

## A Armadilha mortal do discurso político inconsciente

Charles Albuquerque Ponte<sup>36</sup>

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

Leandro Rodrigues Torres<sup>37</sup>

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

### Resumo

Fredric Jameson (1992) vaticina, em *O inconsciente político*, a necessidade de leituras alegóricas de obras literárias a partir de indicações sociais *inconscientes*. O discurso político sub-reptício das obras termina por ser mais revelador do artefato e seu momento de produção que as mensagens explícitas veiculadas na superfície. Assim, pretende-se, aqui, examinar o filme *Armadilha mortal*, dirigido por Sidney Lumet, em 1982, como uma alegoria da dinâmica por poder durante os anos Reagan, caracterizados pela instalação do que se chama hoje de neoliberalismo, para depois avaliar os perigos dessa leitura. Para isso, serão discutidas a relação entre os personagens como “guerra de todos contra todos” (*bellum omnium contra omnes*) e a necessidade de revisão interpretativa a partir do efeito *Nachträglichkeit* freudiano, impossibilitando a estabilidade semântica de elementos narrativos. Efetiva-se que a constante mudança de regras não escritas para a manutenção de uma suposta liberdade econômica solapa a aparente constância estilística, de forma que a insegurança interpretativa subsume a fixidez estrutural e temática.

### Palavras-chave

*Armadilha mortal*. Neoliberalismo. Inconsciente político.

---

<sup>36</sup> Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

<sup>37</sup> 2 Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

A interpretação de um texto segue caminhos tortuosos, em que o leitor tenta atribuir significados a ele, enquanto o texto esconde a forma de sua composição, resistindo a essa atribuição. O papel do crítico necessariamente implica em atribuir sentidos (DURÃO, 2016; 2019), enquanto o artefato se esquivava deles. Essa resistência do texto, segundo Derrida, é marcadamente necessária para que o texto seja percebido como tal:

Um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no *presente*, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção (DERRIDA, 2017, p. 7, grifo do autor).

A afirmação derridiana resume uma das problemáticas da hermenêutica contemporânea, que convencionamos chamar de pós-estruturalismo, a questão da resistência dos objetos à interpretação. Essa resistência está situada em vários níveis interpretativos, desde os linguísticos, ou semântico-sintáticos, passando por esferas narrativas, até o nível ideológico, de forma que a incerteza interpretativa se torna, paradoxalmente, sua única certeza.

Nesse âmbito, a maioria das teorias discutindo interpretação literária a partir dos anos 1970 leva em consideração essa nova *Weltanschauung* em relação a suas propostas, cunhando termos que resumem essa incerteza, como o Real lacaniano, ou a *différance* derridiana, mas outros teóricos, mesmo sem termos específicos, atuam nesse reino da incerteza. Assim, propor qualquer práxis interpretativa requer, desde então, um instrumental teórico vasto e uma compreensão de diversas áreas do conhecimento humano, mas também uma maturidade de escrita buscando maior reflexividade teórica e trabalho do texto teórico como forma algo estética<sup>38</sup>.

Durante o final dos anos de 1960 e a década de 1970, a crítica marxista parecia alheia à grande parte desse movimento. Após três décadas de guerra fria acirrada, com uma polarização que levou o marxismo a extremos, por vezes voltados mais à pragmática que à abstração teórica, muitos dos livros considerados clássicos da corrente na época, como *A sociedade do espetáculo*, de Debord (1997), ou *O homem unidimensional*, de Marcuse (2015), publicados em 1967 e 1964 respectivamente, tiveram uma postura mais

---

<sup>38</sup> Talvez por isso tenhamos notado que o tempo de formação de um profissional da crítica literária tem sido ampliado, mesmo com o aumento da profissionalização e maior capacitação nos cursos de Letras.

combativa, menos abertas a autocríticas, por exemplo<sup>39</sup>. A consequência disso é que a teoria marxista se tornava cada vez menos relevante para as discussões da teoria literária, que passavam a ser dominada predominantemente por teóricos franceses.

Em 1981, Fredric Jameson (1992) publica *O inconsciente político*, talvez o grande ponto de virada em sua carreira como crítico cultural. Ainda analisando objetos puramente literários (ao contrário da explosão de seu *Pós-modernismo, ou a lógica do capitalismo tardio* (1991), em que cada capítulo traz um objeto de natureza diferente, de arquitetura a cinema, passando pela economia e pela própria teoria), a proposta jamesoniana de uma revisão da crítica literária marxista reitera as bases marxistas de “Historicizar sempre!” (JAMESON, 1992, p. 9) e as considera a base interpretativa fundamental para a compreensão da realidade (essa uma das críticas mais fortes ao marxismo pelo pós-estruturalismo, posto que este não aceita uma visão histórica total, nem abraça uma única forma de visão como superior a outras), mas negociando com a visão estruturalista e, especificamente, psicanalítica<sup>40</sup>.

Em termos de estruturalismo, Jameson já vinha adotando a postura de alguns teóricos marxistas, como Lukács e Adorno, de relacionar não só temática literária e acontecimentos históricos, mas também forma literária e forma histórica, trazidas em seu capítulo “A interpretação: a literatura como ato socialmente simbólico”, através do uso de Althusser, como um marxismo estruturalista, e Northrop Frye como uma proposta literário-mítica calcada no estruturalismo de Levi-Strauss. Sobretudo, a inovação da proposta vem da inclusão, nessa negociação teórica, da psicanálise freudiana/laciana, principalmente em dois conceitos fundamentais: o de inconsciente do texto e o de Real.

O Real laciano vem como o aceno maior à articulação do pós-estruturalismo, pois, por definição, o Real não pode ser simbolizado, contradizendo décadas de debates marxistas sobre a totalidade de história a partir das relações sociais de classe e trabalho. Enquanto os problemas da representação marxista da história se circunscrevem à utilização do método dialético, ou mesmo à dificuldade de se representar a história partindo de uma posição intrínseca a ela (LUKÁCS, 2018), a aceitação do Real implode esse conceito, substituindo a possibilidade incerta pela certeza da impossibilidade. Então, toma-se a totalidade da história como inalcançável, sendo

---

<sup>39</sup> Há exceções, como a *Teoria estética*, de Adorno (1997), publicada postumamente em 1970, mas ele próprio não andava bem visto por outros teóricos marxistas, incluindo colegas da escola de Frankfurt, como podemos constatar nas últimas cartas trocadas por ele e Marcuse (1997).

<sup>40</sup> Por vários motivos, incluindo espaço, não cabe aqui debater se a reforma jamesoniana foi uma modificação profunda, ou se foi simplesmente uma adequação mínima para incluir a hermenêutica marxista “no verdadeiro” de seu tempo, para usar a expressão de Foucault (2004a), mas antes debater como as mudanças transformaram a visão sociológica da cultura.

substituída por representações insuficientes, que, quando muito, conseguem apresentar sintomas parciais e desconexos da realidade crua.

Por sua vez, o inconsciente aplicado à obra em sua posição histórica vem renovar o *modus operandi* da crítica sociológica, pois passa a observar não o que é declarado e presente, mas também o ausente, o interdito<sup>41</sup>:

[...] um caminho para o texto, não por meio da proposição de meras possibilidades e permutações lógicas, mas pela sua revelação diagnóstica dos termos ou pontos nodais implícitos no sistema ideológico, que, contudo, permaneceram irrealizados na superfície do texto, que não conseguiram se manifestar na lógica da narrativa e que, portanto, podemos ler como aquilo que o texto reprime (JAMESON, 1992, p. 44).

Essa lógica de exame do inconsciente literário traz para o jogo hermenêutico diversas modificações em termos de ganhos e perdas. Primeiramente, a busca pelo interdito valoriza a própria opacidade linguística, de forma que a busca pelo inconsciente da obra revela muito dos recalques sociais silenciados, de oposições de classes a contradições e tensões de determinado momento de produção, a partir dos meandros tortuosos da linguagem em si. Aqui, a interpretação a partir da obra de Jameson assume a forma de uma alegoria política, revelando um discurso duplo e ambíguo que justapõe o literal e o social, negociando seus significados em duas esferas aparentemente separadas. Para todos os efeitos, o conceito de alegoria utilizado aqui pode ser definido em seus princípios como

das polaridades, da contingência, contiguidade, superposição e convergência de significados, que atuam como organizadores do equilíbrio dos elementos do discurso artístico, em sintonia ou oposição entre si, e, proporcionalmente, em relação a uma figura, conceito ou ideia nuclear. (GRAWUNDER, 1996, p. 161)

Segundo, essa proximidade com o estruturalismo em termos metodológicos, somado à negação da totalidade, aproxima o marxismo de problematizações teóricas já aventadas por estruturalistas como Lévi-Strauss e escancaradas por pós-estruturalistas como Derrida, tornando-se assim o ponto de renovação da crítica sociológica.

Por outro lado, há sempre dificuldades ao se modificar a metodologia de qualquer fazer científico e, no caso, o principal preço a ser cobrado é a armadilha da superinterpretação do objeto, de forma que a chave de leitura por vezes se sobrepõe à letra do artefato, ao ponto de deformá-lo. Não que o embate entre teoria e prática não implique uma relação de poder permeada pela violência, em que a moldura teórica tenta

---

<sup>41</sup> Claro que essa técnica pode ser diretamente relacionada à metodologia estruturalista em si, que escrutina a obra a partir de oposições, em que um dos polos se encontra, por vezes, ausente do texto analisado.

domar o objeto a suas premissas, enquanto este resiste a qualquer verdade imposta a ele, escapando pela permissibilidade de outras interpretações, por vezes contraditórias entre si. No caso de interpretações *inconscientes*, a busca por indícios não explícitos corre ainda mais profundamente o risco de deformação do objeto, por vezes contradizendo sua ideologia superficial e, portanto, sendo posta em xeque desde sua origem.

Desta forma, o objetivo desta discussão é pensar a modificação de análise jamesoniana tendo como referente a exploração de um filme contemporâneo, *Armadilha mortal* (*Deathtrap*, 1982), dirigido por Sidney Lumet, pesando esses ganhos e perdas em um contexto de interpretação real, para depois avaliar o processo interpretativo em si e seus perigos. O filme é um suspense, com toques de comédia, no qual um escritor fracassado de suspenses da Broadway, Sidney Bruhl (Michael Caine), elabora um plano com seu amante, Clifford Anderson (Christopher Reeve), para provocar um enfarto em sua esposa, Myra Bruhl (Dyan Cannon). Após o recebimento da herança, o escritor entra em conflito com seu protegido porque este deseja transformar o crime em uma peça de suspense, de forma que a eliminação mútua passa a ser uma necessidade de sobrevivência para ambos, que são descobertos pela presença de uma médium, Helga Ten Dorp (Irene Worth).

Longe de caracterizar o cinema de Sidney Lumet como apolítico, posto que muitos de seus filmes trazem temas abertamente sociais, incluindo a discriminação de pessoas socialmente vulneráveis, em *12 Homens e uma sentença* (*Twelve angry men*, 1957), a corrupção policial, em *Serpico* (1973), o mundo sujo da mídia, em *Rede de intrigas* (*Network*, 1976), e a condenação sumária por traição com provas circunstanciais, em *Daniel* (1983); no entanto, *Armadilha mortal* não é elencado como um filme político, tendo o próprio Lumet afirmado sobre ele que “O objetivo é se divertir e, se você se levar a sério, você está perdido”<sup>42</sup>. É justamente esse fato que dificulta a leitura a partir da escolha do objeto, de forma que se faz um esforço de enquadramento do filme como alegoria política a partir de suas configurações estético-ideológicas, em relação à estrutura do capital no momento de produção do filme, em que o que se chama hoje de neoliberalismo estava em processo de implantação efetiva por governos conservadores como o de Reagan, nos EUA, e o de Thatcher, no Reino Unido.

A alegoria política parte do funcionamento macronarrativo do enredo, posto que o capital é a motivação inicial para todo o conflito. É a falta de sucesso, na narrativa equalizado a dinheiro, que faz Sidney Bruhl planejar o assassinato de sua esposa, bem

---

<sup>42</sup> Retirado de *Armadilha Mortal* (1982) - Trivia - IMDb.

como, o desejo de sucesso de Anderson o impele a escrever o crime como uma peça da Broadway; por fim, após revelada a trama, o desfecho é filmado como uma montagem de um suspense da Broadway, substituindo os personagens por seus duplos teatrais, um sucesso supostamente escrito pela médium para capitalizar em cima de suas habilidades psíquicas.

Assim, o título *Armadilha mortal* já seria interpretado não somente em sua acepção superficial, de haver diversos planos sendo preparados para outras personagens, que dentro de sua consciência tentam escapar, mas também de uma armadilha maior a englobar toda a narrativa, guiada pela busca do capital. O termo se configura socialmente como uma das maiores características do livre mercado, a “guerra de todos contra todos” (*bellum omnium contra omnes*), expressão usada já no século XVIII por Thomas Hobbes (2022) para descrever o estado das coisas sob o capitalismo. Para reforçar essa interpretação, uma das condições para a configuração dessa modalidade de guerra interpessoal passa a ser a disponibilidade livre dos recursos de competição, simbolizada no filme pela grande coleção de armas encontrada na sala de trabalho do escritor, algumas apenas acessórios falsos utilizados nas suas peças, mas outras diegeticamente perigosas. Essa distinção entre armas efetivas e as que não possuem efeito mostra a inequidade de condições do próprio capitalismo, pois alguém, inadvertidamente, pode procurar uma arma para defesa ou ataque e esta se mostrar ineficaz, validando assim a existência prévia de condições favorecedoras a determinados sujeitos e negando a suposta isonomia.

A partir desse arranjo social em que cada personagem busca suas próprias vantagens, independente de como isso possa prejudicar os outros, elas começam a assumir posições sociais que as coloquem em vantagem e a empurrar as outras para posições menos favorecidas, uma ficcionalização do *laissez-faire*. Por isso, outro indício produtivo da alegoria, na narrativa fílmica, é a análise das funções assumidas pelas personagens em relação às outras e sua consciência de tal posição. Em especial, as formações triangulares são uma constante na narrativa, e ocorrem em dois agrupamentos principais: Sidney Bruhl, Myra Bruhl e Clifford Anderson na primeira parte do filme, e Sidney Bruhl, Clifford Anderson e Helga Ten Dorp na segunda<sup>43</sup>.

A dinâmica repetida nessa figura dramática é constituída de três elementos, de acordo com sua função na tríade e o nível de consciência. Na primeira parte, temos o

---

<sup>43</sup> Excluimos aqui o advogado de Bruhl, Porter Milgrim (Henry Jones), pois sua função é mais a de introduzir informações no enredo, contribuindo relativamente pouco para o andamento do conflito. Claro, isso não nega a importância da informação para a ação das outras personagens, mas nesse caso consideramos o advogado mais como um recurso narrativo, que poderia ser substituído, hoje em dia, por um celular, por exemplo.

escritor com consciência de sua posição e desejos transformadores de sua realidade, procurando vantagens em detrimento de sua esposa, que por sua vez assume uma posição de ignorância e não percebe os movimentos que levarão à sua morte; por fim, Clifford Anderson funciona como um agente externo, atuando como catalizador para a investida do escritor. Após a morte da esposa, Anderson muda-se para a casa do escritor sob a desculpa de ser seu novo assistente, redimensionando a figura: nesse segundo momento, Anderson assume a primeira posição, de consciência e desejos de mudança, Bruhl a de inconsciência, e Helga Ten Dorp a de agente externo que vem impedir a realização do plano. Essa configuração triangular é representada visualmente ao longo do filme em diversos planos, abertos (planos médios), mostrando três personagens por vez, formando triângulos, de forma que, dependendo da configuração da cena, haja mais proximidade ou distanciamento físico entre as personagens para efeitos dramáticos ou representações de parcerias ou rivalidades momentâneas. Deve-se considerar que essa configuração também apresenta um caráter de insegurança para o espectador, pois as escolhas de foco visual passam a ser responsabilidade também deste, não mais guiada pela imagem somente<sup>44</sup>; ao mostrar as três personagens, simultaneamente, em cena, ao contrário de, por exemplo, uma ou duas por vez, a escolha da direção valoriza o suspense da informação dada e não a surpresa possível a partir de movimentos *off camera* das personagens.

Visualmente, o filme constrói as mudanças rápidas de associações e antagonismos a partir dessas representações imagéticas em tríades, de forma que as tensões podem virar em segundos, com uma transfiguração de plano fílmico. Essa dinâmica de funções sociais com rápidas mudanças, em que os sujeitos não possuem papéis fixos socialmente, mas antes meras ocupações momentâneas e fluidas, retrata bem o mundo do trabalho hoje. Isso ocorre, primeiro, pelo caráter descartável dos seres, pois a cada baixa narrativa as personagens se reorganizam rapidamente e as funções são ocupadas pela personagem mais apta para aquela função no momento; segundo, pelo constante foco nas mãos das personagens como indicação de equívoco ou insegurança, como aponta Bettinson (2021), o que pode ser interpretado nessa moldura alegórica como a inadequação das classes altas com o trabalho manual, atributo do proletariado; e, por fim, justamente pela competição acerca das posições de poder naquele grupo, no qual os fins sempre justificam os meios, incluindo assassinatos e quaisquer outros tipos de traições.

---

<sup>44</sup> Essa discussão sobre insegurança interpretativa vai ser retomada mais à frente.

Há que se comentar, no desfecho da narrativa, a escolha metalinguística ao final do filme, pois a resolução da diegese não com os atores em seus papéis, mas atores *ersatz* na peça, dentro do filme, dificulta a compreensão da resolução como uma forma de redenção, em que os vilões são punidos e os heróis recompensados. Inicialmente, a morte do escritor, que ocorre na peça, não é vista pelo público senão na sua forma fantasiada, imaginativa, de modo que a mudança pelo ator da peça não evoca o *telos* da justiça normalmente pregado por esse gênero de filme, como se afirmasse que esse final estável só acontece realmente em níveis da ficção próximos da suspensão de descrença. Além disso, a transformação do crime em ficção autodeclarada, pela médium, dramatizada para o formato de suspense da Broadway, renova o ciclo de busca do capital e macula assim as supostas boas intenções da personagem, transformando-a em mais uma engrenagem no sistema.

Essa utilização das mortes para lucro revela outra característica fundamental do capitalismo: o proveito tirado de interrupções e violências. Todas as discontinuidades, fracassos e mortes assumem, na narrativa, uma nova acepção, pois não são mais vistas como tragédias<sup>45</sup> ou, pelo menos, contos admonitórios, no sentido de uma experiência visualizada a purgar sentimentos ruins; essas formas de violência passam a ser parte do processo produtivo, ou, como frequentemente denominadas, *oportunidades*. Cada morte abre caminho a alguma forma de ganhar dinheiro, seja ocupando o espaço vago, como faz Anderson após a morte da esposa de Bruhl, seja a partir da reificação da violência, como faz a médium ao transformar os crimes em espetáculo e vendê-los às massas.

O final do filme também leva à necessidade de se considerar a função da metaficção na narrativa. Além do desfecho que troca o diegético pela contraparte interior da estrutura *mise-en-abyme*, há na narrativa várias menções às regras de como configurar um suspense, o que pode ou não ser incluído nesse gênero e até que ponto os elementos serão considerados verossímeis pela plateia. Dentre as previsões de Helga Ten Dorp para os crimes e afirmações eufóricas de que existem regras para o gênero, um desses aspectos torna-se mister para compreendermos a dinâmica de reviravoltas presente na segunda metade do filme: a relação entre verossimilhança e entretenimento. Em um diálogo sobre a peça que estão escrevendo (o enredo do próprio filme, com o plano de um dramaturgo e seu amante para causar um infarto na esposa daquele), Anderson e Bruhl relembram uma afirmação feita no seminário sobre escrita teatral, em que teriam se conhecido, de

---

<sup>45</sup> Por isso Adorno e Horkheimer (2006) chegam a declarar o fim do trágico, este sendo domado de sua função de catarse emocional para uma forma ineficaz, que não se contrapõe aos efeitos da indústria cultural, mas antes os potencializa.

que poderia haver um equilíbrio entre a verossimilhança e o entretenimento na peça, por isso seria permitida a quebra da primeira em prol do segundo, desde que o hiato não fosse extremo o suficiente para interromper a suspensão de descrença dos espectadores. Isso revela o valor buscado, *a priori*, pela indústria cultural, o da diversão. Preocupações com o realismo da obra, sua possibilidade de buscar novas formas de expressão etc., são subsumidas pela necessidade de entreter as pessoas, sacrificando quaisquer outras dimensões estético-expressivas.

Nesse sentido, as próprias regras elencadas não precisariam ser seguidas, pois a quebra da expectativa da plateia seria computada justamente como essa licença em prol da diversão; o que acontece na narrativa, no entanto, é que existe uma ambiguidade nesse quesito, pois por um lado há um cumprimento das normas elencadas, confirmando a relação com a Lei narrativa e alegoricamente social, enquanto por outro essas regras são ambíguas ou inexatas de saída, pelas imprecisões nas considerações da médium e o caráter genérico dessas diretrizes, o que impede a previsão do que irá acontecer.

De qualquer forma, esses preceitos começam a ser explicitados após 80 minutos de filme, com dois terços da narrativa passada, quando a velocidade das surpresas começa a se acelerar. Por um lado, essa definição tardia das regras impede uma maior utilização delas, por exemplo, com sua negação e desvios<sup>46</sup>, mas serve antes como uma preparação para o que vem adiante, o reconhecimento do que sucederá, preparando a plateia para as surpresas, naturalizando-as em parte. Apesar de isso parecer uma contradição narrativa, a indicação prévia de que haverá esse tipo de procedimento, ela é consolidada como um duplo vínculo, no qual duas mensagens contraditórias (virão surpresas, mas elas serão a princípio imprevisíveis) servirão para preparar os espectadores, de forma a não rejeitarem as reviravoltas, mas ao mesmo tempo mantê-los atentos pela curiosidade de saber como a diegese vai se desenrolar. O uso desse recurso de duplo vínculo ocorre de forma a deixar a plateia entre dois limites, entre antecipar o que virá adiante, mesmo sendo incapaz de saber o quê de antemão, e ao mesmo tempo ser atraída pela curiosidade, ou seja, nem achar uma solução, um desestímulo, nem conseguir se afastar da tela.

Essa primeira parte do duplo vínculo, a utilização de recursos a não causar imprevistos completos em termos de recepção, chama a atenção para um traço do uso da metaficção em narrativas (WAUGH, 1984), que é uma das funções da estrutura em *mise-*

---

<sup>46</sup> Essa utilização da metaficção pode ser encontrada, por exemplo, na franquia *Pânico* (1996; 1998; 2000; 2011; 2022), em que as regras de um filme *slasher* são explicitadas antes da metade do filme, dando tempo para a subversão e reescrita dessas regras.

*en-abyme* (em abismo ou em moldura) como subsunção da narrativa externa pela interna. À medida em que a metaficção vai se consolidando como um fio condutor da diegese, preconizando os fundamentos a serem seguidos e, no desfecho, chegando a substituir a narrativa macro, ela também passa a domesticar essa esfera maior. Em primeiro lugar, porque, ao construir os diversos níveis narrativos, internos e externos, há uma prévia quebra da suspensão de descrença, apontando para os espectadores que aquilo que veem não passa de ficção. Como consequência, quaisquer pretensões de incentivar a resistência ou rebeldia de quem assiste são, pelo menos, diminuídas, pois, ao ser categorizada como ficção, a narrativa é categorizada com menos valor de verdade<sup>47</sup>, amortecendo psicologicamente seu efeito de servir a funções tradicionais das artes, como funcionar como depósito ético-moral ou simulação de situações para aquele grupo social.

Além disso, a consequência de tal ruptura no processo de suspensão de descrença, necessário ao envolvimento emocional da pessoa com o objeto, é uma das estratégias apontadas por Adorno e Horkheimer (2006, p. 115) para o fim do trágico: “A indústria cultural não sublima, mas reprime”. A mudança na função da arte, de purgar e descarregar energias psíquicas para o seu acúmulo reprimido, redimensiona a relação entre leitor e texto (em suas acepções mais amplas). Os artefatos culturais passam a não mais atingir o ser humano com função de relaxamento, após um percurso de processamento de dispêndio de energia, mas antes para acelerar seu ritmo e agitar a energia interna<sup>48</sup>. Assim, a velocidade passa a ser um valor *a priori* nesses objetos, o que nos leva ao último aspecto a ser abordado neste trabalho.

Este aspecto, que merece ser enfatizado aqui, é o grande número de reviravoltas nas relações de poder entre as personagens. Desde o início do conflito, após a chegada de Anderson à casa, há informações escondidas da plateia, informações estas que são divulgadas aos poucos, como surpresas, elementos sabidos pelas personagens, mas não pelos espectadores, alternando com o suspense, elementos conhecidos pela plateia, mas não pelas personagens, conforme o conceito de Alfred Hitchcock, em entrevista a François Truffaut:

A diferença entre suspense e surpresa é muito simples, e costumo falar muito sobre isso. Mesmo assim, é frequente que haja nos filmes uma confusão entre essas duas noções. Estamos conversando, talvez exista uma bomba debaixo

---

<sup>47</sup> Isso é corroborado pela forma que Lumet por vezes usa estratégias que se afastam da linguagem fluida do cinema clássico hollywoodiano, em prol de uma forma de *teatro filmado* (BETTINSON, 2021).

<sup>48</sup> Uma consequência desse processo é o de as pessoas passarem a perder a capacidade de concentração, apontada em vários estudos sobre a utilização de telas nas últimas décadas, com a pronta rejeição de quaisquer expressões culturais que demandem mais tempo de maturação, como a música clássica ou o chamado “cinema de arte”.

dessa mesa e nossa conversa é muito banal, não acontece nada de especial, e de repente: bum, a explosão. O público fica surpreso, mas, antes que tenha se surpreendido, mostraram-lhe uma cena absolutamente banal, destituída de interesse. Agora examinemos o suspense. A bomba está debaixo da mesa e a plateia sabe disso, provavelmente porque viu o anarquista colocá-la lá. A plateia sabe que a bomba explodirá à uma hora e sabe que faltam quinze para a uma – há um relógio no cenário. De súbito, a mesma conversa banal fica interessantíssima porque o público participa da cena. Tem vontade de dizer às personagens que estão na tela: “Vocês não deveriam contar coisas tão banais, há uma bomba embaixo da mesa, e ela vai explodir”. No primeiro caso, oferecemos ao público quinze segundos de surpresa no momento da explosão. No segundo caso, oferecemos quinze minutos de suspense. Donde se conclui que é necessário informar ao público, sempre que possível, a não ser quando a surpresa for um *twist*, ou seja, quando o inesperado da conclusão constituir o sal da anedota (TRUFFAUT, 2004, p. 77).

O conchavo dos dois amantes contra a esposa, na primeira parte da narrativa, bem como as suspeitas de Anderson contra Bruhl e as ações tomadas nesse âmbito são exemplos das constantes surpresas, em oposição ao suspense após o suposto assassinato de Anderson por Bruhl e do plano deste para se livrar daquele, cambiando os dois tropos cinemáticos e causando certa insegurança no espectador. Isso ocorre porque o suspense, apesar de ter um desenlace incerto, cria uma expectativa de resolução, enquanto as surpresas negam as expectativas e constroem uma verdade inesperada à qual o leitor precisa se adaptar.

A constante revelação de novas informações para os espectadores traz uma sistemática interpretativa sempre em revisão para quem assiste ao filme pela primeira vez. O resultado prático é o do *Nachträglichkeit* freudiano (FREUD, 2010), definido como um conceito de compreensão com efeito retardado ou posterior. A cada nova surpresa, as concepções de quem assiste ao filme precisam mudar para incorporar a nova informação, modificando a interpretação das imagens mostradas anteriormente<sup>49</sup>. Há aqui um efeito em desconexão, de forma que a fábula é retilínea, mas o discurso (ou trama, ou *syuzhet*) é tortuoso, causando uma instabilidade interpretativa, ao que voltaremos a seguir.

Essas inúmeras reviravoltas de poder pedem uma análise mais próxima do conceito de micropoder foucaultiano (FOUCAULT, 2004b), de relações fluidas e dinâmicas, que um exame pelo sistema de classes mais ou menos estável do marxismo ortodoxo. Talvez seja o caso aqui, porque não há uma luta de classes no sentido estrito, entre proletário e burguesia, mas todas as personagens pertencem ao mesmo segmento social, de modo que as análises marxistas clássicas não se aplicam em sua dinâmica mais reconhecível, mesmo considerando que a guerra de todos contra todos inclui,

---

<sup>49</sup> No entanto, deve-se apontar que, após algumas surpresas, há uma adaptação dos leitores para esperar novas surpresas, diluindo assim o efeito desse recurso.

necessariamente, a competição entre iguais. Foucault apresenta-se útil, também, por conta da nítida relação entre poder e saber contida na narrativa, quando aquele que sabe mais termina por levar vantagens sobre os outros.

No filme, as relações de poder suscitadas apresentam uma dinâmica foucaultiana, no sentido de sua fluidez e relação com o saber. A aparência de estabilidade no poder é repetidamente solapada com algumas categorias de eventos na narrativa. A primeira delas é a revelação de novas informações, novos conchavos e reviravoltas; a cada surpresa, a relação de poder muda drasticamente, uma personagem se sobrepondo às outras e perdendo esse *status* com a mesma rapidez. A segunda, por sua vez, é o aparecimento de personagens não pertencentes ao centro da intriga, a médium Helga Ten Dorpe e o advogado de Bruhl; a intromissão de um elemento inesperado faz com que a dinâmica de poder ganhe, pelo menos momentaneamente, novos contornos, especialmente porque esse intrusos têm a função de introduzir informações na trama, a médium na forma de previsões incompletas e o advogado em números e relatórios objetivos acerca do presente das finanças de Bruhl e do passado de Anderson.

Podemos, então, voltar à questão da instabilidade interpretativa. Do ponto de vista da crítica da resposta do leitor (*Reader-response criticism*), é válido pensar os procedimentos da leitura desse filme na prática, em que os elementos dados são parcialmente negados com certa constância, ao ponto de se criar uma instabilidade interpretativa. Aquilo dado por certo pelo espectador muda rapidamente e precisa ser redimensionado para que se acompanhe a trama, causando um cisma entre objeto e sujeito: o objeto é um artefato finalizado, ou seja, ele não muda em sua estrutura, enquanto o leitor sofre de uma indefinição interpretativa, precisando ter a capacidade de adaptação para acompanhar a narrativa.

Esse deslocamento pode ser ilustrado a partir das constantes composições de quadro em que três personagens são mostradas em tríades, por exemplo, na primeira metade do filme. Nas imagens que trazem o trio, Bruhl, Anderson e Myra, os dois mais próximos entre si e a esposa em outro extremo do quadro, inicialmente são interpretadas como essa tensão entre a intenção de Bruhl e a exclusão da esposa em relação ao plano contra Anderson. É somente após a morte da esposa e a revelação de que os dois são amantes que a imagem toma um novo sentido, de que a proximidade entre os dois representaria a intimidade, enquanto excluiria a esposa. Em suma, a relação entre os dois amantes está estabelecida na fábula, mas os indícios, até o momento, só permitiam a interpretação de tensão opositora, não de cumplicidade; após a primeira surpresa, a

inclusão da informação implica na necessidade de reinterpretação temática e estrutural dos componentes do filme, causando essa insegurança no espectador ao longo do filme.

Esses ganchos servem para fomentar uma leitura desse aspecto do filme como uma alegoria capitalista de resistência à interpretação. Assim como a estrutura do filme não é facilmente apreendida pela quantidade de informações novas, por vezes contradizendo a expectativa, assim também funciona a estrutura do capitalismo. Em *As estrelas descem à terra*, Adorno (2008) cogita ser a crença em colunas de astrologia parcialmente uma consequência da dificuldade de se compreender os mecanismos de funcionamento da sociedade em sua estrutura profunda, assim como acontece com o processo leitor durante o filme, a partir dessa instabilidade causada por uma enxurrada de novos elementos e mudanças nas relações de poder. Em certo aspecto, dá para dizer que o capitalismo se mostra somente em sua forma, mas nunca em seu conteúdo, ou, para usar um vocabulário pós-estruturalista, temos acesso a seus significantes, mas nunca compreendemos seu significado. Contraditoriamente, essa confusão não parte de elementos macroideológicos, da negação da exposição de elementos cotidianos, mas antes da ilusão de que esses elementos concretos seriam um indício de realidade passível de compreensão consciente: “[...] a forma mais elaborada da ideologia não jaz em ficar presa na spectralidade ideológica, esquecendo suas fundações de pessoas reais e suas relações, mas precisamente em desconsiderar este Real<sup>50</sup> da spectralidade, e fingir atingir diretamente ‘pessoas reais e suas preocupações’” (ŽIŽEK, 2008, p. 13). Dessa forma, deslocada é a percepção da plateia não *apesar* de encontrar dinâmicas realistas de poder, mas justamente *por causa* delas.

Resta, enfim, a título de considerações finais, mas não esperando exaurir o tema, fazer uma avaliação dos perigos corridos com esse tipo de interpretação alegórico-política de artefatos não feitos com esse objetivo, pelo menos conscientemente. As principais restrições aparecem em relação ao poder entre leitor e texto, aos perigos de totalização e à resistência do objeto, que dificultam essa *Weltanschauung* interpretativa.

Primeiramente, há uma problemática de poder entre leitor e texto. Dependendo da corrente de leitura, houve por vezes um desequilíbrio entre leitor e texto: no limite, para os estruturalistas mais ferrenhos, a interpretação seria um ato de reação ao objeto imutável e fixo, enquanto para uma parte da estética da recepção, o leitor se destaca como senhor da relação, de forma que o texto não existe fora da leitura (BELLEI, 1986). As consequências dessas duas posições em seus extremos apontam para o desejo humano

---

<sup>50</sup> Este Real com letra maiúscula remete ao termo lacaniano, inapreensível ao reino do Simbólico, como indicado anteriormente.

de domínio sobre quaisquer outros (objetos ou sujeitos) e a simultânea resistência desses outros em relação ao humano, por sua vez dificultando a busca por uma democracia interpretativa em que haja equilíbrio entre objeto e leitor. Se, por um lado, esses extremos não se configuram como a regra das correntes interpretativas (o estruturalismo traz inúmeros exemplos de posições intermediárias, assim como a estética da recepção), por outro, o equilíbrio perfeito na relação de poder entre leitor e texto é praticamente impossível, sempre um dos dois acaba por se impor, mesmo que momentaneamente.

Assim, a alegorização social de um objeto inconscientemente político por vezes apresenta esse risco de uma deformação do objeto em busca dos objetivos do interpretante. É uma discussão a ser feita sobre até que ponto as leituras elencadas acima podem ser consideradas casos de superinterpretação, em contraste com a contra-argumentação de que a moldura interpretativa é construída e embasada em dois pilares, o diálogo com a teoria e a leitura dos elementos textuais. Aqui, o questionamento que fica sem uma resposta fácil é: até que ponto, ao construir um discurso coeso em prol de determinada opção de leitura, o crítico desequilibra a relação de poder com o texto e impõe valores pessoais a ele<sup>51</sup>. De uma perspectiva, a elaboração de uma *tour de force* interpretativa, uma poderosa leitura bem articulada em termos de escrita, tende a colar no objeto e fazer parte dele, mas, de outra, termina por mascarar a resistência do artefato, sempre presente em qualquer relação de poder.

O segundo risco, até certo ponto decorrente do primeiro, configura-se como um problema frequente na crítica de vertente marxista. Ao desejar alcançar uma verdade de leitura, e exatamente por conseguir construir uma moldura interpretativa poderosa, o falseamento ideológico fica mais poderoso à medida em que aquele discurso apresenta uma expressão de naturalidade (característica fundamental da ideologia). Isso ocorre, em parte, justamente pela amplitude de escopo do marxismo: sua leitura de contornos históricos, baseada em grandes movimentos macroeconômicos, causa uma dupla consequência, primeiro de deixar sua interpretação mais ampla e profunda, dificilmente igualada por outras correntes de leitura (em especial quando outras dessas correntes são utilizadas como ferramentas para potencializar a interpretação), mas também, pela impossibilidade de representar o Real em seu estado bruto, torna-se, ao mesmo tempo, falseada ao passo que falha em alcançar a verdade, mas substituindo-a por um simulacro bem acabado. Em suma, a busca pela totalidade transforma-se em totalização.

---

<sup>51</sup> Isso, é claro, só pode ser pensado *a posteriori*, examinando a leitura feita e sua articulação teórico-prática.

Nesse sentido, não facilita a tentativa de classificar os objetos em grupos binários autoexcludentes, sobretudo quando as categorias são intrincadas ao ponto de que não há a possibilidade de um objeto ser incluído em somente uma delas. A classificação dos objetos em dicotomias como arte ou indústria cultural, por exemplo, proposta por Adorno e Horkheimer (2006), pode ter funções didáticas claras dentro de seu projeto de discussão da cultura sob o capitalismo, mas causa uma dificuldade fundamental por desconsiderar que todo artefato cultural dos últimos 300 anos, pelo menos, não pode ser caracterizado exclusivamente como um ou outro; na melhor das hipóteses, pode ser mais um que o outro, mas nunca pertencente a um único grupo<sup>52</sup>. Qualquer classificação de que a arte sublima e a indústria cultural reprime, no caso, teria mais qualidade didática que verdadeira, as duas opções sempre convivem em maior ou menor grau.

Por fim, falta discutir, de forma mais detalhada, a questão da resistência do objeto. A linguagem, como bem aponta Derrida (1992) ao longo de toda a sua obra, tem dificuldades em sua função primeira de comunicar mensagens, por seu caráter de significado fluido. Assim, invertendo a lógica saussureana, da não motivação do signo linguístico, em que o significante poderia variar em línguas diferentes, posto que a importância comunicativa cairia sobre o significado, a ideia mental, para a teoria derridiana (e boa parte dos pós-estruturalistas) só há qualquer certeza de estabilidade na permanência comunitária dos significantes, enquanto os significados mudariam conforme o contexto e momento (isso seria a *différance*, um eterno adiar do significado em que, no limite, consegue evadir a estabilidade semântica). Assim, um artefato cultural seria formado de componentes (significantes) estáveis, mas cujo significado ficaria incerto e toda tentativa de estabelecer a significação seria de saída frustrada pela própria natureza incomunicável da linguagem.

No caso, as inúmeras interpretações possíveis de uma obra artística são fruto não de uma harmonia absoluta, um equilíbrio perfeito e ausência de pontos cegos, mas antes dos ruídos presentes, causados a partir de lacunas e imprecisões, de problemas de significação, sejam esses intencionais e construídos, ou inerentes à própria limitação da linguagem. Não é à toa que qualquer crítico iniciante aprende a defender sua atividade de atribuição de significado modalizando o discurso e reconhecendo a impossibilidade de se fixar um significado (talvez seja por isso que a crítica literária foi uma das primeiras áreas do conhecimento a abraçar o pós-estruturalismo).

---

<sup>52</sup> Os autores, inclusive, reconhecem que toda a autonomia da arte burguesa emana das mediações mercadológicas do capital, não podendo ser encontrada com frequência antes desse sistema instalado, o que leva sua teoria não a extremos excludentes, mas antes a uma imagem de cabo de guerra, uma tensão entre as forças, libertando o artista para se expressar, e aquelas que o coagem para aumentar as vendas.

Constata-se, então, uma aporia no fazer crítico, independente da corrente escolhida, ao cumprir a função de atribuir significados a objetos que, por sua própria constituição, resistem e escapam a esses significados. Até certo ponto, volta-se contra ela própria a tentativa de Jameson (1992) de promover uma atualização da crítica marxista, a partir do flerte com o estruturalismo e a psicanálise, pois o reconhecimento da impossibilidade de estabilizar o significado mostra-se aporético em relação ao próprio ato crítico, e a busca por um inconsciente da obra artística, por vezes, torna essa busca ainda mais abstrata.

## Referências

ADORNO, Theodor W. **Aesthetic theory**. Trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

ADORNO, Theodor W. **As estrelas descem à terra**: a coluna de astrologia do *Los Angeles Times*, um estudo sobre a superstição secundária. Trad. Pedro Rocha de Oliveira. São Paulo: UNESP, 2008.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ARMADILHA Mortal (DEATHTRAP). Direção: Sidney Lumet. Produção: Burt Harris. Intérpretes: Michael Caine, Christopher Reeve, Dyan Cannon, Irene Worth e outros. Roteiro: Ira Levin; J. Presson Allen. [S. I.]: Warner Bros., p1982 (116 min.), son., color.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **O cristal em chamas**: uma introdução à leitura do texto literário. Florianópolis: Editora da UFSC, 1986.

BETTINSON, Gary. Staging and performance in Sidney Lumet's *Deathtrap*. **Projections**. Vol. 15. New York, 2021. p. 30-55.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques; ATTRIDGE, Derek (ed.). **Acts of literature**. Vários tradutores. New York: Routledge, 1992.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. 3 ed. rev. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2017.

DURÃO, Fabio. **Metodologia de pesquisa em literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.

DURÃO, Fabio. **O que é crítica literária?**. São Paulo: Nankin; Parábola, 2016.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 10 ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2004a.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 20 ed. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004b.

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GRAWUNDER, Maria Zenilda. **A palavra mascarada**: sobre a alegoria. Santa Maria, RS: UFSM, 1996.

HOBBS, Thomas. **Leviatã**. Trad. Daniel Moreira Miranda. São Paulo: Mediafashion; Folha de São Paulo, 2022.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político**: a narrativa como ato socialmente simbólico. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism or, the cultural logic of late capitalism**. Durham: Duke university Press, 1991.

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: WWF Martinsfontes, 2018.

MARCUSE, Herbert. **O homem unidimensional**: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada. Trad. Robespierre de Oliveira, Deborah Christina Antunes e Rafael Cordeiro Silva. São Paulo: EDIPRO, 2015.

MARCUSE, Herbert; ADORNO, Theodor W. As últimas cartas. **Praga**: estudos marxistas. Nº 3. Trad. Isabel Maria Loureiro. São Paulo: HUCITEC, 1997. P. 7-17.

PÂNICO (SCREAM). Direção: Wes Craven. Produção: Dixie J. Capp, Cathy Konrad e Cary Woods. Intérpretes: Neve Campbell, Courtney Cox, David Arquette, Jamie Kennedy, Liev Schriber, Roger Jackson, Drew Barrymore, Skeet Ulrich, Rose McGowan, Matthew Lillard e outros. Roteiro: Kevin Williamson. [S. I.]: Dimension Films; Woods entertainment, p1996 (103 min.), son., color.

PÂNICO 2 (SCREAM 2). Direção: Wes Craven. Produção: Cary Granat, Daniel Lupi e Marianne Maddalena. Intérpretes: Neve Campbell, Courtney Cox, David Arquette, Jamie Kennedy, Liev Schriber, Roger Jackson, Jada Pinkett Smith, Omar Epps, Heather Graham, Sarah Michelle Gellar, Joshua Jackson, Timothy Olyphant, Jerry O’Connell, Laurie Metcalf e outros. Roteiro: Kevin Williamson. [S. I.]: Craven Maddalena Films;

Dimension Films; Konrad Pictures; Maven Entertainment; Miramax Films, p1998 (120 min.), son., color.

PÂNICO 3 (SCREAM 3). Direção: Wes Craven. Produção: Dixie J. Capp, Cary Granat, Cathy Konrad, Marianne Maddalena, Julie Plec e Kevin Williamson. Intérpretes: Neve Campbell, Courtney Cox, David Arquette, Jamie Kennedy, Liev Schriber, Roger Jackson, Kelly Rutheford, Patrick Dempsey, Scott Foley, Roger Corman, Lance Henriksen, Jenny McCarthy, Emily Mortimer, Parker Posey, Patrick Warburton e outros. Roteiro: Ehren Kruger. [S. I.]: Craven Maddalena Films; Dimension Films; Konrad Pictures, p2000 (116 min.), son., color.

PÂNICO 4 (SCREAM 4). Direção: Wes Craven. Produção: Wes Craven, Carly Feingold, Iya Labunka e Kevin Williamson. Intérpretes: Neve Campbell, Courtney Cox, David Arquette, Roger Jackson, Emma Roberts, Anna Paquin, Lucy Hale, Kristen Bell, Hayden Panettiere, Rory Culkin e outros. Roteiro: Kevin Williamson. [S. I.]: Dimension Films; Corvus Corax Productions; Outerbank Entertainment; Midnight Entertainment, p2011 (111 min.), son., color.

PÂNICO (2022) (SCREAM). Direção: Matt Bettinelli-Olpin e Tyler Gillet. Produção: Paul Neustein, William Sherak e James Vanderbilt. Intérpretes: Neve Campbell, Courtney Cox, David Arquette, Roger Jackson, Dylan Minnette e outros. Roteiro: James Vanderbilt e Guy Busick. [S. I.]: Paramount Pictures; Spyglass Media Group; Project X Entertainment; Outerbanks Entertainment; Radio Silence; Lantern Entertainment, p2022 (114 min.), son., color.

TRUFFAUT, François. **Hitchcock/Truffaut**: entrevistas, edição definitiva. Trad. Rose Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WAUGH, Patricia. **Metafiction**: the theory and practice of self-conscious fiction. London: Routledge, 1984.

ŽIŽEK, Slavoj. **The fragile absolute**, or why is the Christian legacy worth fighting for. London; New York: Verso, 2008.

## THE *DEATHTRAP* OF THE POLITICAL UNCONSCIOUS DISCOURSE

### Abstract

Fredric Jameson (1992) presages in *The political unconscious* the need for allegorical readings of literary works through *unconscious* social indications. The works' surreptitious political discourse ends up being more revealing of the artifact and its moment of production than the explicit messages conveyed on the surface. Thus, the goal here is to scrutinize the film *Deathtrap*, directed by Sidney Lumet in 1982, as a metaphor of the power dynamics during the Reagan administration, characterized by the setup of what nowadays came to be called neoliberalism. In order to do so, the article will discuss the relationship among characters as "war of all against all" (*bellum omnium contra omnes*) and the necessity of interpretative revisions evoked from the Freudian *Nachträglichkeit* effect, precluding the semantic stability of narrative elements. It is effected that the constant change of unwritten rules for the maintenance of an alleged economic freedom undermines the apparent stylistic constancy, in a way that interpretative instability subsumes structural and thematic immutability.

### Keywords

*Deathtrap*. Neoliberalism. Political unconscious.