⁴.

A intenção do diretor em frisar os acontecimentos das/nas três estações é também acompanhada por uma oscilação de luzes (mais claro ou mais escuro), dependendo do período e dos acontecimentos pelos quais passam os personagens. Segundo Diego Santos (2007), com a ênfase nas estações do ano o diretor tinha o “[...] intuito de, metaforicamente, fazer uma relação entre aquilo que acontece na vida dos personagens e as mudanças naturais da arrebatadora vida” (SANTOS, 2007, p. 1).

No verão, período em que pode ser tomado como o estabelecimento do cenário e a delimitação das relações afetivas entre personagens, tudo transcorre na melhor das possibilidades: Harry e Tyrone conseguem pó direto da fonte (do “mano Brody”) e passam a revendê-lo, lucrando absurdamente; Marion sonha com seu café-teatro e faz planos com Harry, entre as doses de pico; Sara assiste a seus programas de TV preferidos, ingere chocolates em excesso e inicia um plano para emagrecer, pois fora convidada para um *talk-show* televisivo.

O outono¹⁵, por sua vez, apresenta uma complexificação das situações em que vivem os personagens centrais. Sara, que iniciara um regime por conta própria, não vendo resultado na perda de peso, procura um médico e começa a tomar anfetaminas. A ânsia por ajustar-se ao “vestido vermelho e sapatos dourados” a fim de aparecer na TV é tanta, que perde a noção de tempo e ingere mais pílulas do que deveria. Harry e Tyrone ficam sem o fornecedor da “boa” e, entre vendas baixas e consumo alto, acabam empatando dinheiro e passam a maior parte do tempo

¹⁴ O artífice da trilha sonora é Clint Mansell e seu o tom é apocalíptico e agonizante. As principais canções são: “Summer Overture”, “Winter Overture” e “Coney Island Low”, reproduzidas em momentos-chave da trama, em diferentes velocidades.

¹⁵ O nome da estação em inglês “*The Fall*”, faz referência direta a queda (de folhas, por exemplo), troca de estado ou *status*, mudança de situação (geralmente para pior). (LONGMAN, 1987).

tentando descolar um novo contato; eles e Marion passaram privação, o que fez com que Marion procurasse seu terapeuta a fim de conseguir dinheiro para tentar comprar mais droga. Sara passa meses ingerindo café, não comendo nada e tomando suas “pílulas coloridas”. Como não tinha informações sobre que programa participaria, fitava todos na TV, quase que ao mesmo tempo, numa ansia por tentar saber o que o futuro (incerto) — novamente a angústia pós-moderna — lhe reservaria.

“O inverno chegou cedo” (SELBY JR., 1986, p. 162), como nos avisa o autor. O tom apocalíptico e premonitivo é acampado pela adaptação de Aronofsky, que hiperboliza a estação e, magistralmente, orquestra o fim “sonhos” idealizados. Harry e Marion discutem, pois não havia nem heroína, nem mais dinheiro para comprá-la. Harry e Tyrone decidem ir em direção ao sul (Flórida), de onde (hipoteticamente) conseguiriam interceptar carregamentos da “pura”, vindos do México. No caminho, Tyrone é preso e enviado para uma penitenciária de trabalhos forçados, enquanto Harry tem seu braço amputado, devido ao agravamento de uma infecção no “buraco” da veia em que se aplicava. É também no inverno que aparece um personagem controverso, negro e rico, Big Tim. Ele não vendia droga: “Só libera a trôcu di buceta, xará. Único vício qui aquêi puto tem é buceta” (SELBY JR., 1986, p. 203) e Marion, por neurose da adicção e crise de abstinência, começa a se prostituir a fim de conseguir droga. Cada papelote conquistado, “acariciava-os e afagava-os” e os malocava para consumo próprio. Sara, agora dentro do vestido vermelho e dos sapatos dourados, atingiu o ápice do delírio, vivendo em constante fantasia, onde se enxergava no palco de um programa, recebendo aplausos do público ao ser entrevistada. Teve alucinações com a geladeira, que queria “comê-la”, e acabou sendo internada num hospital psiquiátrico, passando por sessões ininterruptas de eletrochoque¹⁶.

Para Santos (2007), nesse momento da narrativa, há uma crítica embutida às relações individualistas e ao isolamento do homem pós-moderno, pois “ninguém que atende Sara realmente se preocupa em saber quem ela é ou o que tem, dando a ela

¹⁶ Nesse ponto, curiosamente, há uma bifurcação entre a estória do livro e a adaptação de Aronofsky. O diretor não filma a conversa de um jovem médico com o seu superior direto, numa das salas do hospital psiquiátrico onde Sara fora internada. O intuito do jovem é o de convencê-lo de que ela não era louca e que precisava de uma desintoxicação, de alimentação apropriada e de descanso. É o único grande trecho do livro que fora totalmente excluído da obra cinematográfica.

tratamento estéril, frio, impessoal. Ninguém realmente se imposta em tratá-la, agindo como se ela fosse um objeto” (SANTOS, 2007, p. 4).

3 EXPERIMENTAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

O ritual todo era simbólico e resumia o objetivo de suas vidas e a ânsia de suas necessidades:

Abrir cuidadosamente o papelote de bater a droga no aquecedor e pingar a água com o conta-gotas. Fazer um colarinho novo para o conta-gotas a fim de a agulha se encaixar direitinho [...]. Acompanhar a solução no aquecedor enquanto se aquecia e se dissolvia e depois remexer o algodão com a agulha, aí puxar a solução para dentro do conta-gotas e segurá-lo na boca ao prender o garrote e encontrar a veia favorita, geralmente fincando a agulha num buraco previamente espetado, e sentir o surto de excitação assim que a agulha penetra na veia e o sangue esguicha para o conta-gotas, e soltavam o garrote em torno do braço e comprimiam a porra para dentro e aguardavam a primeira rajada de loucura através do corpo e o intumescimento morninho nas entranhas e deixavam o conta-gotas se encher de sangue e espremiavam e aí arrancavam a gringa e botavam no copo d'água e limpavam as gotas de sangue do braço e se encostavam sentindo-se inteiros e invulneráveis e seguros e um monte de outras coisas, mas acima de tudo, inteiros. (SELBY JR., 1986, p. 163-4)

Aronofsky não só capturou a essência da descrição apresentada no texto de Selby Jr. (1986), como a reproduziu à extensão, em seu filme. A cena se remete inúmeras vezes, sempre como marco divisor de um antes (a expectativa em relação ao consumo) e um depois (a sensação de plenitude e de 'inteireza', conforme destacado no fragmento). O diretor (re)cria na tela o percorrer dos fluidos circulando pelas veias, a dilatação das células e pupilas, o aquecimento corpóreo e a sensação estendida de relaxamento. Tal cena aparecia, em geral, quando Harry e Tyrone estavam juntos. Pela produção dessas imagens de tempos em tempos, quando percebíamos (enquanto espectadores), já estávamos condicionados (quase 'adictos') e esperando pela cena do efeito da droga sendo ejaculada para dentro do corpo. Nós, espectadores, chegávamos (quase) a sentir o mesmo (em sentido análogo).

Geralmente nossos 'heróis' vagavam com a mente elétrica de idéias e imagens, mas as drogas e o prazer do momento criaram uma inércia que era deliciosa, absolutamente deliciosa. (SELBY JR., 1986, p. 47)

A referência em relação ao filme nos faz trazer um paralelo com a obra artística de Beatriz Preciado, **Testo Yonqui** (2008). Um é a tradução do outro, com estilos peculiares: enquanto o filme nos remete a um universo literário-ficcional encampado pela ‘escultura’ cinematográfica, o texto de Preciado é uma etnografia antropológico-reflexiva, visto que ela usa seu próprio corpo, como plataforma de análise e experimentação. No entanto, ambas as produções participam do universo artístico e é difícil, para os leitores/espectadores, saber onde começam e onde terminam a vida e a arte, tanto em um, quanto em outro caso¹⁷. Algo importante em ambos, e que pode ser uma chave-interpretativa interessante para nossa argumentação aqui, é que todos estão (estamos) comprometidos, em nível molecular, na dependência de algum tipo de substância que os (nos) envolve cotidianamente.

Assim como Sara não conseguiu ficar sem suas pílulas de anfetamina que a deixariam *zophtic* (esbelta, em ídiche)¹⁸, os jovens Harry e Tyrone viviam “fazendo a cabeça, refazendo a cabeça ou preocupados por não terem feito a cabeça” (SELBY JR., 1986, p. 32) — pois não suportavam a si mesmos e a suas vidas — e Marion se tornando viciada em sexo para garantir uma “reserva” de heroína, a autora Beatriz Preciado desenvolve um protocolo de ‘intoxicação voluntária’ por Testogel (hormônio masculino), auto-administrado, via adesivo cutâneo, em 236 dias/noites. Ela não consome testosterona para mudar de sexo, nem se transformar em transexual. É um processo de desnaturalização e de desidentificação. Todos, inclusive Preciado, experimentam suas sensações de poder.

Tal experimento apresenta diferenças em relação à heroína: não há distorção da percepção de si, nem sentimento de superioridade. Mudam-se apenas os afetos e seu corpo. O efeito aparece em poucos dias: da vontade de transar, caminhar, às saídas noturnas para percorrer a cidade. Sara Goldfarb, por sua vez, se ‘intoxica’ de ver seu programa televisivo preferido Tappy Tibbons Show diariamente e de tomar os barbitúricos que prometem emagrecê-la. Diz Lyle Russel, funcionário do show

¹⁷ Há especulações em sites da internet (muitos deles não assinados), por exemplo, que tanto **Réquiem** (1986), quanto a **Última Saída** (1967) não são produções fictícias, mas sim relatos de experimentações e vivências do próprio autor Hubert Selby Jr., nas suas andanças pelos bairros de Nova Iorque.

¹⁸ “[...]e foi o que fez e se viu novamente em seu deslumbrante vestido vermelho e cabelo vermelho com sapatos dourados parecendo tão *zophtic* (mulher bem torneada, em ídiche), ao caminhar pela tela da televisão [...]” (SELBY JR., 1986, p. 68). Fragmento que revela parte do delírio inconsciente de Sara.

televisivo, a Sara ao telefone, numa fala que pode revelar o quanto a TV “desejava” a aderência (adicção) das pessoas, em uma dada época¹⁹:

Considero-me um dos homens mais felizardos do mundo, pois todo dia tenho uma chance de ajudar pessoas como a senhora, Sra. Goldfarb, a fazerem parte de uma programação da qual não somente nós nos orgulhamos, mas a indústria inteira — não, a nação inteira se orgulha. (SELBY JR., 1986, p. 25)

Quando lemos pela primeira vez o livro de Preciado, e depois discutimos sobre o mesmo, tivemos a sensação de um *dèja vu*. As descrições de uma videopenetração, vivida e gravada pela autora em sua *handycam* nos trouxeram a lembrança de uma das cenas finais de Réquiem (2000), de Aronofsky: Marion dividia, com outra garota de programa, um palco pequeno e improvisado e ambas participavam de um ritual de autopenetração, com um pênis de borracha de duas pontas, longo e negro, sendo assistidas ao vivo por uma horda de executivos engravatados, bárbaros e no cio. Tudo bem ao estilo das *private parties* novaiorquinas.

Através das lentes aronofskyanas que nos conduzem e nos tornam adictos de sua narrativa envolvente e entorpecente, somos acaçapados pela revelação inequívoca de nossa existência: estamos completamente adictos e comprometidos molecularmente com dependências que desconhecemos, como a televisão (uma leitura mais atualizada poderia sugerir o computador e a internet), os medicamentos (desde remédios a vitaminas, que mesmo não precisando, consumimos) e a pornografia (que nos invade de todas as formas) pelos meios audiovisuais.

É por essa constatação interessante a que chegamos sobre as adicções contemporâneas que se faz necessário aprofundar a proposta de Preciado (2008) e compreender como que o filme é ilustrativo e antecipador de uma discussão teórico-conceitual tão importante quanto o regime farmacopornográfico.

4 ENTRE O FÁRMACO E O PORNOGRÁFICO

¹⁹ A partir dos anos 1950 em diante até o surgimento e popularização da internet, principalmente nos EUA, a televisão passa a ser o aparelho obrigatório na casa do cidadão médio. Não só era um símbolo de tecnologia e modernidade, como também passa a ser o veículo de informação para as pessoas.

Produtos de uma era atual, tanto as drogas legais (remédio, pílulas, anfetaminas), quanto às ilegais (cocaína, heroína, etc) e mesmo a indústria do entretenimento (TV, internet e afins), somados ao campo das tecnologias em comunicações de alta definição (cabos de fibras óticas, nanômetros), participam da lógica de constituição do que Preciado chama de *regime farmacopornográfico*. Ele é alimentado por dois pólos autosustentados, que funcionam mais em convergência do que em oposição: a farmacologia (tanto legal quanto ilegal) de um lado, como já fora citada, e a pornografia, de outro.

A produção farmacopornográfica é um novo período da economia política mundial, não apenas pelo volume com que se autoproduz (e se prolifera em escala global) ou pela presença esmagadora (e instantânea) no cotidiano dos indivíduos, mas pelo seu teor *narcoticosexual*, segundo a autora. Harry, Marion, Sara e Tyrone estão no filme constantemente plugados em substâncias desse teor — heroína, anfetaminas, TV (à época) e práticas sexuais eram as expressões máximas —, bem como está a protagonista de **Testo Yonqui** às voltas com testosterona em gel autoadministrável.

Para Beatriz Preciado (2008), o novo regime farmacopornográfico já se anunciava na origem da Modernidade capitalista e mesmo na constituição dos Estados Nacionais Europeus, com a edificação dos regimes de saber científico-técnicos ocidentais. Entretanto, é no século XIX e por meio das práticas médico-jurídicas em relação às práticas condenadas (aborto, pedofilia e afins) e da espetacularização midiática (de aberrações e anomalias genéticas) que vai se firmar de fato. O século XX, e toda a parafernália tecnológica inventada ao longo dele, apenas confirmou sua existência e selou seu perfil. A crise do sistema capitalista, nos idos de 1970, foi decisiva para outorgar-lhe dimensões incontroláveis: a informática e a difusão rápida (“*online*”) de informações torna-se, então, o motor principal de sua disseminação.

O filme de Aronofsky mostra-nos o perfil de atuação desse novo capitalismo “psicotrópico e punk”, para tomar os termos emprestados da autora espanhola, graças à sua gestão biomidiática da subjetividade dos personagens por meio das conexões virtuais audiovisuais. O comprometimento molecular da dependência real (ou virtual) fabrica a subjetividade e seus afetos e desejos. Harry e Tyrone traficam

heroína para manter o vício, enquanto Marion se sujeita a transar para conseguir mais droga. Na primeira vez de seu encontro com “Big Tim”:

[...] se ajoelhou à sua frente e fechou os olhos e tirou a calça dele e acariciou a bunda dele enquanto chupava o caralho com todo o entusiasmo que a idéia da droga gerava, erguendo os olhos para ele de vez em quando e sorrindo. (SELBY JR., 1986, p. 213)

De outra parte, Sara Goldfarb coloca toda a sua crença em pílulas de emagrecimento que a farão uma *popstar* em seu show televisivo predileto.

Sara sentou-se à mesa da cozinha, os comprimidos e as instruções a sua frente. Intão vamos ver, o roxo eu tomo de manhã e o vermeio de tarde, o laranja tomo de noite, voltou-se e sorriu maldosamente para a geladeira, isso é minhas três refeição, Sr. Sabichão [...] e o verde antes de dormir. [...] Um comprimido e um bule de café e já tô ficando *zophitic*, intão quem vai achar ruim? [...] De tempos em tempos, lembrava-se da água e tomava um copo com o pensamento fixo em ser magra e *zophitic*. (SELBY JR., 1986, pp. 112-4)

O que é questionável, para Preciado, é até que ponto tal gestão biomidiática da subjetividade está sob controle do indivíduo ou passa despercebido por ele: a sua adicção consciente à testosterona é parte de um projeto de micromutação fisiológica, política e teórica. Mas em que ela se torna, afinal? Um transgênero adepto do feminismo ou uma feminista adicta de testosterona (pela sensação de poder que experiencia)?

O corpo, por sua vez, é uma condição de perfeição e de ruína. No filme **Réquiem** os corpos são recipientes inexoráveis de transporte de substâncias ilícitas e produtores de subjetividades adictas. São receptáculos produtores de excitação-frustração, circuito sob controle da gestão farmacopornográfica. Para Preciado (2008), o que importa não é a produção de prazer, mas o controle do mecanismo cíclico excitação-frustração-excitação e de sua infinita repetição, que é justamente o motor do farmacopornismo em escala global. Ambos, **Testo Yonqui** e **Réquiem**, apontam na direção de uma cooperação masturbatória entre corpos insatisfeitos, insaciáveis, que buscam hormônios, cocaína, veias, pênis, vaginas, ânus, e novas formas de produção do mecanismo citado.

O corpo, assim, não pode ser entendido hoje fora dos ditames da tecnociência e, portanto, essa entidade é entrecortada por milhares de fibras óticas,

pixels e nanômetros. Trata-se, em realidade, de basicamente um tecnocorpo, que oscila entre os polos das drogas (indústria farmacêutica) e o da pornografia (indústria da sexualidade). Tal processo não busca o equilíbrio e é dialético, segundo Preciado (2008). A dialética estaria manifesta através de contradições de biocódigos (*low tech* ou *high tech*), que formam a subjetividade e que procedem de regimes diferentes de produção de corpos.

5 ENTOANDO RÉQUIEM

Onde queríamos chegar, então, com a análise de **Réquiem para um Sonho** (1986) aqui apresentada? Em realidade, em nossa interpretação, a obra de Aronofsky oferece uma leitura bastante acurada das adicções contemporâneas. Indo além: consegue aprofundar (e ampliar) a reflexão acerca da problemática concernente às adicções, quando propõe que pensemos a televisão, os remédios convencionais (e ilícitos) e mesmo o sexo banal (pago ou não) como formas de dependências, numa sociedade em crise.

Se, por um lado, o filme de Aronofsky e a literatura que o embasou (os escritos de Hubert Selby Jr.) se aproximaram devido a elementos recorrentes de influência mútua, uma vez que são como representações complementares de uma realidade registrada, por outro, se distanciam radicalmente, principalmente quando percebemos que a obra cinematográfica de Aronofsky é uma leitura mais ambiciosa e remasterizada dos escritos de Selby Jr. Obviamente há uma distância de aproximadamente 20 anos entre a publicação do livro e a edição do filme, e mesmo os meios técnicos de expressão das artes são distintos. Seria como se o diretor tivesse “turbinado” as histórias com luzes, *pixels*, cores, sensações adictas, e as tivesse olhado através de um ângulo novo, ainda então inédito, o da própria adicção.

O filme caracteriza-se, desde o início, pelo anti-clímax e pelo anti-heroísmo dos protagonistas, os quais, no desenvolvimento do roteiro, caem em um precipício sem fim. São derrotados em um sistema de “eficientes”, sendo assim excluídos e marginalizados em uma sociedade de valores monetaristas e, além disso,

transformam-se em adictos em/de um capitalismo psicotrópico. Em tese já estavam mortos desde o início (senão desde seus nascimentos) e desenvolveram-se à entoação de um réquiem (mais fúnebre impossível), no cortejo de seus próprios enterros.

O sintona mais cabal dessa nossa argumentação é a ausência — tanto no livro de Selby Jr., quanto na adaptação de Aronofsky — da estação da primavera, onde se sabe que é o momento do renascer, do reviver, do renovar. Sem primavera, não há esperanças, não há vida, pois não há continuidade. Por essa lógica, para a morte não há solução, de igual maneira. O sonho acabou antes de ter começado, ou mais ainda, já morreu em fase de gestação.

Nesse sentido, Aronofsky foi fiel no entoar do réquiem final aos escritos de Selby Jr. As mensagens religiosas a Deus, os fragmentos dos Testamentos, nada mais são do que indícios de uma busca por perdão e redenção. No entanto, e talvez tomando a sua própria trajetória de vida como exemplo, nem ele (Selby Jr.) acredita nisso. E, portanto, sem volta para os que erraram. Não há volta do caminho percorrido e não há como seguir adiante. A adaptação aronofskyana segue o “dogma religioso” selbyriano e, sem perspectivas, encerra o enredo ao som do mais melancólico dos acordes, que combinam piano e violino.

Os personagens se encolhem, em posições fetais. São quatro cenas paralelas que fecham o filme: Sara, na cama do hospital, após mais uma sessão de eletrochoque; Harry, também num quarto do hospital, que amputou-lhe o braço gangrenado e pobre de tantas picadas; Marion, no sofá de seu apartamento, após a orgia que lhe garantiu um suprimento considerável de drogas e um maço de dinheiro e Tyrone, na cama da penitenciária, após um dia de trabalhos forçados e sensações de abstinência. O simbolismo das posições fetais traz como referência a segurança do ventre materno, ou seja, onde tudo ainda não havia começado e era possível haver sonhos sem consequências na vida real. Assim, resta-nos indagar: encolhendo-nos em posições fetais conseguiremos nos proteger daquilo que já faz parte de nossos tecidos, órgãos e flui em nosso sangue?

REFERÊNCIAS

FRANCO JR., Emílio. **Darren Aronofsky**: perfil. 2006. Disponível em: <<http://www.cineplayers.com/perfil.php?id=11458>>. Acesso em 20 nov. 2009.

GOODWIN, Richard. Prefácio. In: SELBY JR., Hubert. **Réquiem por um Sonho**. Trad. Richard Goodwin. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 244 p.

HÖNIGHAUS, Gritt. **Die Schattenseite des 'American Dream'**: Zur Krise von Individuum und Gesellschaft in Hubert Selbys 'Last Exit to Brooklyn' and Bret Easton Ellis 'Less than Zero'. Berlin: Humboldt Universität (HU), 2000. 87p.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação (pp. 137-151). In: **Corpo e Forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998.

JAMESON, Frederic. Periodizando os anos 60. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Pós-Modernismo e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

KUSNETZOFF, Juan Carlos. **Introdução à Psicopatologia Psicanalítica**. 8 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994. 224 p.

LONGMAN DICTIONARY OF CONTEMPORARY ENGLISH. New edition. England: Clays Ltd., 1987. 1229 p.

PRECIADO, Beatriz. **Testo Yonqui**. Espanha: Editora Espasa, 2008. 324 p.

RAFFAELLI, Rafael. **Ensaio sobre Cinema e Pintura**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2008. 170 p.

RÉQUIEM para um Sonho. Drama. Direção: Darren Aronofsky. Elenco: Jared Letto, Ellen Burstyn, Jennifer Connelly, Marlon Wayans. 2000. (102 minutos)

SANTOS, Diego. **Réquiem para um Sonho**: do Céu ao Inferno em 102 minutos. 2007. Disponível em: <<http://cineclubecom.blogspot.com/2007/08/rquiem-para-um-sonho-do-cu-ao-inferno.html>>. Acesso em: 11 mar. 2010.

Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s., Florianópolis, v.11, n.98, p. 243-261, jan/jun. 2010

SELBY JR., Hubert. **Última Saída para o Brooklin**. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1964. 272 p.

SELBY JR., Hubert. **Réquiem por um Sonho**. Trad. Richard Goodwin. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 244 p.

Dossiê: Recebido em: 30/04/2010 Aceito em: 20/05/2010
