UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO INSTITUTO DE PSICOLOGIA

	IOIICANIA	DAMANICI	IIDEI	ODENIZ
CAMILA	LOUSANA	APAVANEL	JLI リヒ L	UKENZ

Pulsão de morte em ação: a sublimação a partir de The Wire

CAMILA LOUSANA PAVANELLI DE LORENZI

Pulsão de morte em	ação: a	sublimação a	partir de	The Wire
--------------------	---------	--------------	-----------	----------

(Versão original)

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, como parte integrante dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Psicologia

Área de concentração: Psicologia Social

Orientador: João Augusto Frayze-Pereira AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação na publicação Biblioteca Dante Moreira Leite Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo

Lorenzi, Camila Lousana Pavanelli de.

Pulsão de morte em ação: a sublimação a partir de *The Wire /* Camila Lousana Pavanelli de Lorenzi; orientador João Augusto Frayze-Pereira. -- São Paulo, 2016. 209 f.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social e do Trabalho) – Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo.

Psicanálise 2. Televisão 3. *The Wire* 4. Pulsão de morte
 Sublimação I. Título.

RC504

Nome: Lorenzi, Camila Lousana F	Pavanelli de.
Título: Pulsão de morte em ação: a	a sublimação a partir de <i>The Wire</i>
Aprovado em:	Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Psicologia aca Examinadora
Prof. Dr.	
	Assinatura:
Prof. Dr	
	Assinatura:
Prof. Dr	
	Assinatura:
Prof. Dr	
Instituição:	

Prof. Dr.

Instituição: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a João Augusto Frayze-Pereira, o melhor leitor que este trabalho poderia encontrar. Obrigada, João, por todas as sugestões, críticas, e-mails reconfortantes e conversas iluminadoras. Obrigada, acima de tudo, por me incentivar a não ter medo de trilhar os caminhos do pensamento aos quais *The Wire* me levou.

À Fapesp, por acreditar que esta pesquisa merecia ser desenvolvida e por fornecer o apoio material que possibilitou sua realização.

A Ana Loffredo e Veronica Stigger, por terem visto uma floresta futura em meio a um caos de mudinhas. Aos colegas do grupo de orientação, pelo companheirismo. A Shayne Lee e Clarke Peters, por uma conversa que mudou tudo.

A Eulália Lousana, pelas tortas de maçã, batatas-doces fritas e whatsapps fofos. A Greyce Lousana e Conceição Accetturi, por serem meus modelos na vida. A Olivio Pavanelli Filho, por me explicar o mundo quando eu era pequenininha.

A Marion Minerbo, por me mostrar a psicanálise. A Tiago A., por me mostrar *The Wire*. A Idelber Avelar, por me mostrar Nova Orleans. A Marussia Whately, por me mostrar uma nova forma de cuidar da água.

A Eliane Vignoto Matos, por cozinhar para minha família. A Mariana Delfini, pelo precioso trabalho de revisão do texto. A Paula Ordonhes, pelo design dos pôsteres.

A Alessandra Parente, Angela Mooney, Fal Azevedo, Graziela Marcheti, Isabel Botter, Júlia Moita, Júlia Porto e Paulo Cândido, por terem lido tantas versões preliminares toscas e me ouvido gaguejar tantas ideias às quais só consegui dar forma escrita meses ou anos depois.

Por fim, a meu amor, Agenor de Lorenzi. A maior alegria da minha vida é desbravar com você as ruas, praças, avenidas, *corners* e *alleys* deste mundo.

RESUMO

Lorenzi, Camila Lousana Pavanelli de. (2016) Pulsão de morte em ação: a sublimação a partir

de The Wire.

Este trabalho analisa a série televisiva *The Wire* (EUA, 2002-2008) como forma de investigar

os conceitos psicanalíticos de sublimação e realidade. The Wire toma como ponto de partida o

tráfico de drogas em Baltimore, nos Estados Unidos, para examinar o funcionamento de

diversas instituições da cidade: polícia, sindicato de estivadores, prefeitura, escola e imprensa.

Primeiramente, situamos The Wire no contexto das séries televisivas norte-americanas e

consideramos sua estrutura formal e aspectos narrativos e visuais. Em seguida, procedemos a

uma narrativa comentada das cinco temporadas da série, atentando para os modos de

organização do tráfico de drogas em cada uma delas. O capítulo seguinte consiste em uma

investigação dos conceitos de sublimação e realidade na obra freudiana, dividida em três

seções: a constituição do aparelho psíquico, as pulsões e seus destinos e o mal-estar na

cultura. Por fim, relacionamos as duas investigações realizadas anteriormente, chegando à

noção de uma sublimação que está a serviço de Tânatos, ou seja, da destruição. O alvo dessa

destruição, nas sociedades capitalistas atuais, é o corpo humano e o corpo da Terra – a

natureza, entendida como recurso infinito a ser explorado. Essa sublimação, em que a pulsão

de morte associa-se à de dominação, levou-nos a considerar a realidade a partir de um eixo

pulsional: há realidades eróticas e realidades tanáticas.

Palavras-chave: psicanálise; televisão; *The Wire*; pulsão de morte; sublimação

ABSTRACT

Lorenzi, Camila Lousana Pavanelli de. (2016) Death drive in action: sublimation after *The*

Wire.

This work looks at television show *The Wire* (USA, 2002-2008) as a means to investigate the

psychoanalytic concepts of sublimation and reality. The Wire takes drug trafficking in

Baltimore as a starting point to consider the institutions of the police, the stevedores' union,

the city government, city schools and the press. This dissertation first situates *The Wire* within

the context of US television and considers its formal structure and visual and narrative

aspects. It then proceeds to describe and comment on the five seasons of the show, paying

special attention to the *modus operandi* of drug trafficking in each of them. The following

chapter is an investigation of the concepts of sublimation and reality throughout Freud's

writings, divided into three sections: the constitution of the psychic apparatus, the drives and

their vicissitudes and the civilization and its discontents. Lastly, this work connects the

studies of *The Wire* and Freud conducted in previous chapters and advances the notion of a

type of sublimation which is at the service of Thanatos, i.e., destruction. The target of such

destruction in current capitalist societies is the body of humans and the body of the Earth –

namely nature, understood as an array of infinite resources to be exploited. This sublimation,

in which the death drive is fused with the domination drive, has prompted the consideration of

reality from a drive perspective: there are both erotic and thanatic realities.

Keywords: psychoanalysis; television; *The Wire*; death drive; sublimation

SUMÁRIO

1 PRÓLOGO	10
2 INTRODUÇÃO	13
2.1 Sobre <i>The Wire</i>	13
2.2 The Wire no contexto das séries televisivas norte-americanas	15
2.3 Estrutura formal	21
2.4 Aspectos narrativos e visuais	24
2.5 Sobre a psicanálise implicada	28
3 NARRATIVA COMENTADA DE THE WIRE	30
3.1 Primeira temporada: Reinado de Avon Barksdale	30
3.2 Segunda temporada: Reinado de Stringer Bell	44
3.3 Terceira temporada: Avon Barksdale x Stringer Bell x Marlo Stanfield	52
3.4 Quarta temporada: Reinado de Marlo Stanfield	66
3.5 Quinta temporada: Auge e queda do reinado de Marlo Stanfield	76
4 A IMBRICAÇÃO DOS CONCEITOS DE SUBLIMAÇÃO E REALIDADE EM	Í
FREUD	86
4.1 A constituição e o desenvolvimento do aparelho psíquico	90
4.2 As pulsões e seus destinos	119
4.3 A cultura e o mal-estar na cultura	139
5 A REALIDADE EM <i>THE WIRE</i> E A SUBLIMAÇÃO QUE A CONSTITUI	149
5.1 O trágico em <i>The Wire</i> e sua relação com o capitalismo e a escravidão	149
5.2 Três momentos do capitalismo em <i>The Wire</i>	165
5.3 O capitalismo entendido como sublimação	178
5.4 A pulsão de dominação	183
6 CONCLUSÃO	191
7 EPÍLOGO	195
REFERÊNCIAS	200

1 PRÓLOGO

Nova Orleans, 2008.

Em uma noite como outra qualquer, cansada das obrigações cotidianas, decidi assistir ao primeiro episódio daquela série que meu amigo Tiago enviara para minha casa.

Tiago, que morava em Salvador, comprou pela internet a coleção completa de DVDs de *The Wire* e mandou entregá-la em minha casa em Nova Orleans, pedindo que eu a enviasse para ele quando voltasse para São Paulo dali a alguns meses. Foi esse o nosso acordo: enviando os DVDs para mim, eu ganhava uma série nova para assistir e ele economizaria o valor do frete internacional.

Era o início desta tese, embora eu só viesse a descobrir isso anos mais tarde.

Cheguei em Nova Orleans três anos depois do Katrina, para fazer mestrado e doutorado no Departamento de Português e Espanhol da Tulane University, sabendo sobre o furação apenas o básico: que se tratara de um desastre natural precipitado pela ação humana, dado que a cidade ficou debaixo d'água devido a falhas técnicas na construção e manutenção dos diques; e que foi agravado pela atuação incompetente e negligente das autoridades públicas no socorro à população atingida. Como disse o rapper Kanye West à época, da forma mais explícita e concisa possível, "George Bush doesn't care about black people". 1

De qualquer forma, para mim o Katrina estava longe de representar o protótipo de problema a ser enfrentado pela humanidade dali em diante. Segundo minha compreensão na época, o Katrina era apenas mais uma de uma longa lista de políticas desastrosas do governo dos Estados Unidos, da qual a Guerra do Iraque talvez fosse o exemplo paradigmático.

Assistindo a *The Wire* pela primeira vez em Nova Orleans, fiquei extremamente impactada pelo deslumbrante entrelaçamento de histórias e personagens, que me mostraram o mundo como eu nunca o vira antes. Foi como ler *O inquietante* (Freud, 1919/2010) pela primeira vez: uma dificuldade e fascinação com o pouco que me fora dado apreender da obra; uma intuição poderosa de que ali havia um universo a ser descoberto.

¹ Tradução nossa: "George Bush não se importa com a população negra". Declaração na rede de televisão norte-americana NBC, recuperada em https://www.youtube.com/watch?v=zIUzLpO1kxI. Todas as traduções para o português são de minha autoria.

Em 2009, David Simon, criador de *The Wire*, começou a filmar uma nova série em Nova Orleans, *Tremè*, sobre a vida na cidade nos anos pós-Katrina. Alguns dos atores de *The Wire* estavam trabalhando agora em *Tremè*. Um professor de sociologia de Tulane, meu amigo Shayne Lee, convidou um deles, Clarke Peters (o Lester Freamon de *The Wire* e Albert Lambreaux de *Tremè*) para uma discussão em sala de aula – e, Nova Orleans sendo Nova Orleans, chamou-o também para uma conversa no bar. Shayne me convidou para esse programa, e foi assim que nós três passamos horas a fio conversando sobre *The Wire*. Mais do que um ator que atuou na série, Clarke é um grande conhecedor e admirador da obra. Foi uma noite de muitos *mojitos* e muita troca de ideias.

De volta ao Brasil em 2012, estava mais que claro para mim que, no doutorado, eu precisaria relacionar de alguma forma as duas obras que mais me haviam impactado até então: as de David Simon e de Freud, da qual selecionei especificamente a imbricação entre os conceitos de sublimação e realidade.

De início, pensei em estudar a sublimação a partir da seguinte estratégia: se ela implica, além da passagem do sexual ao não sexual, uma passagem do mundo intrapsíquico para o mundo exterior e compartilhado, poderia esse conceito ser rico o bastante para abordar o processo pelo qual um "mundo" (o da não ficção) pode ser apropriado por outro (o da ficção), mediado por uma subjetividade?

Meu objetivo, na época, era estudar as relações entre *The Wire* e dois livros jornalísticos (da categoria "não ficção", portanto) nos quais a obra é, em parte, baseada: *Homicide* (1991/2008), de David Simon, e *The Corner* (1997/2009), de David Simon e Ed Burns, cocriador de *The Wire*. Eu imaginava que a análise da relação entre livros e série pudesse me dizer algo sobre o conceito de sublimação.

Outro conjunto de perguntas que eu me colocava no início da pesquisa era: o que esta passagem da não ficção à ficção pode nos ensinar acerca da realidade? Qual o conceito de realidade de que precisamos para dar conta de mundo interno e externo, não ficção e ficção? Como construir um conceito de realidade propriamente psicanalítico?

Conforme a pesquisa foi caminhando, como é natural, as próprias questões foram se modificando. O foco deslocou-se da relação entre livros e série para a própria série apenas, tendo os livros permanecido como fontes de consulta adicionais. As interrogações teóricas permaneceram: meu objetivo passou a ser interrogar a imbricação dos conceitos de sublimação e realidade a partir de *The Wire*.

Esta tese, então, está dividida em três partes principais: a primeira apresenta minha leitura da série; a segunda se dedica a uma investigação dos conceitos de sublimação e

realidade na obra freudiana, motivada pela leitura de *The Wire* realizada anteriormente; a terceira, por fim, retoma a leitura da série e mostra novas possibilidades interpretativas para o texto freudiano. Além disso, aponto neste final para um tema absolutamente não previsto no início da pesquisa, mas que se impôs a mim no decurso dela: as mudanças climáticas.

2 INTRODUÇÃO

2.1 Sobre The Wire

Em sessenta horas de série divididas em cinco temporadas de cerca de treze episódios cada, *The Wire* aborda o funcionamento de Baltimore, uma cidade norte-americana pósindustrial no século XXI. A primeira temporada se debruça sobre o tráfico de drogas e seu inócuo combate pela polícia; a segunda temporada trata do desaparecimento da classe trabalhadora nos Estados Unidos; a terceira retoma o confronto entre tráfico e polícia, desta vez com uma nova estratégia de resolução: uma malfadada tentativa de legalização das drogas. A quarta temporada mostra a falência do sistema educacional e a quinta, por fim, que nenhum desses problemas é adequadamente retratado e discutido pela imprensa.

Não surpreende que *The Wire* venha sendo muito estudada por departamentos de sociologia nos Estados Unidos. A relação entre a disciplina e a obra ficcional é estreita. A segunda temporada foi amplamente inspirada na obra sociológica *When Work Disappears* (Wilson, 2011). O autor, por sua vez, ofereceu um curso de sociologia em Harvard em 2010 inteiramente baseado em *The Wire* (Bennett, 2010). Congressos já foram dedicados a *The Wire*, assim como teses e dissertações (Aiello, 2010; Buehler, 2010; Dupré, 2012; Long, 2008; Sodano, 2008; Sweeney, 2013), diversas coletâneas de ensaios (Bacqué, M.-H., Flamand, A., Paquet-Deyris, A.-M., & Talpin, J., 2014; Bzdak, Crosby & Vannatta, 2013; Keeble, A. & Stacy, I., 2015; Kennedy, L. & Shapiro, S., 2012; Marshall & Potter, 2009; Tran & Werntz, 2013) e números especiais de revistas acadêmicas (*City 14*(5), 2010; *Criticism 52*(3-4), 2010; *Critical Inquiry 38*(1), 2011). Além de Harvard, a lista de outras universidades onde foram oferecidos cursos sobre *The Wire* inclui U.C. Berkeley, Duke, Middlebury (Bennett, 2010) e Tulane.

Para Chaddha e Wilson (2011), apesar de *The Wire* ser ficcional ela expõe a desigualdade social de forma mais comovente e convincente do que qualquer estudo acadêmico:

As a work of fiction, *The Wire* does not replace rigorous academic scholarship on the problems of urban inequality and poverty. But, more than making these issues accessible to a broader audience, the show demonstrates the interconnectedness of systemic urban inequality in a way that can be very difficult to illustrate in academic works. Due to the structure of

academic research, scholarly works tend to focus on many of these issues in relative isolation.... With the freedom of artistic expression, *The Wire* is able to deftly weave together the range of forces that shape the circumstances of the urban poor while exposing deep inequality as a fundamental feature of broader social and economic arrangements. (p. 166)¹

E ainda:

sociais e econômicos mais amplos."

The Wire is fiction, but it forces us to confront social realities more effectively than any other media production in the era of so-called reality TV. It does not tie things up neatly; as in real life, the problems remain unsolved, and the cycle repeats itself as disadvantages become more deeply entrenched. (Chaddha & Wilson, 2010)²

Juntamente com Williams (2014), sustento que *The Wire* não produz determinados efeitos apesar de ser uma obra de ficção, mas justamente por causa disso. Essa autora explica passo a passo o salto que a série opera em relação aos livros nos quais se baseia. Segundo ela, os livros são fruto de pesquisas etnográficas: nos dois casos, os autores (Simon em *Homicide*, Simon e Burns em *The Corner*) praticaram aquilo que despretensiosamente chamam de *standaround-and-watch journalism*, convivendo com detetives num caso e com a população policiada em outro.

A autora prossegue citando o etnógrafo George Marcus, que aponta um problema inerente ao método etnográfico quando aplicado a um único local de pesquisa: como abordar o sistema mais amplo em que se insere a comunidade estudada? Segundo Marcus, os etnógrafos são obrigados a recorrer ao que ele chama de "ficção do todo", que se refere a alguma abstração como "o Estado" ou "o capitalismo". Advém daí a ambição de desenvolver uma "etnografia multissituada", de modo a reduzir a necessidade de uma ficção explicativa. Uma tal etnografia, no entanto, é mais um ideal teórico do que uma realidade, dado que uma única pesquisa etnográfica dificilmente tem condições de abordar diferentes comunidades por um período de tempo suficientemente longo.

Segundo Williams (2014), é o caráter ficcional de *The Wire* que permite à série realizar a "etnografía multissituada" imaginada por Marcus. Enquanto cada um dos livros

¹ Tradução nossa: "Enquanto obra de ficção, *The Wire* não substitui estudos acadêmicos rigorosos sobre os problemas da desigualdade e pobreza urbanas. Mais do que tornar esses temas acessíveis a um público mais amplo, porém, a série mostra as interconexões da desigualdade urbana sistêmica de um modo que é muito difícil de ilustrar em trabalhos acadêmicos. Devido à estrutura da pesquisa acadêmica, os trabalhos tendem a abordar muitos desses assuntos de forma relativamente isolada.... Com a liberdade da expressão artística, *The Wire* é capaz de entretecer habilmente o conjunto de forças que compõem as condições de vida dos pobres nas cidades ao mesmo tempo que expõe a desigualdade profunda como sendo uma característica fundamental de arranjos

² Tradução nossa: "The Wire é ficção, mas força-nos a confrontar realidades sociais de forma mais eficaz do que qualquer outra produção midiática da assim chamada era dos reality shows. A série não amarra as pontas que ficaram soltas; assim como na vida real, os problemas permanecem não solucionados, e o ciclo se repete à medida que as desvantagens tornam-se cada vez mais enraizadas."

destrincha um microcosmo específico de uma perspectiva etnográfica, *The Wire* é uma "etnografía ficcional multissituada" que dispõe de tempo e espaço suficientes para retratar uma multiplicidade de mundos sem precisar recorrer a uma abstração explicativa – e é justamente a *forma* da obra, uma série televisiva ficcional, que lhe permite discorrer sobre contextos variados com um nível de complexidade maior do que é possível ao jornalismo.

2.2 The Wire no contexto das séries televisivas norte-americanas

Se as séries de TV têm sua origem no cinema (Cacaci, comunicado em masterclass, 14 de dezembro, 2013), desde os anos 1970 elas têm sido produzidas de modo a que o roteiro (a narrativa propriamente dita) tenha prioridade sobre a dimensão audiovisual da obra – isto é, a linguagem predominante é a escrita. Veremos mais à frente como essa linguagem escrita articula-se ao romance vitoriano do século XIX. Por ora, vale retomar um pouco da história das séries de TV nos Estados Unidos e da profunda modificação que sofreram nos anos 1980.

Segundo Cacaci (2013), ele próprio produtor e roteirista de programas de televisão (*showrunner*, para usar o intraduzível termo em inglês), em seus primórdios a TV herdou do cinema a importância reduzida que é conferida ao roteirista em comparação ao diretor. No cinema, de fato, o diretor é considerado o autor do filme; o filme é entendido como a realização de um projeto seu. As séries de TV americanas dos anos 1950 (*I Love Lucy*, *Bonanza*, entre outras), por sua vez, funcionavam da seguinte maneira: um produtor, com uma visão geral da série, contratava roteiristas para escrever os episódios e diretores para dirigilos. A "assinatura de autor" da obra como um todo, portanto, pertencia ao produtor.

Isso mudou nos anos 1980, a partir da série policial *Hill Street Blues* (1981-1987): pela primeira vez, uma única pessoa concentrou os papéis de produtor e roteirista-chefe, e desde então este vem sendo o modelo utilizado na produção de séries de TV nos Estados Unidos. Nos anos 1990, segundo Cacaci, a divisão de um produtor e um roteirista ainda se via com alguma frequência, mas a partir dos anos 2000 é praticamente impossível encontrar uma série que não tenha sido produzida por quem a concebeu e escreveu: o *showrunner* é aquele que concebeu a história a ser narrada e torna-se responsável por sua realização, supervisionando absolutamente tudo o que diz respeito à série.

Ele tem a palavra final: todas as decisões artísticas (escolha do elenco, direção, edição, fotografia etc.) passam por ele, bem como as de ordem gerencial e administrativa (é o

showrunner o responsável por adequar suas pretensões artísticas à realidade do orçamento disponível). Naturalmente, ele não é o único roteirista da série: o mais comum é que diversos outros roteiristas sejam contratados para escrever os episódios, mas eles sempre trabalham a serviço da visão do *showrunner*. Em *The Wire*, por exemplo, três prestigiados escritores policiais — Dennis Lehane, Richard Price e George Pelecanos — assinaram o roteiro de alguns episódios, sempre sob a supervisão de David Simon.

O novo modelo inaugurado por *Hill Street Blues* permitiu que pessoas sem experiência anterior com o meio televisivo e com o cinema se tornassem *showrunners* – é o caso de David Simon, que propôs a realização de *The Wire* para a HBO na condição de jornalista e escritor, dispondo apenas de uma reduzidíssima experiência como roteirista de um episódio na série de TV baseada em seu livro *Homicide*. Caso ainda mais emblemático é o de Nic Pizzolatto, *showrunner* da mais nova série policial da HBO, *True Detective* (2014). Ao contrário de Simon, Pizzolatto jamais havia tido qualquer contato com a televisão; sua única experiência prévia era como romancista. Pizzolatto (citado por Cotto, 2014) descreve por que decidiu mudar da literatura para a televisão:

TV and film were always governing passions of mine, and that first wave of great HBO shows in the early years of the millennium was feeding my desire for fiction more than the books I was reading. And I learned that the writer is in control in television, whereas film tends to exclude the writer, which is one of the main reasons television has been better than movies for at least 10 years³.

Segundo Cacaci, um dos motivos que justifica que o escritor esteja no comando, como afirma Pizzolatto, e concentre as atividades de roteirista e produtor, é justamente a duração das séries: enquanto um filme tem cerca de duas horas de duração, uma série pode ter cinquenta, sessenta horas ou mais, e pode ser filmada ao longo de anos – é necessário que alguém se responsabilize pelo todo para conferir unidade à obra.

Essa autoridade do escritor, aliás, foi o argumento usado por Simon para convencer George Pelecanos a trabalhar na série: "In the feature world, after all, it's the studios, if not the directors and stars, who have the drag. In episodic television, by virtue of its continuing

³ Tradução nossa: "A TV e o cinema sempre foram minhas principais paixões, e aquela primeira onda de maravilhosas séries da HBO nos primeiros anos do milênio alimentou meu desejo de ficção mais do que os livros que eu estava lendo. E aprendi que o escritor detém o controle na televisão, enquanto que o cinema tende a excluí-lo – uma das principais razões pelas quais a televisão tem sido melhor do que o cinema há pelo menos dez anos."

storylines, it's the writer with the suction. And at HBO, this is more so" (Simon citado por Alvarez, 2009)⁴.

Martin (2013), um estudioso da chamada "Era de Ouro" da TV americana nos anos 2000, assim descreve a especificidade formal das séries: elas são dotadas de uma "storytelling architecture you could picture as a colonnade – each episode a brick with its own solid, satisfying shape, but also part of a season-long arc that, in turn, would stand linked to other seasons to form a coherent, freestanding work of art" (p. 6)⁵.

Com essa citação, já é possível entrever que a série de TV contemporânea, em sua estrutura, aproxima-se mais de um romance tradicional do século XIX, organizado em capítulos, com uma narrativa não fragmentada e basicamente linear, do que ao cinema – embora, evidentemente, deva a este sua origem audiovisual.

O próprio Martin (2013) encarrega-se de desenvolver a comparação com o romance do século XIX:

TV has always been reflexively compared with film, but this form of ongoing, open-ended storytelling was... closer to another explosion of high art in a vulgar pop medium: the Victorian serialized novel. That revolution also had been facilitated by upheavals in how stories were created, produced, distributed, and consumed: higher literacy, cheaper printing methods, the rise of a consumer class. Like the new TV, the best of the serials – by Dickens, Trollope, George Eliot – created suspense through expansive characterization rather than mere cliff-hangers. (p. 7)⁶

Particularmente interessante na leitura de Martin é que ele não aproxima séries de TV e romance vitoriano de um ponto de vista meramente formal: para o autor, além disso, as séries surgiram a partir de condições – sociais, comerciais, tecnológicas – análogas às do romance vitoriano. Não me deterei nessa analogia; gostaria apenas de ressaltar uma pequena discordância que tenho com Martin na passagem acima. O autor contrapõe a "alta cultura" (high art) a uma "mídia popular", quando me parece que as séries de TV (e provavelmente o

⁴ Tradução nossa: "No mundo do cinema, afinal, são os estúdios, quando não os diretores e estrelas, que têm o poder. Nas séries de TV, devido às suas narrativas sequenciais, o poder é do escritor, e mais ainda na HBO."

⁵ Tradução nossa: "...arquitetura narrativa que pode ser vista como uma colunata – cada episódio um tijolo de estrutura sólida e autossuficiente, mas também parte do arco narrativo de uma temporada que, por sua vez, ligase a outras temporadas, para formar uma obra de arte coerente e autônoma."

⁶ Tradução nossa: "A televisão sempre foi automaticamente comparada ao cinema, mas essa forma de narrativa contínua e aberta estava... mais próxima de outra irrupção de alta cultura em uma mídia popular e vulgar: o romance vitoriano em forma de série. Essa revolução também foi facilitada por grandes mudanças no modo como as histórias eram criadas, produzidas, distribuídas e consumidas: maiores índices de alfabetização, métodos de impressão mais baratos, a ascensão de uma classe consumidora. Assim como a nova televisão, as melhores séries – de Dickens, Trollope, George Eliot – criavam suspense através de extensas descrições e não apenas de cenas de suspense ao fim de cada episódio."

romance vitoriano também) contribuem, ao contrário, justamente para erodir as barreiras entre "alta" e "baixa" cultura, popular e erudito.

Afora isso, porém, concordo com a continuação do argumento de Martin (2013): "Just like the Victorian writers, TV's auteurs embraced the irony of critiquing a society overwhelmed by industrial consumerism by using precisely that society's most industrialized, consumerist media invention" (p. 7)⁷. Não lhe escapa a ironia de que, para criticar a cultura de massas, nada melhor do que a própria cultura de massas.

Além disso, Martin (2013) acrescenta que, ainda mais do que o cinema, a televisão é a arte mais intrinsecamente colaborativa que existe:

No other art form – certainly none that putatively bears the imprint of an auteur – is created as collaboratively as the television drama. True, the Fellinis and Altmans of the world relied on the talent and creativity of dozens of others artists – from actors to lighting designers to hairdressers. What they didn't do was sit down in a room filled with other directors and solicit their inputs. (p. 70)⁸

Vale dizer que a emergência dessas séries da chamada "Era de Ouro" se dá em um contexto de abertura de mercado na televisão dos Estados Unidos: uma série como *The Wire* só é viável em um canal de TV por assinatura como a HBO, que não depende da verba de anunciantes nem dos índices de audiência. Ela inclusive continuou sendo renovada a cada temporada a despeito (e não por causa) dos índices de audiência: foi mantida no ar fundamentalmente pelo prestígio que trazia à emissora (Sodano, 2008; Mittell, 2012).

Para além da HBO, a série surge em um contexto em que a venda de DVDs (ou sua distribuição ilegal, seja via DVDs piratas ou através de download na internet) permite uma forma de recepção da obra diferente daquela experimentada por quem a acompanha toda semana pela TV. Como diz Mittell (2012), "DVD viewing allows more flexible viewing, compiling a series aired over months or years into a more compressed time-frame, comparable to the collected publication of nineteenth-century serial novels of Dickens or Tolstoy" (p. 24)⁹.

⁸ Tradução nossa: "Nenhuma outra arte – certamente nenhuma que supostamente traga a marca de um autor – é criada de forma tão colaborativa quanto o drama televisivo. É verdade que os Fellinis e Altmans do mundo contaram com o talento e a criatividade de dezenas de outros artistas – de atores a diretores de iluminação e cabeleireiros. O que eles não fizeram foi reunir-se com outros diretores e solicitar suas opiniões."

⁷ Tradução nossa: "Assim como os escritores vitorianos, os autores da televisão perceberam a ironia de se criticar uma sociedade dominada pelo consumismo industrial fazendo uso precisamente da invenção midiática mais industrializada e consumista dessa sociedade."

⁹ Tradução nossa: "Os DVDs permitem uma experiência mais flexível, condensando uma série que foi ao ar ao longo de meses ou anos em um período de tempo compactado, comparável à publicação reunida, no século XIX, dos romances em série de Dickens ou Tolstói."

Por fim, acho importante explicitar as origens de *The Wire* nos trabalhos anteriores de Simon e Burns, conforme relatado por Martin (2013) e pelo próprio Simon (2009). Burns era um policial do Departamento de Homicídios de Baltimore nos anos 1980 que se especializou em investigações com escutas telefônicas; Simon era repórter policial no Baltimore Sun. Em 1987, Simon escreveu uma série de reportagens sobre a investigação que levou à prisão de Little Melvin, um importante traficante de Baltimore na época. Em seu artigo, entrevistou não apenas os policiais como também Melvin e outros membros da gangue.

Em 1993, Burns havia deixado a polícia e se tornado professor de geografia em uma escola pública de Baltimore. Simon já havia escrito *Homicide*, seu estudo etnográfico sobre o Departamento de Homicídios. O editor do livro sugeriu que Simon escrevesse outro livro com a mesma estrutura – um ano em contato com um determinado microcosmo –, que mostrasse o outro lado da economia das drogas, contando a história de consumidores e traficantes. Simon convidou Burns para ser seu parceiro no projeto e, assim, ambos escolheram uma esquina aleatória na zona oeste de Baltimore e começaram a frequentá-la. Os três personagens principais do livro são a família McCullough – Gary McCullough, que morre de overdose enquanto Simon e Burns estão fazendo a pesquisa para o livro; Fran Boyd, também usuária de drogas, que ao fim desse período de um ano dá início a um lento processo de recuperação; e DeAndre McCullough, o filho adolescente dos dois, que começava uma carreira de traficante.

Mas a história inicial de *The Wire* não fica nas trajetórias de Simon e Burns. Little Melvin, o traficante preso por Burns, depois de ser condenado a vinte anos de prisão tornouse ator em The Wire, participando em diversos episódios a partir da terceira temporada no papel de Diácono (Deacon). Little Melvin é uma das pessoas que serviu de inspiração para o primeiro grande líder do tráfico na série, Avon Barksdale.

Gary e Fran foram o ponto de partida para o personagem Bubbles, informante da polícia. Bubbles é o que a série chama de "dope fiend" gíria que traduzirei por "viciado em drogas", pois o termo medicamente (politicamente?) correto, "dependente químico", não se aplica ao universo da série. No início da série, vemos Bubbles cometendo pequenos roubos para sustentar seu vício, assim como Gary fizera no livro. Ao fim, ele está há mais de um ano abstinente, seguindo o exemplo de Fran.

Fran Boyd faz duas brevíssimas pontas como enfermeira em dois episódios da série em S05E05¹⁰, ela tira o sangue de Bubbles, que fora fazer um teste de HIV.

¹⁰ Os episódios de *The Wire* serão sempre indicados desta forma: S (para Season) + número da temporada seguido de E (para Episode) + número do episódio, de modo que E05S05, neste primeiro exemplo, indica o quinto episódio da quinta temporada.

Por fim, DeAndre McCullough também atua como ator em vários episódios, fazendo o papel de assistente do assassino profissional Brother Mouzone.

Little Melvin, Fran Boyd e DeAndre McCullough são apenas três dentre os muitos cidadãos de Baltimore que participaram da série como atores – o que reforça a tese de Zizek (2013) de que *The Wire* é uma espécie de autoencenação trágica da cidade de Baltimore:

The Wire is not only the result of a collective creative process, but something more: real lawyers, drug addicts, and cops are playing themselves; even the characters' names are condensations of the names of real persons from Baltimore.... The Wire thus provides a kind of collective self-representation of a city, like the Greek tragedy in which a polis collectively staged its experience. (p. 217)¹¹

Nas palavras do próprio David Simon, em entrevista a Nick Hornby (2007):

The truth to the characterizations is that most, if not all, of the major characters are rooted in people that we know or knew in Baltimore – either through Ed Burns's having policed them as a detective or taught them as a schoolteacher, or Bill Zorzi or myself having written about them. This is not to say there is a one-to-one ratio between real people and the fictional characters. A drug dealer might have attributes of two or three real-life counterparts, and we will steal histories from one trafficker and apply them to another, or mix and match. But it is rooted in the real, which I believe leads to unique and idiosyncratic portrayals¹².

Esses moradores de Baltimore que participam da série como atores incluem:

Kurt Schmoke, ex-prefeito de Baltimore, que faz uma breve ponta como Secretário de Saúde Pública;

O detetive Jay Landsman, que faz o papel do policial Dennis Mello. Além disso, Landsman é a inspiração mais óbvia para o *personagem* Jay Landsman, interpretado por outro ator;

Bill Zorzi, jornalista do *Baltimore Sun* e roteirista de *The Wire*, que na série interpreta o jornalista Bill Zorzi;

¹¹ Tradução nossa: "*The Wire* não é apenas o resultado de um processo criativo coletivo, mas algo mais: advogados, viciados em drogas e policiais da vida real estão representando a si próprios; até os nomes dos personagens são condensações de nomes de pessoas reais de Baltimore.... Assim, *The Wire* oferece um tipo de autorrepresentação coletiva de uma cidade, assim como a tragédia grega em que uma pólis representava sua própria existência coletivamente."

própria existência coletivamente."

12 Tradução nossa: "A verdade dos personagens é que a maioria, se não todos os personagens principais, é baseada em pessoas que conhecemos ou conhecíamos em Baltimore – seja porque Ed Burns as policiou como detetive ou lhes deu aulas como professor, ou porque Bill Zorzi e eu escrevemos sobre elas. Isso não significa que haja uma relação direta entre pessoas reais e personagens fictícios. Um traficante de drogas pode ter atributos de dois ou três traficantes da vida real, e roubamos histórias de um traficante e aplicamo-las a outro, ou combinamos elementos diferentes. Mas a base está na realidade, e acredito que isso produza retratos singulares e idiossincráticos."

Felicia Pearson, que nasceu e cresceu nas ruas de Baltimore e passou oito anos presa, condenada por homicídio (Pearson & Ritz, 2007). Na série, ela faz o papel de Felicia Pearson, uma assassina profissional; e

Donnie Andrews, outro famoso ex-traficante de Baltimore, que serviu de inspiração para o traficante Omar. Andrews confessou sua participação em um assassinato nos anos 1980 e concordou em colaborar com o detetive Ed Burns para incriminar outros assassinos, usando um dispositivo de escuta telefônica (*wire*). Na série, Andrews faz o papel de Donnie, aliado de Omar, em alguns poucos episódios.

2.3 Estrutura formal

A série tem cinco temporadas com doze ou treze episódios (com exceção da última, que tem apenas dez), cada um dos quais com cerca de quarenta cenas. Cada episódio tem uma cena inicial, ao fim da qual passam os créditos de abertura ao som da canção "Way Down in the Hole", de Tom Waits (cada temporada traz uma versão diferente da mesma canção). Findos os créditos, há uma epígrafe – uma frase que quase sempre é proferida por algum dos personagens durante o episódio. Essas frases se caracterizam por uma espécie de "efeito oráculo": quando as lemos, no início do episódio, seu significado é críptico, não sabemos o que significam. Quando elas são enfim proferidas em algum momento do episódio, a frase passa a fazer sentido, no contexto da cena em que é dita. Além disso, a frase sempre pode ser relacionada a um outro contexto, diferente daquilo pretendido ou mesmo conhecido pelo personagem.

Essas frases oraculares que marcam cada episódio já diferenciam *The Wire* de uma série policial convencional, em que o mistério sempre está do lado dos bandidos e deve ser solucionado pela polícia. Em *The Wire*, o mistério está presente desde o início em cada epígrafe.

A narrativa é serializada, isto é, cada novo episódio pressupõe que o espectador tenha assistido ao anterior. O único "ponto de entrada" alternativo na série, para quem não a viu desde o princípio, é o primeiro episódio da quarta temporada, que começa com o domínio de uma nova gangue sobre o tráfico de drogas local – ainda assim, o espectador que começar a assistir à série nesse ponto perderá muitas referências a temporadas anteriores.

The Wire não possui um personagem (ou pequeno grupo de personagens) principal; o detetive Jimmy McNulty, que no primeiro episódio da série pode dar a impressão de ocupar

tal lugar, está praticamente ausente da quarta temporada, por exemplo. Segundo Mittell (2015),

The Wire takes a starkly different approach to its episodic structure, as there are almost no stand-alone plotlines within any given episode. All of the program's narrative events are either independent moments illustrating characters but lacking larger arc importance... or contribute to the slow accumulation of the central plotlines that run throughout a given season.... Episodes of *The Wire* are virtually impervious to brief plot summaries, as each events scattered over the large cast of characters may or may not be important to the largest story arcs, whereas "Tony Soprano discovers and hunts down a mafia informant while taking his daughter on a college tour" is an apt summary of the main story in "College". (pp. 29-30)¹³

Se em *Sopranos*, como diz Mittell, a trama de um episódio pode ser resumida em uma frase, isto é porque o episódio contém apenas *duas* histórias principais: a perseguição a um traidor da máfia e a viagem de Tony Soprano com a filha para conhecerem universidades onde a menina poderá vir a estudar. Em *The Wire*, porém, esse número pode chegar a doze ou mais. Isto significa não só que o episódio é difícil de resumir, pois são muitas as histórias sendo narradas concomitantementes — mas também que a evolução das histórias é bastante lenta. Se considerarmos que tanto *Sopranos* quanto *The Wire* têm episódios de uma hora cada, o resultado é que em *Sopranos* temos aproximadamente meia hora para que cada história seja narrada, o que permite que muito seja desenvolvido em um único episódio; em *The Wire*, esse tempo cai para cinco minutos (sessenta minutos divididos por doze) por história, o que não permite grandes progressos na narrativa.

Assim, em um único episódio de *Sopranos*, acompanhamos a perseguição, a captura e o assassinato do traidor da máfia e, paralelamente, conhecemos várias universidades em que a filha de Tony Soprano está considerando se matricular, e temos tempo até mesmo de vê-la tomando um porre no bar. Em *The Wire*, comparativamente falando, há pouco tempo para que tantas histórias sejam desenvolvidas em um único episódio. Vale notar, porém, que a diferença central entre ambas as séries não reside na multiplicidade de personagens investigados: a diferença é que, enquanto em *Sopranos* o personagem principal é Tony Soprano (e, secundariamente, sua família), o foco de *The Wire* é na cidade de Baltimore e em suas instituições:

_

¹³ Tradução nossa: "The Wire adota uma abordagem bastante diferente em sua estrutura, já que quase não há tramas que começam e terminam em um único episódio. De todos os eventos narrativos do programa, há momentos independentes que ilustram traços dos personagens mas não têm grande importância para o arco narrativo... e momentos que contribuem para o lento acúmulo das tramas centrais de uma determinada temporada.... Os episódios de The Wire são praticamente insuscetíveis a resumos condensados, pois os eventos que se referem a um grande grupo de personagens podem ou não ser importantes para arcos narrativos mais amplos, enquanto que 'Tony Soprano descobre, persegue e mata um delator da máfia enquanto leva sua filha para conhecer faculdades' é um resumo apropriado da narrativa principal do episódio 'College'".

23

This narrative focus on the city distinguishes... The Wire... from other successful serial crime fiction structured around the family - like the HBO series The Sopranos (1999-2007) and Francis Ford Coppola's cinematic Godfather trilogy (1972, 1974, and 1990), neither of whose

systemic analyses rivals the breadth of that found in *The Wire*. (Kinder, 2012, pp. 72-73)¹⁴

Há pelo menos quarenta personagens recorrentes e fundamentais ao longo das cinco

temporadas da série; no entanto, esse número é reduzido consideravelmente se agruparmos os

personagens nas instituições às quais se reportam. Teríamos, assim, oito "personagens-

instituições" principais:

Polícia: Neste grupo, incluo não apenas os integrantes dos diversos departamentos da polícia, mas também todos aqueles que estão "do lado da lei", como juízes e promotores. O grupo se

subdivide em Departamento de Homicídios, MCU, Western District e ComStat;

Tráfico: Aqui incluo não apenas os traficantes de todas as gangues como também aqueles que lhes servem de conselheiros e advogados (como Maurice Levy), assim como "independentes" como Omar, que vive de assaltar os traficantes. Este núcleo também se subdivide em

Hamsterdam, Barksdale e Cooperativa;

Os Gregos: Organização criminosa que fornece drogas no atacado para os traficantes de

Baltimore e é responsável por atividades criminosas que vão muito além do tráfico;

Porto: Neste grupo estão os trabalhadores do porto de Baltimore, metonímia para a classe

trabalhadora nos Estados Unidos;

Escola: Alunos e professores da escola Edward Tilghman Middle;

Prefeitura: Inclui prefeitos, vereadores, assessores – todos aqueles que passam pelo governo

de Baltimore, seja no Executivo ou no Legislativo;

Sociedade Civil: Inclui usuários e ex-usuários de drogas e personagens vinculados a instituições que não são exploradas em profundidade na série: Diácono (Igreja), Walon (Narcóticos Anônimos), Cutty (ex-traficante que passa a coordenar uma academia de boxe),

David Parenti (professor universitário); e

Jornal: Funcionários do Baltimore Sun.

Tomando essas oito categorias como referência, são estes os "personagens" principais

de cada temporada, que nos guiarão na narrativa comentada da série:

Temporada 1: Polícia/ Tráfico

¹⁴ Tradução nossa: "O foco narrativo na cidade distingue... *The Wire.*.. de outras bem-sucedidas obras de ficção em série cujo tema é o crime e que se estruturam em torno da família - como a série da HBO Família Soprano (1999-2007) e a trilogia O Poderoso Chefão (1972, 1974 e 1990) de Francis Ford Coppola, cujas análises

sistêmicas não são páreo para a amplitude da que encontramos em The Wire."

Temporada 2: Polícia/ Tráfico/ Os Gregos/ Porto

Temporada 3: Polícia/ Tráfico/ Prefeitura

Temporada 4: Polícia/ Tráfico/ Prefeitura/ Escola/ Sociedade Civil

Temporada 5: Polícia/ Tráfico/ Prefeitura/ Jornal/ Sociedade Civil

2.4 Aspectos narrativos e visuais

Mittell (2012, 2015) oferece uma boa descrição dos aspectos narrativos e visuais de *The Wire*:

The Wire is generally restrained in its visual and sonic style, following naturalistic cinematic norms by eschewing the use of nondiegetic music except for its opening credits and notable season-ending montages and adhering to typical editing conventions that we read as "realistic" storytelling.... *The Wire* is fully linear and conventional in presenting chronology and objective narrative perspective throughout. In short, *The Wire*... strives to render its televisual storytelling techniques invisible. (Mittell, 2015, pp. 218, 219)¹⁵

The Wire uses objective narration, unfiltered by individual characters – we never get dream sequences, internal monologue, or restricted perspectives.... The Wire avoids the temporal play of other complex series, like Lost or 24, and refuses self-conscious techniques like flashbacks, voice-overs, and reflexive captions common on other programs today. (Mittell, 2012, p. 26)¹⁶

Mas, se o estilo narrativo e visual (linear, cronológico, em que a única música que o espectador ouve é aquela percebida pelos próprios personagens) pode ser chamado de *objetivo* por Mittell, há que se considerar que a edição sempre traz um ponto de vista particular – e o de *The Wire* se caracteriza por ressaltar correspondências entre as instituições: "The series frequently uses intercut scenes to establish parallels between institutions of various sorts" (Vint, 2013, location 337)¹⁷.

¹⁵ Tradução nossa: "De modo geral, o estilo audiovisual de *The Wire* é sóbrio; respeita normas cinematográficas realistas e evita o uso de música não diegética, exceto nos créditos iniciais e nas notáveis montagens que encerram as temporadas, e adere a típicas convenções de edição que interpretamos como formas de narrativa 'realistas'.... *The Wire* é totalmente linear e convencional ao apresentar a cronologia e uma perspectiva narrativa objetiva. Em suma, *The Wire*... se esforça para invisibilizar suas técnicas narrativas televisuais."

¹⁶ Tradução nossa: "The Wire usa narração objetiva, não filtrada por personagens individuais – nunca temos sequências oníricas, monólogos internos ou perspectivas restritas. The Wire evita o jogo temporal de outras séries complexas, como Lost ou 24 Horas, e recusa técnicas como flashbacks, voice-overs e legendas explicativas, que são comuns em outros programas da atualidade."

¹⁷ Tradução nossa: "a série frequentemente usa cenas intercaladas para estabelecer paralelos entre diversos tipos de instituição."

A "voz do autor" de *The Wire* se faz ouvir através da edição, que, ao intercalar cenas que mostram instituições diferentes ressaltando as semelhanças entre elas, desautoriza que a série (inclusive em seu aspecto visual) seja chamada de realista em um sentido puramente mimético. Não é casual, por exemplo, que cenas de reuniões de traficantes e reuniões do alto comando da polícia sejam entremeadas.

Williams (2014) faz uma análise interessante sobre o ponto de vista do autor em *The Wire*, ao comparar a série ao livro *The Corner*. Seu argumento é o seguinte: como, no livro, os autores fizeram sua "lição de casa etnográfica", eles se sentem autorizados a interromper a narrativa em alguns momentos e discorrer, de seu próprio ponto de vista (que é obviamente branco e de classe média), sobre alguns dos problemas que acabaram de narrar. Assim, há longos e apaixonados comentários sobre temas que vão desde a guerra contra as drogas até a gravidez na adolescência. Na minissérie *The Corner*, esses momentos que Williams chama de "editoriais" são reproduzidos em comentários metatextuais do diretor Charles Dutton. Ele se posta diante da câmera para comentar as histórias dos personagens, fazendo com que a minissérie ficcional emule um documentário.

Em *The Wire*, isso desaparece: não há nenhuma interrupção da narrativa para que sejam oferecidos comentários de um observador externo. Em vez disso,

we are relieved of Simon's most impassioned "op-ed" rants because in *The Wire* they have been spoken from the mouths of characters in dramatic situations. In this form we don't feel lectured at. The op-ed trasmutes into drama spread out over the course of the five seasons... What Simon discovers when he turns to the melodramatic serial is a way to let one "site" function as the commentary on another. He no longer needs to pronounce in an editorial voice on the dysfunctions of any one system. (Williams, 2014, location 619-625)¹⁸

Em outras palavras, a forma característica da série televisiva ficcional libera o narrador de ter que "subir no caixote" para discorrer sobre os problemas representados na série. O próprio David Simon afirma que a série depende de que os personagens não falem da mesma forma que ele se pronuncia em uma entrevista: "If at any point any character on the show ever talks as I'm talking right now, it would suck. *It's crucial that the characters can't lecture us*" [itálicos nossos] (O'Rourke, 2006)¹⁹.

¹⁹ Tradução nossa: "Se a qualquer momento algum personagem da série falasse do jeito que estou falando agora, seria um lixo. É fundamental que os personagens não possam nos dar uma aula."

-

¹⁸ Tradução nossa: "...somos liberados dos 'editoriais' mais apaixonados de Simon porque em *The Wire* eles foram falados pelos personagens em situações dramáticas. Assim, não sentimos que estamos assistindo a uma palestra. O editorial transforma-se em drama ao longo de cinco temporadas... O que Simon descobre quando passa à série melodramática é um modo de deixar um 'sítio' funcionar como comentário do outro. Ele não precisa mais discorrer em uma voz editorial sobre os problemas de sistemas específicos."

Se no livro *The Corner* o narrador (os observadores-participantes) por vezes se afastavam da narrativa da vida dos personagens para situá-las em um contexto social mais amplo, em *The Wire*, segundo Williams, esse comentário é feito pelos próprios personagens.

Mas, diferentemente de Williams, sustento que as falas dos personagens não são o recurso mais relevante por meio do qual *The Wire* enuncia suas críticas. Há um personagem, de fato, que reproduz quase literalmente dois desses "editoriais" de *The Corner*: trata-se do sargento Colvin, em duas cenas da terceira temporada:

Na primeira delas, Colvin faz o elogio do "saco de papel" que cobre as bebidas alcoólicas, verdadeira formação de compromisso entre o desejo e a lei (na maioria das cidades norte-americanas, é proibido consumir bebidas alcoólicas em público): ao recobrir as bebidas, as pessoas podem dar vazão ao seu desejo de beber ao mesmo tempo em que respeitam a lei, liberando a polícia para atividades mais importantes do que prender cidadãos que estavam simplesmente tomando uma cerveja na rua.

Na segunda, Colvin diz que a guerra contra as drogas arruinou o trabalho da polícia, que passou a se empenhar em prender pequenos traficantes e a tratar os bairros a serem policiados como territórios a serem ocupados:

This drug thing, this ain't police work. No, it ain't. I mean, I can send any fool with a badge and a gun up on those corners and jack a crew and grab vials. But policing? You call something a war, and pretty soon everybody gonna be running around acting like warriors. They gonna be running around on a damn crusade storming corners, slapping on cuffs, racking up body counts. And when you at war, you need a fucking enemy. And pretty soon damn near everybody on every corner is your fucking enemy and soon the neighborhood that you're supposed to be policing – that's just occupied territory. (S03E10)

Essa fala de Colvin é tributária do seguinte trecho de *The Corner* (Simon & Burns, 1997/2009): "The drug war stands as a useless and unnecessary brutalization, an unyielding policy that requires our government to occupy our ghettos in much the same way that others have occupied Belfast, or Soweto, or Gaza" (p. 164)²⁰.

Mas, excetuando-se essas falas de Colvin, o recurso formal mais importante usado por *The Wire* para fazer a crítica sistêmica a que se propõe é o intercalamento de cenas em instituições distintas, como aponta Vint (2013): o narrador de *The Wire* "fala" através da edição.

-

²⁰ Tradução nossa: "A guerra contra as drogas é uma brutalização inútil e desnecessária, uma política inflexível que exige que o governo ocupe nossos guetos basicamente da mesma forma que outros têm ocupado Belfast, Soweto ou Gaza."

É assim que passamos da polícia à escola na quarta temporada, policiais e professores assistindo a palestras com PowerPoint em suas respectivas instituições. Os policiais ouvem a respeito dos perigos do terrorismo e os professores sobre a necessidade de estimular a autoestima dos alunos – ambas as palestras completamente desconectadas da realidade cotidiana dessas duas categorias profissionais.

Em uma cena, vemos o policial Santangelo perguntando: "If them terrorists do fuck up the Western, could anybody even tell?" (S04E01), ao que outro policial complementa: "Some Al-Qaedas went up to Baltimore Street planning on blowing up the chicken joint. But Apex's crew jacked them up, took their camels and robes, buried their ass in Leakin Park" (S04E01). Na zona oeste de Baltimore, não há alvos *high profile* para terroristas internacionais, apenas o restaurante da esquina que serve frango; e, caso os terroristas decidissem aparecer, seriam assassinados por uma gangue de traficantes.

Na cena seguinte, na escola, professores perguntam à palestrante: "I'd like to know what your lesson plan suggests when Harold Hounchell sends a full set of textbooks through a closed window", indicando que a palestra está muito longe de abordar os desafios práticos que os professores de uma escola pública de Baltimore enfrentam todos os dias.

O ponto de vista do narrador, portanto, está na edição do episódio. Quando Williams (2014) afirma que "one 'site' functions as the commentary on another" (location 625)²¹, esse "comentário recíproco" de uma instituição sobre a outra é possibilitado justamente pela edição, que alterna entre cenas de uma instituição e de outra.

Por fim, cabe ressaltar que a série, além de pretender que suas técnicas narrativas televisuais permaneçam invisíveis para o espectador (Mittell, 2015), é sempre narrada do ponto de vista de um observador-participante, como explica o próprio Simon:

We had it in mind that we would not explain everything to viewers. The show's point of view was that of the insider, the proverbial fly on the wall – and we had no intention of impairing that point of view by pausing to catch up the audience. (Simon, 2009, p. 20)²²

Note-se que o único momento em toda a série em que *The Wire* interrompe a narrativa "para explicar ao espectador o que está acontecendo" através de um recurso visual ocorre ao final primeiro episódio, em que um *flashback* lembra o espectador de que o homem que

_

²¹ Tradução nossa: "um 'sítio' funciona como comentário do outro."

²² Tradução nossa: "Tínhamos a intenção de não explicar tudo aos telespectadores. O ponto de vista da série é o do *insider*, da proverbial 'mosca na parede' – e não tivemos a menor intenção de prejudicar esse ponto de vista através de pausas para explicar ao público o que estava acontecendo."

acabou de ser assassinado, William Gant, é o mesmo que vimos brevemente no começo do episódio (quase uma hora antes, portanto).

2.5 Sobre a psicanálise implicada

O primeiro capítulo, em que mergulharemos dentro de alguns parágrafos, apresenta minha implicação com a série, de forma não muito diferente do que faz Freud (1914/2012) com a escultura analisada em "O Moisés de Michelângelo":

É uma experiência propriamente estética que Freud elabora na relação com a peça de Michelangelo. Livre de todo jogo de projeções teórico-conceituais, Freud se deixa guiar pela obra ao analisar os seus detalhes plásticos e a sua fortuna crítica, dispondo-se a uma percepção nova: a obra como momento de uma história invisível a reconstruir. (Frayze-Pereira, 2010)

Esse deixar-se guiar pela obra dispondo-se a uma percepção nova é o que caracteriza aquilo que Frayze-Pereira (2005) chama de "psicanálise implicada". Ao contrário da psicanálise aplicada, que parte de recursos teórico-conceituais instituídos e aplica-os ao objeto para interpretá-lo, reduzindo-o a uma ilustração das próprias teorias, a psicanálise implicada considera que a obra se constitui como objeto de pesquisa à medida que mobiliza o sujeito transferencialmente e lhe faz uma exigência de interpretação. A descrição de como o sujeito deixou-se tocar pela obra já constitui o começo da pesquisa: é o que Freud faz no início de "Moisés", em algumas poucas páginas.

Há um sentido em *The Wire* que emergiu a partir da minha relação transferencial com a obra – devido à sua extensão, porém (trata-se de uma narrativa de sessenta horas de duração), foram-me necessárias mais do que algumas poucas páginas para discorrer sobre a minha implicação com a série.

A descrição da série que o leitor encontrará não corresponde a um guia de episódios objetivo, como alguns dos ótimos guias que podem ser encontrados na internet – por exemplo, a *The Wire Wiki*²³ ou o guia de episódios *The Wire Re-up* (2009) lançado em formato de livro pelo jornal britânico *The Guardian*. Não se trata de uma leitura de sobrevoo da série, que vise apreendê-la abstratamente em sua totalidade: faço aqui uma leitura implicada, pois é através

_

²³ Disponível em http://thewire.wikia.com/wiki/The_Wire_on_HBO.

dessa implicação que, segundo Frayze-Pereira (2005), há um trabalho de reflexão que gera conhecimento crítico em psicanálise.

Minha narrativa, como se verá pelo título que estabeleci para cada uma das temporadas, centra-se na história do tráfico de drogas em Baltimore, e essa escolha está diretamente relacionada aos objetivos da pesquisa. Outro pesquisador – outra pesquisa – poderia se basear em uma narrativa da série centrada na história do departamento de polícia de Baltimore, por exemplo.

A questão subjacente à minha descrição da série é, em termos fenomenológicos, a forma como se constitui a cultura – e, em termos metapsicológicos, como a sublimação cria a realidade. O terceiro capítulo, então, atenta fundamentalmente para como se constitui e organiza o tráfico de drogas (metáfora e metonímia da cultura) em cada uma das temporadas; o quarto investiga a imbricação dos conceitos de sublimação e realidade ao longo da obra de Freud; o quinto capítulo, por fim, coloca essas duas leituras em diálogo.

Antes de passarmos diretamete ao terceiro capítulo, é necessário fazer uma pequena ressalva: a narrativa da série procura manter o foco em personagens e situações que serão analisados no terceiro capítulo. Entretanto, é indispensável, para que o leitor acompanhe o desenrolar da narrativa, narrar alguns outros acontecimentos que não merecerão um comentário mais detido neste trabalho. É este o caso, por exemplo, do crime disparador da segunda temporada: não me ocuparei dele em uma análise posterior, mas é preciso narrá-lo em algum detalhe pois todo o desenrolar da temporada depende disso. Por outro lado, a narrativa da série não se deterá sobre o método investigativo da polícia – não porque o assunto não seja importante ou interessante, mas apenas por uma questão de foco: a história do tráfico de drogas se nos mostrou mais profícua para pensarmos a imbricação dos conceitos de sublimação e realidade.

Os dois capítulos seguintes são bem diferentes entre si: o primeiro é fenomenológico, o segundo, metapsicológico. Ao mesmo tempo, porém, ambos estão tratando das mesmas questões: é o que tentaremos explicitar ao fim deste trabalho.

3 NARRATIVA COMENTADA DE THE WIRE

3.1 Primeira temporada: Reinado de Avon Barksdale

Episódios 1 e 2

Estamos na cena de um crime: o sangue derramado forma duas linhas paralelas no asfalto¹. Vemos um corpo no chão, um policial de luvas recolhendo as balas caídas, crianças observando tudo da porta de uma casa próxima. Um detetive conversa com uma testemunha do assassinato, que acaba de acontecer.

Ela conta que, toda sexta-feira à noite, um grupo de amigos jogava dados, apostando dinheiro – e Snot, o homem assassinado, sempre esperava que as apostas atingissem um volume alto, roubava todo o dinheiro que estava sendo apostado e fugia. Toda sexta-feira, ele era capturado, apanhava, o dinheiro era recuperado e o jogo continuava. Sempre fora assim, até o dia em que Snot foi assassinado. O detetive, surpreso, pergunta por que os amigos deixavam Snot jogar, já que ele sempre roubava. A testemunha – um personagem que não tem nome e que nunca mais irá aparecer na série – responde: "Got to. This America, man"².

A cena inicial é uma anedota, uma alegoria que não tem mais nenhuma conexão com toda a trama que se desenrolará ao longo da primeira temporada.

Passados os créditos iniciais e exibida a epígrafe, a série mostra um tribunal onde ocorre um julgamento de homicídio, que contou com duas testemunhas oculares. Nos bancos do tribunal, vemos toda a gangue dos Barksdale e também o detetive da cena inaugural, que logo descobriremos que se chama McNulty.

As testemunhas vão dar seus depoimentos. A primeira, William Gant, afirma que o assassino é D'Angelo Barksdale. A segunda, que já havia afirmado a mesma coisa para os promotores, muda seu testemunho no tribunal, diante do júri, dizendo que se enganara anteriormente. D'Angelo Barksdale é inocentado e solto, sob a comemoração de seus colegas.

¹ A linha de sangue assemelha-se às ondas sonoras captadas pela escuta telefônica – o desenho da onda aparece nos créditos iniciais da série.

² O diálogo desta cena reproduz quase literalmente uma passagem do livro *Homicide* (Simon, 1991/2008, pp. 562-563).

O juiz chama McNulty para conversar, tendo estranhado a mudança no depoimento da segunda testemunha. McNulty conta que a testemunha fora intimidada pelos Barksdale, que comandam o tráfico da zona oeste de Baltimore e mataram ao menos dez pessoas nos últimos meses. O juiz, então, queixa-se para o alto comando da polícia que, a partir dessa reclamação, decide abrir uma força-tarefa especial para investigar Avon Barksdale – de quem, até o dia anterior, ninguém na polícia jamais ouvira falar, com exceção de McNulty.

Ao fim do primeiro episódio, a primeira testemunha a depor, William Gant, é assassinada.

Até os aproximadamente trinta minutos do primeiro episódio, *The Wire* pode ser considerada uma série policial convencional: temos policiais investigando crimes e criminosos, tudo do ponto de vista da polícia.

A coisa muda de figura a partir da cena que mostra D'Angelo e outro integrante da gangue dos Barksdale no carro, conversando sobre o julgamento. A partir daí, o ponto de vista se desloca para os traficantes, e a história não é mais a de um grupo de policiais perseguindo traficantes, mas duas histórias em paralelo: vamos aprender como essas duas instituições, o tráfico e a polícia, funcionam, se relacionam e se comparam.

Nesta cena, D'Angelo elogia a atuação da gangue no carro, dizendo que aquilo que eles fizeram com a segunda testemunha foi incrível. Wee-Bey imediatamente para o carro e ambos descem. Wee-Bey pergunta a D'Angelo quais são as regras, e este responde que não é permitido falar no carro (subetende-se que falar, no caso, significa falar sobre as operações da gangue) nem citar nomes. A fotografía da cena é impressionante: ao descer do carro, os dois personagens estão defronte a um restaurante. Wee-Bey está postado debaixo de um letreiro de neon que diz "burgers", e D'Angelo, acabrunhado pela bronca recebida, está debaixo de um letreiro que diz "chicken" (gíria para "covarde").

Descobrimos já nesse primeiro episódio que o tráfico é uma instituição bem azeitada, que emprega a força apenas quando necessário: D'Angelo errou ao cometer um assassinato, pois se desesperou e agiu por impulso. Isso custa tempo e dinheiro aos Barksdale e, coerentemente, D'Angelo é punido por seu erro: é rebaixado a um cargo inferior na hierarquia do tráfico.

Na polícia, em compensação, o policial Prez comete um ato de violência – dá uma coronhada no rosto de um adolescente, deixando-o cego de um olho – e, em vez de ser punido por isso, é protegido por seu superior.

No segundo episódio, D'Angelo comete um novo erro: em vez de usar força demais, usa força de menos: recusa-se a participar do espancamento de um usuário de drogas, Johnny,

que tentou pagar com notas falsas. O golpe que Johnny tenta aplicar lhe foi ensinado por Bubbles, seu companheiro de uso de heroína; indignado com o espancamento do amigo (e talvez culpado por tê-lo incentivado a aplicar o golpe), Bubbles logo passará a atuar como informante da polícia na investigação contra os Barksdale.

D'Angelo é admoestado por Stringer Bell por se recusar a empregar a violência contra Johnny. Stringer lhe diz que "It's all in the game" (S01E01) — isto é, o que importa no espancamento é a mensagem a ser transmitida de que "ninguém engana os Barksdale", não o fato de eles terem perdido poucos dólares na transação. O uso da violência pelo tráfico, portanto, é racional — pode não ser justa, mas segue uma lógica que está em conformidade com os objetivos manifestos da organização.

A morte de William Gant, ao fim do primeiro episódio, deixa D'Angelo transtornado.

Quando conversa com Avon, seu tio e líder da gangue, este não nega nem confirma o assassinato: "If we did, we had a reason. And if we didn't, we had a reason" (S01E02). De um jeito ou de outro, o que fica evidente é que há um motivo racional embasando as ações dos Barksdale.

O alto comando da polícia, por outro lado, cria uma unidade especial e dá ordens para que Avon Barksdale seja investigado de forma rápida e objetiva. O problema, argumenta McNulty, é que será impossível chegar em Avon Barksdale prendendo funcionários do baixo escalão do tráfico. Mais adiante, entenderemos que uma investigação longa e demorada de Avon Barksdale revelaria conexões com empresários e políticos, o que não é do interesse de ninguém do comando da polícia.

Por fim, ficamos sabendo nos dois primeiros episódios que *The Wire* tratará de um "outro país", não dos Estados Unidos que estamos acostumados a ver representados na TV. E isso em dois sentidos: não por mostrar apenas a vida dos pobres (isso Dickens já fizera com a Londres do século XIX), mas também a outra guerra lutada pelos Estados Unidos no início do século XXI. Todas as atenções do alto escalão político estão voltadas para a política externa. A guerra contra o terror assume uma importância muito maior que a guerra contra as drogas, que a essa altura já está naturalizada. *The Wire* mostra isso logo no primeiro episódio, quando McNulty faz uma visita a um colega do FBI, Fitzhugh, e este explica que todas as investigações sobre tráfico de drogas estão sendo encerradas porque o FBI agora se dedicará inteiramente ao combate ao terrorismo. No segundo episódio, no clube de striptease onde a gangue dos Barksdale se reúne, a TV ao fundo mostra imagens de um telejornal com a legenda "America At War", e não podemos deixar de pensar no contraste entre essa guerra

high profile e a guerra cotidiana que vivem os adolescentes que vendem drogas nas esquinas dos bairros pobres de Baltimore.

Como afirmam Keeble e Stacy (2015), que editam o volume *The Wire and America's Dark Corners: Essays on a Post-9/11 Urban Distopia*, uma das séries mais famosas e premiadas neste momento nos Estados Unidos é *24*, que se situa nesse contexto internacional da guerra contra o terror. *The Wire*, por sua vez, mostra os reflexos da guerra contra o terror na política interna norte-americana.

Mais adiante na série, há outra referência ao terrorismo: uma das drogas vendidas recebe o apelido de "WMD" – as famosas *weapons of mass destruction* [armas de destruição em massa] que forneceram a justificativa formal para a invasão do Iraque.

Episódios 3 e 4

Polícia

A recém-criada unidade especial de investigação da polícia já tem alguns pontos de onde partir para chegar nos Barksdale. O primeiro é um caso não solucionado de homicídio de uma moça chamada Deirdre, que tem um "Dee" como suspeito (a polícia crê que pode se tratar de D'Angelo); o segundo é a cooperação de Bubbles, que passa a atuar como informante confidencial dos policiais.

Os policiais conseguem o número do pager de D'Angelo; em breve começarão a clonar os pagers dos traficantes e monitorar seus telefonemas.

Tráfico

Deste lado, Omar faz sua primeira aparição, roubando uma casa onde os funcionários de Avon armazenavam as drogas a serem vendidas no varejo – e Avon determina sua captura. Nesse episódio, Omar é apresentado como um independente: rouba de todos os traficantes e é o seu próprio chefe.

No terceiro episódio, há uma cena alegórica bastante famosa entre os fãs e os estudiosos da série: a da explicação sobre o que é o jogo de xadrez. Com três minutos de duração, ela é citada por diversos comentadores (Anderson, 2010; Vint, 2013; Warkentin, 2013). A cena tem início com dois adolescentes debruçados sobre um jogo de tabuleiro, montado sobre uma pequena mesinha em um espaço aberto, com um prédio ao fundo. Um terceiro personagem, um pouco mais velho que os dois jogadores, aproxima-se e critica a partida, afirmando que a torre não pode ser movida daquela forma – a peça só pode ser

movida na horizontal ou na vertical. Os adolescentes informam, então, que estão jogando damas com as peças de xadrez.

O espectador da série, a esta altura, já conhece os três personagens: os adolescentes são Wallace, à esquerda, e Bodie, à direita; o mais velho, que ocupa o centro da tela, é D'Angelo. Wallace e Bodie ocupam a segunda posição hierarquicamente mais baixa no tráfico³, e D'Angelo é uma espécie de coordenador deles (um subgerente, numa analogia com o mundo empresarial), estando ligeiramente acima na cadeia hierárquica.

D'Angelo ri do jogo de damas dos adolescentes e propõe-se a explicar o de xadrez, argumentando que é um jogo melhor. Ele não explica por quê, mas concordo com Anderson (2010) quando ele diz que, além de o xadrez ser mais complexo, há uma diferença importante entre ambos que merece ser ressaltada. O jogo de damas é o jogo meritocrático por excelência: todas as peças têm no início o mesmo valor e podem executar as mesmas funções (os mesmos movimentos). No xadrez, porém, não se parte do pressuposto de que "somos todos iguais perante a lei" – as peças definitivamente não são todas iguais nas regras. Nesse sentido, o xadrez é um jogo mais realista – mais próximo da realidade da vida social – que o de damas.

Frente à oferta de D'Angelo, Bodie reclama, não quer que o jogo seja interrompido; Wallace, porém, está curioso e disposto a aprender. Nos dois minutos e trinta segundos que se seguem, D'Angelo desmistifica (para usar o termo de Anderson, 2010) o jogo de xadrez, aproximando-o da realidade compartilhada pelos três. É uma cena alegórica, e a alegoria é claramente exposta para o telespectador. Vamos a ela:

D'Angelo começa com o Rei, explicando que é a peça central do xadrez, pois o jogo é ganho quando se captura o Rei do adversário. E, como o adversário também está tentando capturar o seu Rei, é preciso protegê-lo. Todas as outras peças existem, então, para proteger o Rei; existem em função dele. Como o Rei é rei, ele se move (uma casa de cada vez) para onde bem entender; e, como está protegido por todas as outras peças ("They got his back"), ele acaba não precisando fazer muita coisa ("He really ain't gotta do shit").

Imediatamente Bodie associa a peça do Rei ao tio de D'Angelo, Avon Barksdale, líder do tráfico. De fato, a organização que o cerca é tão complexa que Avon sequer se aproxima das drogas, dos consumidores e mesmo do dinheiro ganho de forma ilícita ("He ain't gotta do shit"): há todo um exército treinado para negociar a compra da droga, transportá-la, revendê-la, lavar o dinheiro em seu nome ("They got his back").

-

³ O nível ainda mais baixo é o dos que informam os vendedores da aproximação da polícia.

D'Angelo mostra então a Rainha: "She the go-get-shit-done piece" [ela resolve o que é preciso]. Em outras palavras: se o Rei reina, a Rainha governa; é a Rainha que, de fato, "põe a mão na massa". Wallace associa a Rainha a Stringer Bell, braço direito de Avon Barksdale. De fato, Stringer é o grande gerente do tráfico; ele cuida das operações financeiras, da lavagem de dinheiro, da negociação com os fornecedores, da segurança de Avon etc. Se Avon é o presidente ou dono da empresa, Stringer é o todo-poderoso CEO, para continuarmos na metáfora empresarial.

Em seguida, D'Angelo mostra a Torre, que ele chama de "Castelo" (castle em vez do nome técnico, rook), equiparando-a ao local onde os traficantes armazenam temporariamente o estoque de drogas (the stash house). Quando Wallace diz que as stash houses não saem do lugar, D'Angelo contra-argumenta: quantas vezes mudamos o local de armazenamento nesta semana? Não se trata, portanto, de colocar uma casa inteira, com telhado e tudo, sobre o caminhão de mudanças; trata-se de tirar o que há de valioso de dentro da casa e transportá-lo para outra, que terá o mesmo valor, portanto, que a primeira. O espectador aprende logo nos dois primeiros episódios que a mudança do local de armazenamento das drogas e o uso de pagers (e depois celulares descartáveis) são duas medidas básicas de segurança dos traficantes.

D'Angelo prossegue com a alegoria: cada vez que mudamos o armazém de lugar, precisamos levar seguranças junto ("muscle"), para protegê-lo. "Muscle", na linguagem do tráfico, é qualquer empregado "especializado em violência" – são os que carregam armas, os que recebem ordens de assassinato, de defender pessoas elevadas na hierarquia, garantir a segurança de carregamentos de drogas etc. Não fica claro, na alegoria de D'Angelo, se o "muscle" do tráfico seria, no xadrez, o Cavalo, o Bispo ou ambos.

Chegamos enfim à parte mais importante da alegoria: aquela que equipara os Peões aos soldados do tráfico. D'Angelo chama os Peões de soldados (*soldiers*), e é essa a posição em que os três se encontram (D'Angelo incluso, mesmo ele pertencendo a um nível hierárquico ligeiramente superior). D'Angelo explica o movimento dos Peões e diz que eles estão na linha de frente da batalha. Quando Wallace pergunta como uma peça vira rei, D'Angelo responde que não é assim que funciona: o Rei permanece Rei ("The king stay the king"). Não existe mobilidade social no tabuleiro de xadrez – exceção feita aos Peões. O Peão que chega ao outro lado do tabuleiro torna-se uma poderosa Rainha.

Bodie, como que inebriado pela perspectiva de poder, pergunta: então, se eu alcançar o outro lado do tabuleiro, eu ganho?

Bodie, portanto, identifica-se imediatamente ao Peão: diz "So if I make it to the other

end, I win" – não diz "e se o Peão" chegar ao outro lado, ele fala em primeira pessoa. D'Angelo explica que não: quem ganha é quem captura o Rei do jogador adversário. Bodie insiste no mesmo ponto: mas se eu chegar ao outro lado do tabuleiro, então eu sou o cara ("I'm top dog").

D'Angelo, então, lança uma dose de princípio de realidade no princípio de prazer de Bodie: os Peões saem rápido do jogo. São os primeiros a morrer. A cena termina com Bodie afirmando: "Unless they're some smart-ass pawns".

A cena começa com o jogo de damas, no qual todas as peças têm o mesmo peso – é o jogo meritocrático por excelência, e nisso estamos de acordo com Anderson (2010) –, e D'Angelo mostra aos adolescentes um jogo mais complexo, mais próximo à vida, em que as peças têm importância variada logo de saída.

Mesmo depois de apresentado ao xadrez, porém, Bodie continua pensando no registro meritocrático – que, aliás, é a ideologia norte-americana por excelência: os Estados Unidos, "land of the free and home of the brave" (diz o Star-Spangled Banner), é a terra do individualismo, a terra onde basta você se esforçar e trabalhar bastante para ser bem-sucedido. É a terra do "se eu quiser e me esforçar para isso, então eu posso". A essa ideologia adequa-se não apenas o conhecido slogan de Obama ("Yes we can"), mas também o slogan antidrogas de todo o governo Bush: "Just say no". A filosofia a ele subjacente é duramente criticada por Simon e Burns em *The Corner* (1997/2009): "We've trusted in the moral high ground. We threw a negative at them, though it's unclear what they're supposed to say yes to on Fayette Street" (p. 160)⁴. Se as crianças e adolescentes devem dizer não às drogas – o que a sociedade lhes oferece para que elas possam dizer sim?

Podemos afirmar que Bodie continua acreditando na meritocracia porque, de tudo que D'Angelo explicou, o que "ficou" para Bodie realmente foi a possibilidade de o Peão virar Rainha: tudo o que é preciso fazer é se esforçar para isso.

A próxima cena, como coloca de forma acertada Vint (2013), mostra Bodie justamente se esforçando para ser um "smart-ass pawn" ("Peão esperto"): uma das stash houses é assaltada, e Bodie é o único de todos os traficantes que não obedece à ordem dos ladrões de olhar para baixo: ele fica atento em busca de informações que possam ser úteis para sua posterior captura e consegue descobrir o nome de um dos ladrões, Omar, e ver o carro que

⁴ Tradução nossa: "Confiamos na superioridade moral. Lançamos uma negativa em sua direção, embora não esteja claro ao que eles devem dizer sim em Fayette Street."

usavam, passando essa informação para seus superiores.

Naturalmente, até o final da série, os três personagens da cena do xadrez estarão mortos – e aqui, para levar a cena do xadrez até suas últimas consequências na série, precisarei me antecipar e abordar episódios muito posteriores.

Dos três personagens, Wallace é o primeiro a morrer, em uma cena que para muitos é considerada a mais traumática de toda a série. A história de Wallace, grosso modo, é a seguinte: sua gangue está à procura dos autores do roubo que acabamos de descrever, tendo oferecido uma recompensa a quem os encontrasse. Um dia, Wallace vê um deles por acaso e avisa seus superiores. O ladrão é então assassinado e Wallace ganha uma recompensa em dinheiro por isso. Mas, mais que assassinado, o ladrão é torturado e exposto em praça pública como "lição" para toda a vizinhança. Wallace fica profundamente abalado com isso e adoece: não consegue mais trabalhar no tráfico, passa o dia trancado em casa e desenvolve um vício em cocaína. Quando, um dia, a polícia o procura e o interroga, ele desaba e confessa tudo o que sabe. Os superiores de Wallace logo desconfiam de sua traição. Stringer Bell, então (a Rainha do jogo), ordena que Bodie e um outro "soldado" matem Wallace. A cena é especialmente comovente porque os três meninos cresceram juntos.

O assassinato de Wallace, por sua vez, é um dos principais disparadores da revolta de D'Angelo com a organização Barksdale. Já na cadeia, inconformado com esse crime, ele dá sinais preocupantes de que irá trair seus companheiros. Antes que possa fazê-lo, Stringer ordena seu assassinato. O segundo Peão se vai.

A morte de Bodie é a mais reveladora das três. A cena do jogo de xadrez é retomada na quarta temporada, quando Bodie tem uma conversa bem franca com um policial. Bodie afirma que sempre foi – e uso aqui a metáfora empresarial – um funcionário perfeito: nunca roubou nenhum carregamento, sempre obedeceu ordens (tendo inclusive matado o amigo) e nunca questionou nenhuma delas, e nem por isso prosperou no jogo. Anos depois, ele continua exatamente na mesma posição, em um jogo cada vez mais violento. Se a crença é de que a mão invisível do mercado premiará aqueles que se esforçam, Bodie descobre do jeito mais difícil que essa autorregulação do mercado não existe ali. Agora, ele trabalha para uma organização ainda mais violenta que os Barksdale – uma organização que ele, Bodie, quer que acabe. Inconformado com o ciclo de violência, expressa o desejo de que seu chefe atual seja demovido do posto (por isso, inclusive, está conversando com um policial).

A metáfora empresarial não é alheia ao universo de *The Wire*. Vale retomar aqui uma cena do segundo episódio da primeira temporada (anterior, portanto, à cena do jogo de xadrez): Wallace delicia-se com o Chicken McNugget do McDonald's e diz que o homem que

inventou aquela iguaria, retirando o osso e deixando só a carne, certamente deve estar milionário – ao que D'Angelo retruca, em uma versão simplificada do que fará adiante com o jogo de xadrez, que Wallace está enganado. O inventor do Chicken McNugget continua trabalhando em um porão qualquer, enquanto Ronald McDonald ganha milhões:

Now you think Ronald McDonald gonna go down to the basement and say, "Hey Mr. Nugget – you the bomb. We sellin' chicken faster than you can tear the bone out. So I'm gonna write my clowny-ass name on this fat-ass check for you." Shit. Man, the nigga who invented them things? Still working in the basement for regular wage, thinking of some shit to make the fries taste better or some shit like that. Believe. (S01E02)

A cena imediatamente posterior mostra uma equipe de policiais chegando em seu novo escritório, localizado no porão do prédio da polícia. É justamente este grupo que fará o Chicken McNugget do trabalho investigativo policial – e, ao final da primeira temporada, o detetive McNulty não apenas não será recompensado como será punido pelo trabalho realizado.

A cena do Chicken McNugget nada mais é do que a retomada, em registro ficcional (e com um elemento cômico), da descrição presente em *The Corner* (Simon & Burns, 1997) do patriarca William McCullough, avô de um dos personagens principais do livro, DeAndre:

He found a better-paying job at American Standard, where he would lift cast-iron bathtubs and toilets and carry them around the plant as if they were stage props.... He still couldn't read, but after a few years at American Standard, he could see ways to modify and improve the manufacturing process. Plant managers had him walk around with a herd of efficiency experts and engineers who were redesigning the assembly line. Production quickly doubled, though W.M. never got a dime for his ideas. (p. 92)⁵

In the mid-1970s, American Standard closed their Baltimore plant, and the company provided W.M. with a twenty-year pension that amounted to exactly thirty-seven dollars a month. (p. 95)⁶

De volta ao diálogo entre Bodie e o detetive na quarta temporada, aquele afirma: "The game is rigged, man. We like them little bitches on the chessboard" (S04E13). A melhor tradução para "the game is rigged" lança mão de outro jogo: "As cartas estão marcadas". À

⁵ Tradução nossa: "Ele encontrou um trabalho que pagava melhor na American Standard, onde erguia banheiras e sanitários de ferro fundido e carregava-os pela planta como se fossem adereços de palco.... Ele ainda era analfabeto, mas depois de alguns anos na empresa conseguiu ver formas de modificar e melhorar o processo de produção. Gerentes ordenaram-no a andar pela planta com uma horda de especialistas em eficiência e engenheiros que estavam remodelando a linha de montagem. A produção rapidamente dobrou, mas W.M. nunca recebeu um centavo por suas ideias."

⁶ Tradução nossa: "Em meados dos anos 1970, a American Standard fechou sua planta em Baltimore, e a empresa concedeu a W.M. uma pensão de vinte anos de duração no valor exato de 37 dólares por mês."

segunda frase – "Somos como aquelas putinhas no tabuleiro" – McNulty responde: "Peões". McNulty também é um Peão em sua instituição. Assim como Bodie, é um funcionário exemplar, mas as regras do jogo não o favorecem – "The game is rigged". Ele falhou, anos antes, na proteção de Wallace – esteve entre os policiais que o interrogaram e chegou tarde demais, não conseguiu impedir que ele fosse assassinado (pelo próprio Bodie) a mando dos Barksdale.

E agora (e isto é o mais terrível) tudo se repetirá: McNulty, que assim como Bodie é um excelente Peão, falhará novamente em seu trabalho: ele também não conseguirá defender Bodie da morte. Bodie será assassinado pelo mesmo motivo que Wallace foi: por revoltar-se contra a violência dos chefes.

O xadrez, como se sabe, é um jogo bélico. Em *Guerra e paz*, por exemplo, o exemplo do xadrez é usado de forma recorrente. De fato, o xadrez é uma metáfora interessante para se pensar a guerra, desde que seus limites sejam levados em consideração. Como diz Warkentin (2013), seria demasiado simplista imaginar que o xadrez pode ser útil para caracterizar a guerra entre um exército de traficantes, de um lado, e de policiais, de outro. A própria série se encarrega de mostrar, no mesmo episódio em que o jogo de xadrez é mostrado, que a alegoria tem limites e seria equivocado levá-la para esse lado (i.e. dois exércitos em luta): os traficantes têm um carregamento de drogas roubado por um assaltante, que obviamente nada tem a ver com a polícia. O jogo das drogas está longe de ter apenas dois lados.

Ainda com relação aos limites da alegoria do xadrez, passo a palavra a um personagem de *Guerra e paz* (Tolstói, 1869/2013):

- A guerra não se parece, diz-se, com uma partida de xadrez?
- Com uma pequena diferença disse o príncipe André: é que ao xadrez ninguém te apressa e tens tempo, à tua vontade... Além disso, o cavaleiro não é sempre mais forte do que o peão, e dois peões mais fortes do que um, ao passo que na guerra um batalhão é às vezes mais forte do que uma divisão e às vezes mais fraco do que uma companhia? A relação das forças de dois exércitos fica sempre desconhecida. (location 18614)

Neste exemplo, o xadrez funciona como alegoria especificamente de uma batalha, mais que de uma guerra propriamente: os jogadores que movem as peças no tabuleiro seriam os generais dos dois exércitos em combate. Quando *Guerra e paz* reflete sobre a guerra de maneira mais ampla, os indivíduos são descritos como peças de um jogo cujo único

verdadeiro agente é a história.

E em *The Wire*? Podemos dizer que os personagens – os indivíduos – são meras peças manipuladas por algum agente externo?

Para Fagan (2013), *The Wire* leva cinco temporadas para responder o que, afinal, move as peças do jogo de xadrez: as instituições do século XXI.

If even the kingpin is only another piece on the chessboard, then who or what moves the pieces? *The Wire* spends five seasons unfolding the answer: each character's trajectory is shaped by large-scale forces that are inscrutable, capricious, and nearly impossible to resist. Heraclitus felt similar forces at work over 2,500 years ago, and he personified them with the image of a child-king playing a game. *The Wire*, by way of the same metaphor, locates them in the political and economic institutions of twenty-first-century Baltimore. (p. 15)⁷

Episódios 5 e 6

Polícia

A polícia avança na investigação das pistas.

A bala que Bunk e McNulty encontram ao reexaminar a cena do crime de meses atrás (aquele que tinha um "Dee" como suspeito) revela que a arma é a mesma que fora usada em dois outros crimes relacionados ao tráfico de drogas. (O espectador sabe que D'Angelo de fato está envolvido no crime, pois ele falara a respeito disso para seus subordinados Wallace, Bodie e Poot.)

Com isso, o major Rawls, responsável pelo Departamento de Homicídios, quer processar os três casos, isto é, encaminhá-los para a promotoria e levá-los a julgamento, mesmo sabendo que as provas são ainda muito fracas e que um júri certamente não condenaria o réu. Rawls quer processar os casos porque isso melhoraria as estatísticas do departamento, que oficialmente contaria com três casos "solucionados".

Além de clonar os pagers e decifrar o código usado pelos traficantes, a polícia obtém autorização legal para instalar uma escuta nos telefones públicos usados pela gangue.

O mais importante: a polícia consegue a cooperação de Omar, depois que Brandon, seu namorado, é torturado e assassinado pelos Barksdale.

⁷ Tradução nossa: "Se até mesmo o Rei é só mais uma peça no tabuleiro, então quem ou o que comanda o movimento das peças? *The Wire* leva cinco temporadas desvelando a resposta: a trajetória de cada personagem é moldada por forças de grande porte que são inescrutáveis, caprichosas e praticamente irresistíveis. Heráclito sentiu a ação de forças semelhantes há mais de 2500 anos, e personificou-as na imagem de uma criança-rainha jogando um jogo. *The Wire*, através da mesma metáfora, situa essas forças nas instituições políticas e econômicas da Baltimore do século XXI".

Tráfico:

Wallace vê Brandon (namorado de Omar) em uma casa de jogos e avisa os chefes. No dia seguinte, Brandon aparece morto sob a janela de sua casa, e Wallace não consegue esquecer a cena. Um olho de Brandon fora arrancado pelos assassinos e torturadores; Wallace sente-se observado pelo olho que restou. D'Angelo diz que ele precisa esquecer do que viu. (Mas Wallace não esquecerá – alguns episódios adiante, Wallace será morto por dedurar a organização dos Barksdale para a polícia. Então, será D'Angelo que não conseguirá esquecer a morte de Wallace – e, assim como Wallace, será morto por isso.)

Nesses dois episódios, somos apresentados ao relacionamento de D'Angelo com a namorada, Donette. Numa cena em que ele a leva para jantar em um restaurante chique, ela está completamente à vontade; ele, por outro lado, está claramente desconfortável naquele ambiente, estranhando detalhes como o garçom que tira as migalhas da mesa e a sobremesa que vem no carrinho. Ele pergunta para Donette se ela acha que os outros "sabem". Sabem do quê?, pergunta ela. Se sabem de onde ele vem, de seu passado, o que ele faz, como ganha o seu dinheiro. Para Donette, é tudo muito simples: ninguém se importa com quem você é ou com seu passado, só com o seu dinheiro. Se você tem dinheiro, você pode ser quem você quiser.

Episódios 7 e 8

Polícia

Omar, ainda em vingança contra os Barksdale devido ao assassinato de seu namorado Brandon, se oferece para depor como testemunha no caso de William Gant, a vítima no primeiro episódio. Gant foi morto por Bird, um funcionário dos Barksdale; seu julgamento, com Omar como testemunha, se dará na próxima temporada.

McNulty, ao seguir Stringer Bell (o número 2 dos Barksdale), descobre-o assistindo a uma aula de Introdução à Macroeconomia na Baltimore City College.

Com informações recebidas pela interceptação telefônica, a polícia para um carro que acabara de sair de um prédio onde sabidamente se traficam drogas e apreende sacolas de dinheiro entregues por um suspeito do tráfico. O motorista do carro é assistente de um senador. Ao saber do ocorrido, o segundo no comando da polícia, Burrell, recrimina Daniels e ordena que ele devolva o dinheiro e libere o motorista. Burrell insiste que ele não queria surpresas na investigação – tudo o que queria era que Avon pudesse ser indiciado. Discutindo o ocorrido com sua esposa, Daniels diz: seguindo as drogas, chegamos a usuários e

traficantes. Seguindo o dinheiro, não sabemos onde iremos parar. A mesma frase será repetida por Freamon mais adiante.

Tráfico

Stringer usa sua loja de xerox como "laboratório" do seu curso de economia; não quer que seja uma simples fachada para o tráfico, quer tratá-la como um negócio de verdade.

Stinkum, um dos funcionários dos Barksdale, é promovido por Avon – neste contexto, promoção é ganhar uma porcentagem dos lucros sobre a droga vendida. D'Angelo, por exemplo, recebe apenas um salário fixo. Como Stinkum percebeu que havia uma esquina nova a ser explorada, Avon decide promovê-lo: será ele o responsável por coordenar a venda de drogas ali.

Enquanto isso, Wallace desenvolve uma depressão – começa a usar cocaína e não quer sair da cama.

Episódios 9 e 10

Tráfico

Somos apresentados ao jogo de basquete anual entre as zonas leste e oeste da cidade – o perdedor paga uma festa para o vencedor no fim de semana seguinte. O técnico da zona oeste é Avon Barksdale; o da zona leste é o líder do tráfico naquela região, Prop Joe. É nesse jogo, apenas no nono episódio, que os policiais avistam Avon pela primeira vez.

Orlando, dono (na verdade apenas o "laranja") do clube de strip de Avon, tenta começar seu próprio negócio no tráfico, revendendo uma quantidade de drogas que comprou de um fornecedor não relacionado com os Barksdale. O fornecedor acaba se revelando um policial disfarçado (que não pertence à unidade que conhecemos; é um personagem novo), e Orlando é preso. Uma vez preso, Avon rompe ligações com ele, que só fora útil porque tinha o nome "limpo" para ser dono do bar e obter a licença para venda de bebidas. Orlando, sem opções, concorda em colaborar com a polícia.

Polícia

Sob o comando de Lester Freamon, os policiais Prez e Sydnor procuram entender como o tráfico lava o dinheiro e quais são os bens que foram comprados pelos Barksdale. Encontram o clube de striptease, uma casa funerária e várias casas abandonadas, além de doações eleitorais. Aqui é importante notar o papel de Prez: um policial inoperante e

criminoso com uma arma nas mãos revela-se talentoso para descobrir os códigos dos traficantes e investigar o rastro financeiro do tráfico.

A polícia planeja uma operação em que Orlando, já liberado da prisão, se propõe a comprar um pacote de drogas de um funcionário dos Barksdale para revendê-lo no varejo. A policial Kima acompanha Orlando como se fosse sua namorada, no banco de trás do carro, a arma presa sob o banco. A operação dá errado — os Barksdale haviam se programado para matar Orlando, sem saber que se tratava de uma operação da polícia. Wee-Bey, funcionário dos Barksdale, mata Orlando — e Kima fica gravemente ferida.

McNulty conversa com Wallace, que entrega toda a operação, tomado pela culpa. A polícia o manda para o interior, para passar um tempo na casa da avó. Sozinho, ele não se adapta ao novo ambiente e telefona para os antigos amigos todos os dias.

Episódios 11, 12 e 13

Tráfico

Após a malsucedida operação em que fere gravemente uma policial (Kima), Wee-Bey conversa com os chefes e, orientado por eles, sai da cidade. Avon e Stringer falam com seu advogado, Levy, que os orienta a se preocuparem com qualquer um que possa denunciá-los e colocar a organização em risco. A partir da conversa com o advogado, orientam o assassinato de Nakeisha Lyles – a testemunha da morte de William Gant, que mudou seu depoimento, lá no primeiro episódio.

Wallace avisa por telefone que está voltando para Baltimore. A polícia, preocupada com o responsável pelo ferimento de Kima, não se dá conta de que isso é uma informação relevante. Poucos dias depois de sua chegada, Wallace é assassinado pelos amigos Poot e Bodie (este, o do jogo de xadrez), por ordem de Stringer.

Polícia

A polícia instala uma câmera na sala de reuniões dos Barksdale no clube de striptease, mas eles já estão empacotando tudo e saindo do local, temendo a vigilância. Consegue apenas gravar um diálogo entre Avon e D'Angelo, em que o tio pede para o sobrinho buscar um carregamento de heroína em Nova York – com isso, os dois são incriminados.

D'Angelo faz um acordo preliminar com a polícia em troca de um "novo começo". É nessa conversa que ele revela que o homicídio de Deirdre, uma das primeiras pistas seguidas pela polícia, fora perpetrado por Wee-Bey, a mando de Avon.

D'Angelo recua do acordo, convencido pela mãe (Brianna Barksdale): esta argumenta que é o provimento da família toda que está em jogo, incluindo o próprio filho de D'Angelo. Ele é condenado a vinte anos de prisão.

Em episódios anteriores, soubemos que os Barksdale têm cerca de 1 milhão de dólares de lucro líquido por mês. Aprendemos também que compraram uma série de casas abandonadas que, agora, serão compradas pelo governo, que investirá 250 milhões de dólares em um programa de reurbanização. Todas as evidências indicam que os Barksdale financiam campanhas eleitorais (a do senador cujo assistente fora apreendido com dinheiro, por exemplo) e, em troca, recebem informação privilegiada, podendo comprar barato e vender caro.

Avon, D'Angelo e Wee-Bey são presos; este último recebe pena de prisão perpétua. Stringer passa a cuidar das drogas e Brianna (mãe de D'Angelo, irmã de Avon), da parte financeira. As reuniões são transferidas para uma casa funerária. Novos meninos passam a vender droga na rua. Para o consumidor final, não há diferença alguma.

Apesar de Avon ter sido preso, a sensação da polícia é de frustração. O jogo continua o mesmo (a cena final da temporada mostra Omar assaltando um traficante desconhecido e rindo, dizendo "It's all in the game"); Avon é condenado a alguns poucos anos de prisão mas mantém praticamente a totalidade dos seus bens e o controle do tráfico na zona oeste da cidade; Stringer escapa, pois não há provas contra ele.

3.2 Segunda temporada: Reinado de Stringer Bell

Se a primeira temporada focou em duas grandes instituições, a polícia e o tráfico de drogas, especificamente a gangue dos Barksdale, a segunda introduzirá um elemento novo, movendo-nos "um andar acima" na hierarquia do crime organizado: descobriremos de onde vêm as drogas comercializadas pelos traficantes, isto é, entraremos em contato com a quadrilha dos fornecedores.

Conheceremos também uma categoria de trabalhadores que se vê envolvida nos negócios entre fornecedores de droga e traficantes: os trabalhadores do porto, que servem como metonímia para a classe trabalhadora em geral. Os episódios desta temporada serão narrados a partir dessas quatro organizações, Os Gregos (a quadrilha internacional

responsável pela entrada de cocaína e heroína nos Estados Unidos) e os trabalhadores do porto somando-se à polícia e ao tráfico.

Polícia

A segunda temporada começa com duas ocorrências aparentemente não relacionadas ao tráfico de drogas. Primeiro, McNulty, agora trabalhando na patrulha marítima de Baltimore, encontra uma mulher morta no mar. Poucos dias depois, uma policial que faz a patrulha dos portos descobre treze mulheres mortas em um contêiner.

É preciso explicar por que McNulty não está mais no Departamento de Homicídios. No primeiro episódio da primeira temporada, seu chefe no departamento lhe perguntou para onde ele *não* gostaria de ser transferido. McNulty responde simplesmente: "O barco". Ao fim da temporada, com o fim da investigação dos Barksdale, Rawls o transfere precisamente para a patrulha marítima, em retaliação a todo o imbróglio com o juiz.

Logo no segundo episódio, o espectador descobrirá o que aconteceu, pois terá acesso ao ponto de vista dos criminosos. As catorze mulheres viajavam ilegalmente aos Estados Unidos trabalhar como prostitutas. O marinheiro responsável por supervisionar sua travessia começou a explorá-las (sem conhecimento de seus superiores), passando a cobrar para que outros marinheiros pudessem ter relações sexuais com elas ou estuprá-las. Uma mulher resistiu ao estupro e foi assassinada, sendo jogada do navio (a mulher encontrada por McNulty). Aos outras treze presenciaram a cena. Esse supervisor, então, golpeou o tubo de ventilação do contêiner, matando as testemunhas por asfixiamento.

Os Gregos

Os responsáveis últimos por levar essas mulheres para Baltimore são a gangue conhecida como Os Gregos. Grego é o líder, Spiros Vondas, seu braço direito; dentre os outros integrantes, destacam-se George Glekas, responsável pelo contrabando de bens variados, e Sergei, que cuida da segurança do grupo.

Os Gregos se ocupam, nesse momento, do fornecimento de drogas à zona leste da cidade, onde o tráfico é comandado por Prop Joe: trata-se então do melhor produto da cidade. Os Barksdale conseguiam seu produto com fornecedores dominicanos; como Avon foi condenado a uma pena desproporcionalmente baixa em relação à gravidade dos crimes praticados, os dominicanos desconfiaram de que ele pudesse tê-los delatado em troca de uma redução na pena. Sendo assim, interrompem o fornecimento, e os Barksdale se veem

dependentes de uma droga de péssima qualidade proveniente de Atlanta. É possível observar os usuários migrando da zona oeste para a zona leste da cidade, que é onde a droga de boa qualidade é vendida.

Porto

Os Gregos conseguem fazer entrar essa série de mercadorias e mulheres pelo porto de Baltimore subornando o tesoureiro-chefe do sindicato dos estivadores, Frank Sobotka. O dinheiro do suborno não é utilizado por Sobotka em benefício próprio; ao contrário, ele é destinado em sua maior parte a um lobista que faz doações e negociações a fim de convencer deputados do estado de Maryland a aprovar a renovação do píer e obras de dragagem do canal – ambas com o intuito de atrair mais navios e consequentemente mais trabalho para os estivadores locais. O dinheiro que sobra, Sobotka usa como uma espécie de seguro-desemprego informal para os membros do sindicato – um deles, por exemplo, perde uma perna em um acidente e é prontamente assistido.

A série mostra estivadores da velha guarda em diálogos nostálgicos sobre os velhos tempos, quando havia mais trabalho, e sobre a realidade presente, em que só há trabalho poucos dias por mês.

Frank Sobotka é assistido nessa operação de suborno – no contato com os Gregos e na logística do desvio dos contêineres com os produtos ilegais ou contrabandeados - por seu sobrinho, Nick. Ao contrário do tio, Nick quer dinheiro para si próprio: é jovem e ambicioso, mora no porão na casa dos pais e quer dinheiro suficiente para comprar uma casa e se casar. Trabalhando como estivador no porto cinco dias por mês ou menos, isso jamais se tornará uma realidade. Nick, então, se aproveita do seu contato com os Gregos para trabalhar para eles por conta própria – primeiro, contrabandeia um carregamento de câmeras digitais, depois consegue para os Gregos um carregamento de produtos químicos usados no processamento de folhas de coca. Os Gregos, a princípio, não revelam a Nick qual será o destino dos produtos "Everything químicos. Vondas apenas diz: is iust business with us. Buy for a nickel, you sell for a dime" (S02E05).

Além de seu sobrinho Nick, Frank Sobotka também tem um filho, Ziggy, que é o "bobo da corte" dos estivadores, não é respeitado nem levado a sério por ninguém.

Polícia

A polícia, por sua vez, começa a investigar os Gregos e Sobotka por duas vias distintas. Em primeiro lugar, o Departamento de Homicídios se dedica aos assassinatos.

Depois, põe sua atenção em Frank Sobotka, por causa de uma rixa mesquinha entre ele e o major Valchek, ambos da comunidade polonesa de Baltimore e rivais desde jovens. Valchek determina que Sobotka seja investigado porque suspeita (corretamente, como já sabe o espectador) que o sindicato tem conseguido mais dinheiro do que seria possível com a quantidade de trabalhadores afiliados, que há muitos anos vem caindo.

Daniels aceita comandar uma nova unidade especial – a Major Crimes Unit – que terá por objetivo investigar Sobotka, desde que ela se torne permanente após essa missão específica e que ele possa escolher seus integrantes. Com isso, passam a integrar a unidade os policiais McNulty (resgatado do barco), Kima (já restabelecida do tiro levado na temporada anterior) e Freamon (responsável pela clonagem dos pagers e pelo rastreamento das finanças dos Barksdale).

Eventualmente, quando fica claro que no porto ocorre muito mais do que tráfico de mulheres, as duas investigações (dos homicídios e de Sobotka) se fundem – se não formalmente, ao menos de fato, com as equipes trabalhando no mesmo local. Além disso, a polícia de Baltimore passa a ser ajudada pelo FBI.

Tráfico

Lembremos que Avon permanece na cadeia, Stringer continua comandando as operações do dia a dia nas ruas da zona oeste de Baltimore e os Barksdale têm três grandes problemas: 1) ausência do que chamam de "muscle", isto é, homens responsáveis pela violência na gangue, assassinos profissionais – pois todos foram presos ou mortos no fim da investigação que levou Avon à prisão; 2) D'Angelo está cada vez mais distante da família, não quer qualquer tipo de relação com nenhum deles, tendo-se disposto a cumprir os vinte anos de pena e nada mais; 3) o problema principal que é a droga de má qualidade, suplantada pelas gangues concorrentes da zona leste.

Com relação ao segundo desses problemas, Stringer considera que D'Angelo é uma ameaça demasiado perigosa, pois, caso queira denunciá-los, toda a organização ruirá. Manda matá-lo na prisão, porém sem o conhecimento de Avon, que jamais permitiria o assassinato de um familiar.

No enterro de D'Angelo, Stringer recebe uma proposta de Prop Joe, o líder do tráfico da zona leste que detém o melhor produto da cidade. A proposta é simples: a zona oeste controla o melhor território da cidade e a zona leste possui o melhor produto; Prop Joe propõe uma parceria em que a zona oeste também teria acesso ao mesmo produto e, em troca, liberaria o acesso dos traficantes da zona leste a alguns de seus territórios. São apenas

negócios, segundo Joe: "Buy for a dollar, sell for two" (S02E07) – reproduzindo quase literalmente uma fala anterior de Spiros Vondas. Este é o espírito desta temporada: o tráfico de drogas visto como um empreendimento capitalista como outro qualquer. Para Prop Joe e Spiros Vondas (e também para Stringer), é a busca do lucro que importa, não o respeito às regras do jogo. O jogo está subordinado à geração de lucro, e não o contrário.

Stringer se vê tentado a aceitar a proposta, mas Avon, da prisão, não concorda; acha que ceder território, pelo qual eles lutaram tanto, é sinal de fraqueza. Stringer aceita a proposta mesmo assim – pois faz todo sentido para ele do ponto de vista empresarial – e não conta nada para Avon. Stringer explica para os funcionários sob seu comando que, apesar de agora eles deterem menos território, os lucros dobraram, devido à qualidade superior do produto. Para Stringer, portanto, a regra do jogo segundo a qual "o território conquistado pertence eternamente ao conquistador" pode e deve ser modificada se puder ser substituída por outra (a divisão do território) que gere mais lucro.

Da prisão, Avon, que não está sabendo de nada, tenta resolver o primeiro dos problemas anteriormente elencados: contrata um famoso *hit man* (assassino profissional) de Nova York, Brother Mouzone, para dar cabo dos traficantes da zona leste. Brother Mouzone chega e de imediato expulsa uma gangue da zona leste que pacificamente dividia o território com traficantes da zona oeste. Prop Joe se queixa com Stringer a respeito do incidente e o modo que este encontra para se ver livre de Brother Mouzone é colocar Omar em seu encalço, dizendo a Omar que Brother fora responsável pela tortura de Brandon (namorado de Omar).

Omar, então, persegue e atira em Brother Mouzone, mas percebe por sua expressão e comportamento que ele era inocente do crime contra Brandon. Omar deixa Brother Mouzone viver.

Na prisão, Stringer, em horário de visita, conta para Avon que Brother teve um acidente. Avon acaba concordando que a única alternativa para os negócios no momento é aceitar a parceria com Prop Joe – àquela altura, a parceria já estava selada sem o seu conhecimento.

Polícia

A investigação policial avança com escutas nos telefones de alguns membros da gangue dos Gregos. Eles clonam o computador usado para registrar a entrada e saída de contêineres do porto e descobrem um padrão: encontram o depósito para onde os contêineres extraviados são levados e descobrem que esse depósito e a casa de prostituição para onde vão as imigrantes pertencem à mesma pessoa, Glekas.

Fitzhugh, do FBI, tenta obter mais informações sobre Glekas. Descobre que ele já fora alvo de uma investigação comandada por um agente do FBI chamado Koutris, que atualmente trabalha na Califórnia – é o que consta no sistema interno do FBI. Ele telefona para Koutris para pedir informações a respeito de Glekas, mas descobre que a ficha dele é pequena: ele fora investigado por contrabando e liberado muitos anos antes.

Os Gregos

Sobotka desconfia que estão sendo vigiados. Além disso, os Gregos recebem uma ligação de Koutris avisando que a polícia local está investigando Glekas. Neste momento, ficamos com a impressão de que Koutris, o agente do FBI, é um policial corrupto. Mais adiante, porém, os Gregos passam uma informação importante para Koutris: delatam um carregamento de cocaína proveniente da Colômbia, de uma organização criminosa que é responsável por atos de terrorismo no país latino-americano. Assim, descobrimos que Koutris é um agente especializado no combate ao terrorismo, e os Gregos são seus informantes – por isso Koutris compartilha informações com eles, para em troca obter informações relativas ao terrorismo.

Devido à suspeita de Sobotka (e à confirmação dessa suspeita pelo agente do FBI), os Gregos interrompem temporariamente os negócios: transformam o depósito para onde vão os caminhões com os contêineres roubados em um depósito legal, para despistar a polícia.

Porto

Enquanto isso, Ziggy, o filho de Frank Sobotka, cansado de ser motivo de piada dos estivadores, combina por conta própria o roubo de um carregamento de carros para Glekas, numa tentativa de finalmente ser levado a sério. Até aqui, Ziggy fizera tentativas de ganhar dinheiro através de pequenos crimes – ajudou Nick, por exemplo, no roubo do carregamento de câmeras digitais. No caso dos carros, está sendo ajudado por outro trabalhador do porto, Johnny Fifty. Na hora de entregá-los a Glekas, porém, este paga menos do que o preço combinado. Num acesso de fúria, Ziggy mata Glekas. É uma das poucas cenas em que a câmera de *The Wire* descola-se de seu ponto de vista objetivo e assume o ponto de vista de um personagem: após o assassinato, vemos tudo turvo; por alguns segundos, a câmera mostra a confusão mental de Ziggy.

Os Gregos

Ziggy confessa o assassinato no Departamento de Homicídios. Assim que os Gregos sabem do ocorrido, vão à loja de Glekas e fazem uma "limpa" em tudo o que há em sua loja – documentos, dinheiro, mercadorias roubadas, drogas. O Departamento de Homicídios não informa à unidade comandada por Daniels que o filho do suspeito da unidade fora preso por homicídio – Daniels e seus comandados só ficam sabendo do caso pelo jornal, um dia e meio mais tarde. Quando conseguem um mandado judicial para fazer uma busca na loja de Glekas, já não encontram mais nada.

Polícia

Nesse ponto da investigação, a polícia já reuniu informação suficiente para expedir mandados de busca e de prisão para vários integrantes da gangue dos Gregos — incluindo Sergei, que, para não receber a pena de morte, conta tudo a respeito do assassinato das catorze mulheres. O caso, assim, é solucionado, resultando em grande ganho de capital político para Daniels.

Os policiais escolhem deixar Spiros Vondas livre, pois percebem que ele se reporta a alguém, ainda desconhecido (que os espectadores sabem se tratar d'O Grego), superior a ele na hierarquia da organização.

A polícia prende Sobotka (para deleite de Valchek) ao reunir provas de corrupção. Sem antecedentes criminais, ele responderá às acusações em liberdade. Recebe a notícia do lobista de que a reforma do píer, que estava praticamente aprovada, fora cancelada, e que a obra de dragagem tampouco aconteceria, pois os deputados não queriam se ver ligados a um sindicato envolvido em um escândalo de corrupção. A polícia sugere que Sobotka colabore com as investigações — e, em troca, transferirão Ziggy para uma prisão menor e menos violenta. Sobotka concorda e fica de prestar seu depoimento no dia seguinte, na presença de um advogado.

Os Gregos

Ao mesmo tempo, Nick, muito abalado pela prisão de seu primo Ziggy, conversa com Spiros, que lhe faz uma oferta no sentido contrário: em troca de seu silêncio, eles podem conseguir a absolvição de Ziggy. Os Gregos podem comprar uma testemunha que ateste que Glekas também estava armado e que portanto Ziggy agira em legítima defesa. Nick se sente impelido a aceitar e fica de conversar com o tio.

Porto

No dia seguinte, Nick e Sobotka se encontram e discutem as opções que lhes restam. Sobotka, que estava prestes a colaborar com os policiais, concorda em encontrar com os Gregos antes disso para ouvi-los, para saber o que eles têm a oferecer ao filho.

Os Gregos

Ocorre que, como a investigação em Baltimore é compartilhada com o FBI, o agente Koutris fica sabendo que Sobotka está prestes a fechar um acordo com a polícia e avisa os Gregos a respeito.

Quando chega para o encontro com os Gregos, Sobotka é assassinado.

Polícia

Nick, ao descobrir o corpo do tio, recorre à polícia e entra para um Programa de Proteção à Testemunha. Fitzhugh, desconfiado de que a informação sobre a delação de Sobotka fora vazada através do FBI, liga na sede da agência e descobre que Koutris era um agente antiterrorista; deduz, portanto, que fora ele o responsável por vazar a delação de Sobotka para os Gregos.

Nick mostra aos policiais quem é O Grego, mas ninguém sabe o nome dele. Os Gregos saem do país com passaportes falsos – não sem antes designarem uma nova pessoa para administrar o negócio da importação de drogas para Baltimore.

Tráfico

Enquanto isso, nas ruas, Bubbles (o usuário de drogas que atua como informante dos policiais) é detido por um crime bastante simples: tentara roubar medicamentos de uma ambulância. Kima e McNulty se oferecem para soltá-lo, desde que ele forneça informações relevantes sobre o tráfico na zona oeste da cidade. Bubbles conta, então, que a droga vendida na zona oeste era péssima, mas recentemente voltara a ser boa. Conta também que traficantes da zona leste passaram a ocupar alguns pontos da zona oeste, pacificamente. Com isso, Kima e McNutly deduzem o acordo efetuado entre Stringer e Prop Joe.

3.3 Terceira temporada: Avon Barksdale x Stringer Bell x Marlo Stanfield

O tema desta temporada, anunciado por Simon tanto em Alvarez (2004/2010) quanto em seus comentários ao episódio na caixa de DVDs da série, é a possibilidade de reforma: acompanharemos uma tentativa de legalização das drogas por parte da polícia (na figura do major Colvin) e uma tentativa correlata de aproximar o tráfico à economia formal (na figura de Stringer Bell).

Episódio 1

A primeira cena do primeiro episódio de cada temporada, segundo um comentário de Simon nos extras dos DVDs (S03E01), é sempre uma metáfora para a temporada como um todo. Nesta terceira temporada, vemos pela primeira vez o prefeito de Baltimore, Clarence Royce, fazendo um discurso na cerimônia de demolição das chamadas "torres" – o conjunto habitacional da zona oeste que foi um ponto privilegiado do tráfico de drogas nas duas temporadas anteriores.

Enquanto Royce afirma que "Reform is not just a watchword with my administration, no, it's a philosophy", Bodie e Poot, os funcionários da gangue dos Barksdale, aproximam-se do local da demolição para observar o espetáculo. Poot lamenta a demolição, pois as torres lhe trazem boas lembranças — foi ali que ele transou pela primeira vez. Bodie, por sua vez, lamenta apenas a perda de território para venda de drogas.

A partir da lembrança de Poot, os meninos começam a conversar sobre doenças venéreas e sobre o fato de Poot sempre tornar a ser infectado. É quando Bodie diz a frase que será a epígrafe deste episódio: "Don't matter how many times you get burnt, you just keep doin' the same". A fala, além de fazer referência à situação urológica do amigo, alude à própria guerra contra as drogas, como teremos oportunidade de ver ao longo desta temporada. Ela também encontra ressonância numa fala posterior de McNulty neste mesmo episódio: o detetive decide reexaminar documentos e provas antigas referentes ao Barksdale – pois, segundo ele, "If you don't look at what you did before, you do the same shit all over". Essas duas falas são bastante representativas do movimento pendular do episódio e de toda a temporada: Bodie aponta a inevitabilidade da repetição, McNulty aferra-se à ideia de que o único modo de escapar à repetição é mergulhar no passado.

Ao fim da cena, as torres são demolidas e uma nuvem de poeira invade as ruas de Baltimore, encobrindo os faróis e cegando a todos.

O episódio que inaugura esta temporada introduzirá conflitos entre "o velho e o novo" em pelo menos três instituições diferentes: polícia, tráfico e prefeitura. Acompanharemos as três de perto neste conjunto de doze episódios.

Polícia

Seguiremos o trabalho da polícia no Western District (zona oeste da cidade), que não passa de "mais do mesmo": um amplo contingente policial é mobilizado para que um adolescente seja detido e levado à delegacia, sendo que ele nem sequer portava drogas. Longe dali, a Major Crimes Unit (MCU), ao contrário, não faz nenhum movimento no sentido de prender pequenos traficantes: a estratégia do trabalho é ouvi-los através de escutas telefônicas para eventualmente chegar aos alvos que verdadeiramente interessam — Prop Joe e Stringer Bell, que, como os policiais descobriram no fim da temporada passada, fizeram um acordo para compartilhar produto e território. A estratégia, por enquanto, não está dando certo: depois de três meses, os policiais sequer chegaram a ouvir a voz de Cheese, sobrinho e principal "gerente" de Prop Joe. Sendo assim, a MCU pensa em não renovar o pedido judicial para a utilização da escuta telefônica e partir para outra investigação.

Tráfico

No tráfico, vemos uma reunião da gangue dos Barksdale na casa funerária, comandada por Stringer e que segue regras semelhantes às adotadas em assembleias: os que desejam falar precisam se inscrever com o coordenador da reunião. Stringer informa aos subordinados que o território não importa mais no jogo; agora o que vale é a qualidade do produto. Em vez de conquistar novos territórios fazendo uso de violência — e atraindo a atenção da polícia —, Stringer instrui seus funcionários a negociar a revenda de pacotes de drogas para traficantes de outras gangues, um negócio em que todos saem lucrando.

Prefeitura

Na prefeitura, temos o prefeito que anuncia a reforma – mas somos apresentados também ao vereador Carcetti, que preside o Comitê de Segurança Pública da Câmara e se considera capaz de realizar um trabalho melhor do que o prefeito atual no que diz respeito à criminalidade em Baltimore. Carcetti tenta fazer um aliado do comandante da polícia, Burrell, pedindo-lhe informações sigilosas sobre as decisões do prefeito referentes à segurança pública. Burrell, fiel ao prefeito, nega-se a colaborar com Carcetti – que, em retaliação, chama a imprensa para a reunião seguinte do comitê e faz duras críticas à polícia da cidade. Essas

críticas são suficientes para fazer com que o prefeito ordene uma redução imediata nos índices de criminalidade – os homicídios não deverão passar de 275 no ano.

Por fim, há um quarto conflito entre "novo e velho" subjacente a todos esses: a "queda das torres" na primeira cena remete imediatamente à queda das Torres Gêmeas no Onze de Setembro. O evento de Baltimore é insignificante se comparado ao de Nova York; a guerra ao terror é a nova guerra contra as drogas. Eis um nível de complexidade adicional da série: se *The Wire* faz uma crítica à guerra contra as drogas nesta terceira temporada, critica também o fato de a segurança pública doméstica ter ficado em segundo plano em relação à política externa.

Além disso, neste primeiro episódio somos apresentados também a um personagem que terá importância cada vez maior na série: Cutty, que está na prisão com Avon e está prestes a completar sua pena de dezesseis anos. Ele é conhecido por ter atuado como "*muscle*" no tráfico. Como os Barksdale continuam com pouco "*muscle*", Avon lhe oferece trabalho para quando ele sair da prisão, passando-lhe um número de telefone.

Episódios 2 e 3

Tráfico

Todas as gangues às quais os funcionários dos Barksdale oferecem a revenda do pacote aceitam a proposta, exceto uma – a de Marlo Stanfield.

Os Barskdale continuam sendo assaltados por Omar. Em uma troca de tiro em um desses assaltos, morre Tosha, integrante da gangue de Omar.

Como Marlo não aceita o produto dos Barksdale, que é de qualidade superior, um dos traficantes de sua gangue, Fruit, começa a perder clientes. Fruit tenta justificar o prejuízo para o chefe, mas este não se comove: ordena que Fruit dê um jeito de melhorar o desempenho. Este, então, reúne seus comandados e, com tacos de beisebol, ataca os traficantes sob o comando de Stringer.

Polícia - MCU

McNulty, querendo interrogar D'Angelo novamente, descobre que ele se suicidou na prisão. Examinando as fotos da cena do crime e conversando com o médico-legista, levanta a suspeita de que D'Angelo foi, na verdade, assassinado – e procura sua namorada Donette para lhe dar a notícia. Donette recebe McNulty em sua casa, mas não se mostra receptiva ao que o detetive tem a lhe dizer. Para tirar a dúvida, McNulty faz uma visita à cena do crime e constata que de fato se tratou de assassinato, embora ele não tenha como provar.

Incapaz de incriminar Prop Joe ou Stringer, Daniels estabelece um novo alvo para a MCU.

McNulty e Kima fazem uma visita ao Western para saber como está o tráfico por lá depois que as torres foram demolidas. Ao encontrar Herc e Carver, seus ex-colegas de MCU, descobrem que eles não fazem a menor ideia do que está acontecendo, pois se limitam a prender pequenos traficantes, soltá-los, prendê-los de novo no dia seguinte, *ad infinitum*. Sendo assim, McNulty e Kima procuram Bubbles e propõem que ele volte a trabalhar como informante.

Polícia - Western District

Numa operação de compra de drogas – em que um policial, disfarçado de consumidor, compra drogas para que um traficante possa ser preso em flagrante –, um policial, Dozerman, leva um tiro e é internado. O major Colvin, que comanda o Western District, sente-se desiludido com a guerra contra as drogas: afirma a um amigo, o Diácono (em inglês, "The Deacon", interpretado por Melvin Williams, lendário traficante de Baltimore que serviu de inspiração para Avon Barksdale), que a cidade está pior agora do que quando ele começou a trabalhar na polícia. Williams conforta-o dizendo que as drogas são uma "força da natureza", assegurando-o de que ele lutou o bom combate.

A polícia captura (e tortura) o homem que atirou em Dozerman, mas há um porém: o homem roubara a arma do policial e vendera-a a um terceiro. Bunk recebe a missão impossível de encontrar e recuperar a arma da polícia.

Na reunião seguinte com seus comandados, Colvin faz o famoso discurso sobre o saco de papel, que já citamos anteriormente (cf. p. 26). Trata-se de uma cena análoga à reunião de Stringer com os funcionários do tráfico. Também aqui, teremos uma tentativa de introduzir uma mudança nas regras do jogo. Relembrando: segundo Colvin, o saco de papel é uma invenção genial – pois, ao recobrir as bebidas, permite que se beba em espaços públicos sem infringir a lei proibicionista, deixando a polícia livre para trabalhar em crimes de verdade. Colvin prossegue dizendo que nunca houve um saco de papel para as drogas – "até agora", conclui, de forma enigmática.

Colvin seleciona três locais do Western District para servirem de zona livre de tráfico de drogas e explica o plano para seus comandados. A justificativa é que, quando os traficantes estiverem acostumados à nova realidade, a polícia poderá prender a todos de uma vez só. Colvin não revela que não tem a menor intenção de prender quem quer que seja. Além disso, ordena que as estatísticas de seu distrito, o Western, não sejam mais "maquiadas" –

normalmente, os policiais "transformam" furtos de carro em carros desaparecidos, por exemplo, para melhorar as estatísticas.

Polícia - Comstat (reunião dos comandantes de todos os distritos)

Burrell e Rawls, respectivamente comandante e *deputy ops* da polícia, tratam de aplicar a ordem do prefeito de reduzir os índices de criminalidade. O comandante é a autoridade máxima da polícia, que recebe as ordens diretamente do prefeito; o *deputy ops*, número 2 no comando, é o responsável atividade policial propriamente dita, isto é, por fazer com que as ordens da prefeitura sejam cumpridas.

Rawls destitui um major que não estava apresentando bons resultados do comando do Eastern District (na zona leste da cidade). Quando Colvin, do Western, apresenta as estatísticas não maquiadas de seu distrito – que mostram, portanto, um aumento na criminalidade –, é igualmente ameaçado de destituição. Colvin justifica o aumento dizendo que "sometimes the gods are uncooperative" (S03E03). É aí que Burrell pronuncia a frase-epígrafe do episódio: "This is Baltimore, gentleman. The gods will not save you". Em Baltimore, não há salvação divina possível. Com isso, ordena que Colvin apresente os resultados desejados na reunião seguinte.

Logo após esta cena, vemos a já mencionada conversa de Fruit com Marlo, em que o funcionário não consegue apresentar um bom resultado para o patrão: em ambas as instituições, os funcionários são instados a usar de todo e qualquer recurso para apresentar os resultados desejados por seus comandantes.

Prefeitura

Carcetti consegue que o comandante da polícia, Burrell, seja seu aliado na prefeitura; em troca, Carcetti compromete-se a não criticar Burrell na presença da imprensa.

Episódios 4 e 5

Polícia - Western District

Os policiais do Western, sob comando de Colvin, começam a avisar os traficantes de que haverá uma zona livre de tráfico de drogas. Mas eles reagem com um misto de incompreensão e desconfiança. Quando um policial pergunta se eles prefeririam ser tratados com violência, um menino responde que porrada pelo menos eles conseguem entender. Fruit resume a situação com a frase-epígrafe do episódio: "Why you got to go and fuck with the

program?". A guerra contra as drogas (para além da polícia e do tráfico isoladamente) é uma instituição por si só, com regras muito bem definidas: os meninos vendem drogas; interrompem o comércio quando a polícia se aproxima; retomam-no quando a polícia se afasta, eventualmente são presos e apanham; são liberados e voltam a vender no dia seguinte (ou são presos e substituídos por outros meninos), em um *loop* infinito. Qualquer coisa que se afaste disso é vista como absurda e impossível.

Colvin só consegue convencê-los quando conversa diretamente com um grupo de "gerentes" do tráfico, isto é, funcionários de um nível hierárquico intermediário – Bodie, por exemplo, que conta a Stringer o que está acontecendo e recebe autorização para vender nas zonas livres. Colvin avisa-os que, fora das zonas livres, serão perseguidos e expulsos implacavelmente.

Os traficantes finalmente concordam em se deslocar, mas há um problema: ausência de clientes. A polícia, então, recolhe viciados em um camburão – um deles é Johnny, amigo de Bubbles – e leva-os para o lugar que ficará conhecido como "Hamsterdam" pelos traficantes locais. A palavra é uma condensação bastante apropriada de Amsterdã e hamster – como se os usuários de drogas, ao serem levados a um local onde podem consumir livremente, agissem como ratinhos condicionados em uma gaiola, apertando sempre a mesma manivela para obter a desejada recompensa, de novo e de novo.

Polícia - MCU

Bubbles conta a McNulty e Kima que Marlo é quem domina algumas das melhores esquinas da cidade.

McNulty segue Stringer por conta própria e descobre-o almoçando em um restaurante chique com empresários do ramo da construção civil. McNulty desiste de segui-lo à distância e decide conversar com ele diretamente, na loja de xerox onde Striger passa boa parte do tempo. Stringer lhe entrega um cartão comercial e chega a propor a venda de um apartamento em um dos empreendimentos que está construindo.

Conversando com Lester a respeito disso, os policiais concluem que sua suposição de dois anos atrás estava errada: de início, eles pensaram que os Barksdale estavam "comprando barato para vender caro" no ramo imobiliário. Agora, porém, fica claro que eles estão comprando cada vez mais terrenos e ingressando com pedidos de licença de construção na prefeitura. Stringer, nas palavras de Lester, é pior do que um traficante: tornou-se um empresário do ramo da construção civil. Os policiais concluem, então, que Stringer está isolado do dia a dia do tráfico de drogas, e portanto será impossível capturá-lo.

Polícia – Departamento de Homicídios

Bunk ficou responsável pelo assassinato de Tosha, do grupo de Omar (cf. p. 54). Ao examinar a cena, vê crianças por perto brincando de tiroteio. Uma dessas crianças, Kenard (cujo nome, a esta altura, ainda não sabemos), desempenha o papel de Omar. Com isso, Bunk conclui que Omar está envolvido no crime.

Tráfico

Donette avisa Stringer sobre a visita de McNulty, e Stringer vê a importância de se relacionar com Donette, que é uma importante fonte de informações.

Cutty faz um bico como jardineiro, mas logo desiste e liga para o número de telefone que Avon havia lhe passado. Ganha de presente um pacote de drogas pronto para revenda, com a promessa de que ele terá mais trabalho pela frente. Há muito tempo afastado do jogo, passa um tempo observando uma esquina. Percebendo que Fruit está no comando, negocia a venda do pacote diretamente com ele. Quando volta à esquina para receber o dinheiro combinado, porém, Fruit diz que o carregamento fora roubado pela polícia (uma mentira imediatamente óbvia para Cutty) e coloca uma arma em sua cabeça. Cutty se afasta. Fruit vinha tentando fazer tudo o que podia para aumentar as vendas – é nesse contexto que se aproveita de Cutty.

Seguindo uma indicação de sua ex-namorada, que agora é professora em Baltimore, Cutty procura o Diácono em busca de trabalho, mas descobre que este não tem nenhum emprego imediato a lhe oferecer. Por outro lado, ao receber seu primeiro trabalho como "*muscle*" dos Barksdale, Cutty descobre também que não consegue mais encarar a violência com naturalidade.

Stringer e Prop Joe coordenam uma reunião da chamada "Co-op", cooperativa que reúne todos os traficantes mais importantes da cidade, exceto Marlo. Todos concordam em se unir para comprar drogas dos Gregos em quantidade ainda maior, conseguindo assim um melhor preço.

Depois da reunião, Stringer encontra-se com Marlo para tentar convencê-lo a fazer parte da cooperativa. É observado à distância por Kima e McNulty, que ficaram sabendo do encontro por Bubbles. A polícia percebe então que, ao contrário do que imaginavam, Stringer não está completamente desvinculado do tráfico.

Avon, enfim, sai da prisão, sendo conduzido por Stringer a um apartamento de luxo que está no nome deles. Stringer explica que eles estão ganhando tanto dinheiro "limpo" que agora é possível registrar os bens em seus próprios nomes.

Prefeitura

Carcetti anuncia aos amigos que irá concorrer à prefeitura.

Episódios 6 e 7

Tráfico

Stringer, que além de traficante agora atua no ramo da construção civil, descobre os problemas burocráticos inerentes à economia formal. Aconselhado pelo empresário Andy Krawczyk e pelo senador Clay Davis, paga propina ao senador para que as licenças de construção sejam prontamente concedidas pela prefeitura.

Avon, por sua vez, não está preocupado com o progresso das obras e sim com Marlo, que domina algumas das melhores esquinas da cidade. O conflito entre Stringer e Avon, latente até aqui, torna-se explícito. Stringer argumenta que uma guerra contra Marlo não é necessária, ao contrário, ela atrairá a atenção da polícia e, no fundo, não importa que Marlo controle tais ou quais esquinas; com as esquinas que eles já detêm, estão ganhando mais dinheiro do que serão capazes de gastar. Além disso, eles acabaram de fechar o acordo na cooperativa com todos os traficantes da cidade; estão prestes a ganhar muito dinheiro e não vale a pena arriscar tudo por uma disputa com um traficante menor. Para Stringer, os "gerentes" do tráfico devem se preocupar com o varejo (quais esquinas controlar, como vender), e eles – Stringer e Avon – devem agir como empresários: "We could run more than corners" (S03E06).

Avon não se convence com a narrativa de Stringer, não se vê como empresário: "I'm just a gangster, I suppose. And I want my corners" (S03E06). Ordena, assim, que Cutty ataque funcionários de Marlo.

Cabe a Cutty perseguir a esquina comandada por Fruit. Ele encurrala o traficante, que lhe roubara pouco tempo antes, e está prestes a matá-lo; no último instante, contudo, desiste de apertar o gatilho. Fruit foge. O ataque dos Barksdale marca o início da guerra entre as gangues rivais – Stanfield vs. Barksdale.

Cutty, então, tem uma conversa honesta com Avon. Diz que não pode mais trabalhar no tráfico; que há algo nele que o impediu de apertar o gatilho. Avon respeita integralmente a

decisão de Cutty, dizendo que ele foi "homem" de falar abertamente. Este, por sua vez, procura novamente o Diácono e diz que precisa de um novo começo.

As mulheres do tráfico conversam. Donette relata a Brianna, mãe de D'Angelo, a visita de McNulty, e Brianna começa a acreditar que o filho, afinal, pode ter sido assassinado. Stringer fica enfurecido ao saber dessa conversa.

Polícia - MCU

Com a "guerra no Western" (Stanfield vs. Barksdale), a MCU recebe ordens de voltar a investigar os Barksdale. Os policiais vinham trabalhando há meses na investigação de outro traficante; quando Prez e Sydnor recebem a notícia da nova mudança de alvo, ficam inconformados com todo o trabalho que será jogado fora. Neste momento, Sydnor diz: "Someday, I wanna work for a real police department" (S03E07).

Polícia – Departamento de Homicídios

Bunk conversa com Omar, que ele sabe estar envolvido no assassinato de Tosha. Enfurecido, Bunk lhe diz que, no passado, não havia assassinato que não importasse, que a comunidade era unida, mas agora ele via crianças exaltando Omar como se ele fosse um herói: "It makes me sick, motherfucker, how far we done fell" (S03E06). Abalado pela culpa, Omar faz um favor a Bunk: consegue para ele a arma de Dozerman, que Bunk vinha procurando inutilmente há muito tempo.

Polícia - Comstat

Desta vez, Colvin apresenta uma redução na criminalidade no Western District, mas é cauteloso e afirma que os números apresentados podem ter sido apenas uma aberração estatística.

Episódios 8 e 9

Tráfico - Hamsterdam

Colvin mostra ao Diácono que as esquinas do Western District estão livres do tráfico. Em seguida, leva-o a Hamsterdam, onde o comércio já está bem-estabelecido e pessoas consomem drogas livremente, em meio a casas abandonadas e sujas.

É a visita do Diácono que faz Colvin ver que o comércio de drogas totalmente livre e desregulado é tão pernicioso quanto sua proibição. A "mão invisível do mercado" não chega a

Hamsterdam, e o Diácono defende que é preciso fazer uma série de intervenções urgentes no local: instalação de banheiros, energia elétrica, distribuição de agulhas e camisinhas, tratamento para os que quiserem. Hamsterdam, do jeito que está, é uma "Cidade da Dor" e Colvin é o prefeito, de acordo com o Diácono. Colvin concorda e o Diácono apresenta-o a pesquisadores da Faculdade de Saúde Pública – que, assim, instalam tendas em Hamsterdam e passam a distribuir agulhas e camisinhas para os que frequentam o local.

Ademais, ocorre uma crise em Hamsterdam: um adolescente é morto em uma das zonas livres. Para proteger Colvin, seu subordinado Carver arrasta o corpo para fora da zona livre antes de chamar os detetives de homicídios. Herc, colega de Carver, se recusa a ajudar e denuncia Hamsterdam para o jornal da cidade, o *Baltimore Sun*.

Enquanto os jornalistas não chegam, Colvin dá um ultimato aos gerentes que atuam na zona livre: ou o assassino confessa o crime, ou será o fim de Hamsterdam. Os gerentes levam a notícia para Stringer, que ordena que o assassino se entregue.

Tráfico - Barksdale

Brianna entra em contato com McNulty, que confirma que D'Angelo foi assassinado.

Avon cria uma armadilha para Marlo, enviando uma mulher para seduzi-lo. Marlo descobre a armação e mata a moça pessoalmente, com dois tiros no peito e um no rosto.

Além de Marlo, os Barksdale seguem no encalço de Omar. Dois funcionários dos Barksdale – os "*muscle*" que sobraram depois que Cutty saiu do jogo – avistam Omar num domingo de manhã, levando a avó à igreja. Ligam para Stringer pedindo autorização para atirar, pois uma regra imemorial do jogo institui que domingo é dia de trégua; este dá o o.k. e os dois atiram, mas erram: acertam apenas o chapéu da velha senhora.

Stringer e Avon retomam o embate do episódio anterior. Stringer adverte Avon de que, com sua mania de guerra, porá a perder tudo o que eles conquistaram. Avon, claramente feliz de estar em guerra com Marlo, responde que seu sangue é vermelho e o de Stringer é verde (i.e. Avon é movido pelos sentimentos, Stringer, pelo dinheiro). Outra diferença clara entre os dois está na estratégia adotada com relação a Omar. Avon pergunta a Stringer se ele realmente deu autorização para atirar em Omar em pleno domingo. Stringer confirma e é recriminado: para Avon, a trégua de domingo é inviolável; trata-se de uma regra imutável do jogo.

Avon define Stringer como um "homem sem país": "Not hard enough for this right here and maybe, just maybe not smart enough for them out there" (\$03E08).

É nesse momento que Stringer revela: D'Angelo não cometeu suicídio.

Stringer diz não ser menos duro e implacável só porque não sai por aí atirando indiscriminadamente e tirando vidas – a vida de D'Angelo, em compensação, era uma vida que precisava ser tirada, pois D'Angelo estava prestes a pôr tudo a perder. Stringer sabia, prossegue ele, que Avon jamais teria coragem de matar o sobrinho, por isso assumiu aquela responsabilidade para si e fez o que era preciso. Pela primeira vez, Avon e Stringer brigam fisicamente. A briga em si dura pouco, mas eles não chegam a se reconciliar.

Prop Joe, por sua vez, avisa Stringer que Avon precisa se adequar ao novo modelo de negócios, pois a guerra com Marlo não é boa para ninguém: atrai a polícia e amedronta os traficantes da zona leste, que têm medo de serem confundidos com funcionários dos Barksdale pela gangue de Marlo. Prop Joe enfatiza também que Avon, assim como todos os demais integrantes da cooperativa de traficantes, se beneficia do acordo coletivo com o fornecedor das drogas (Os Gregos); sendo assim, Avon precisa seguir as regras como os demais: os membros da cooperativa acordaram entre si que resolveriam todas as divergências no âmbito da própria cooperativa, sem fazer uso de violência.

Polícia - MCU

Em um episódio não relacionado à investigação, McNulty e Prez saem para comprar comida para os integrantes da MCU. No caminho, ouvem um alerta no rádio requisitando reforço policial em um local perto de onde estavam. Os dois atendem ao chamado; Prez vê um homem suspeito, atira e o mata. Era um policial sob disfarce – e é o fim da carreira policial de Prez.

Polícia - Comstat

Rawls não entende como foi possível tamanha redução na criminalidade no Western District. Colvin diz apenas que, às vezes, os deuses colaboram.

Sociedade Civil

Cutty, que passa a chamar a si mesmo pelo nome de batismo, Dennis, decide criar um ginásio de boxe para treinar adolescentes.

Episódio 10

Tráfico - Hamsterdam

O *Baltimore Sun* descobre Hamsterdam, a partir da denúncia de Herc. Colvin mente para o repórter, dizendo que o alto comando da polícia está ciente da situação, e pede que ele

espere alguns dias para publicar a matéria, para não atrapalhar a operação policial – segundo Colvin, a polícia está prestes a "dar o bote" nos traficantes.

Tráfico - Cooperativa

Prop Joe, falando em nome da cooperativa, dá um ultimato a Stringer: ou a guerra Stanfield vs. Barksdale acaba, ou os Barksdale deixarão de ter acesso à droga dos Gregos. Stringer transmite a ameaça a Avon, que pouco se importa, de tão envolvido que está com a disputa. Stringer insiste que, ainda que eles ganhem a guerra, sairão perdendo, pois não terão o que vender nas ruas. Além disso, acusa Avon de estar inebriado pelo poder, comparando-o a um viciado em drogas. Stringer conclui, numa tentativa final de convencimento: "There's games beyond the fucking game" Nada disso adianta: Avon recebe a notícia de que Marlo matou a moça contratada para seduzi-lo. Para Avon, isso é motivo suficiente para que a guerra continue.

Polícia - Comstat

Colvin revela a verdade sobre Hamsterdam para o alto comando da polícia, que fica estupefato.

Western District

Colvin tem uma conversa sincera com Carver: agradece sua lealdade e diz que ele parece ser ótima pessoa e colega, mas é um péssimo profissional. Colvin explica que se trata de um problema geracional: a guerra contra as drogas arruinou toda uma geração, que agora sabe apenas fazer prisões e engordar as estatísticas (cf. p. 26). Antigamente, diz Colvin, um policial conhecia o bairro que policiava – e era um *bairro* a ser *policiado*, não um *território* a ser *ocupado*. São coisas diferentes, diz Colvin, ser soldado e ser policial. Antes da guerra contra as drogas, um policial conhecia os moradores do bairro – assim, quando ocorria algum crime, ele tinha informantes, os próprios moradores o procuravam para compartilhar informações. Carver, porém, não sabe de nada, não faz ideia da hierarquia do tráfico em seu distrito, não conhece ninguém no bairro, não tem um informante sequer.

Episódios 11 e 12

Tráfico

O episódio 11 começa com uma cena que é um tributo ao gênero faroeste: Brother Mouzone volta a Baltimore e, encontrando Omar, um aponta a arma para o outro à distância, como num duelo. Depois que fica claro que nenhum dos dois vai atirar, Brother revela que tem uma pergunta a fazer. O espectador não presencia o restante da conversa, mas numa próxima cena vemos Brother conversando com Avon, perguntando sobre Stringer. Avon revela onde Brother poderá encontrá-lo.

Sociedade civil

Depois de angariar alunos para suas aulas de boxe, Dennis enfrenta uma dificuldade: não tem dinheiro suficiente para comprar equipamentos adequados para o ginásio. Assim, recorre a seu ex-patrão Avon, pedindo 10 mil dólares; Avon, sem hesitar, concede-lhe 15 mil.

Tráfico - Barksdale

Conversando com o advogado Levy, Stringer percebe que fora enganado o tempo todo pelo senador Davis – e também, possivelmente, pelo empresário Krawczyk. O senador não estava pagando propina para ninguém, estava apenas embolsando o dinheiro para si.

Humilhado, Stringer ordena que Slim Charles mate Davis, coisa que o funcionário dos Barksdale se recusa a fazer: afinal, não se trata de uma pessoa qualquer, mas de um senador. Avon chega e logo dá razão a Slim: esse sim é um crime que chamaria a atenção da polícia – de *toda* a polícia, inclusive do FBI. Stringer admite que foi ludibriado e Avon aproveita para dizer "eu já sabia": "They saw your ghetto ass comin' from miles away" (S03E11).

Stringer, pouco depois, procura Colvin e delata Avon, dando o endereço do galpão onde Avon reúne um arsenal de guerra para combater Marlo. Quando Colvin diz que Avon deve ter feito alguma coisa contra Stringer, este responde que não: são apenas negócios. Stringer revela também que decidiu entrar em contato especificamente com Colvin por ser ele o responsável por Hamsterdam: "Look like you and me both tryin' to make sense of this game" (S03E11).

Numa cena posterior, em que o espectador já sabe das delações cruzadas de Avon e Stringer um contra o outro, os dois rememoram seu passado juntos: lembram que, quando crianças, assaltaram uma loja de brinquedos, e Stringer fez questão de roubar um set de badminton. Na ocasião, Avon reclamou que eles não tinham um quintal para jogar o jogo; Stringer, desde o princípio um aristocrata, levou as raquetes mesmo assim.

A partir daí, o espectador acompanha o desenlace das duas traições: Brother Mouzone e Avon unem-se para matar Stringer, em um prédio que ele pretendia demolir para construir

um novo empreendimento. Stringer oferece dinheiro aos dois, que não estão interessados nisso. Vendo que não havia nada a fazer, Stringer diz "Get on with, motherf..." (S03E12) – e não chega a completar a frase, sendo atingido pelas balas antes. Avon, por sua vez, é surpreendido pela polícia no depósito repleto de armamentos bélicos.

É assim, com a traição mútua de Avon e Stringer – muito mais do que em função de qualquer trabalho investigativo da polícia –, que os Barksdale chegam ao fim. Com Stringer morto e Avon preso, eles deixam a zona oeste livre para o avanço de Marlo, que emergirá como o novo grande líder do tráfico na temporada seguinte.

Polícia - MCU

Para grampear o telefone de Stringer, McNulty recorre a um aparelho que permite rastrear ligações diretamente de uma torre de celular – aparelho este que estava esquecido nos porões da polícia. Com isso, já antecipamos algo da próxima temporada: na escola, assim como na polícia, serão encontrados materiais didáticos e até um computador novo em folha esquecidos no porão.

A MCU consegue enfim monitorar o telefone de Stringer e obter provas contra ele – mas Stringer terá sido assassinado por Brother Mouzone e Omar antes da chegada da polícia, deixando McNulty desolado.

Em compensação, a MCU prende Avon, a partir da dica de Stringer.

Prefeitura

Royce, informado sobre Hamsterdam, se interessa pelo experimento, pois o declínio (real) de 14% na criminalidade é significativo e os moradores da região estão satisfeitos com a mudança. Para Royce, seria ideal se a polícia pudesse manter o experimento sem chamar o que estavam fazendo de "legalização das drogas". Eventualmente, porém – quando redes de televisão descobrem Hamsterdam e o assunto vira notícia em âmbito nacional –, Royce desiste de manter Hamsterdam funcionando e ordena que a polícia acabe com o experimento.

Polícia - Comstat

O alto comando da polícia, além de tirar Colvin do comando da zona oeste, rebaixa-o de major a tenente. Enquanto estão fazendo o "discurso da demissão", Colvin profere exatamente a última frase de Stringer: "Get on with it, motherf..." (S03E12) — mas, assim como o traficante, é assassinado (neste caso, simbolicamente — destituído do posto de major) antes que possa completá-la.

Tráfico - Hamsterdam

Ao desmantelar Hamsterdam, a polícia descobre um morto em uma das casas abandonadas do local: é Johnny, amigo de Bubbles. Eles deixaram de andar juntos nesta temporada, pois Johnny não gostava do trabalho de Bubbles com a polícia. Além disso, Bubbles começara a vender quinquilharias diversas em Hamsterdam – camisetas, isqueiros, papel higiênico –, empurrando um carrinho de supermercado; Johnny, enquanto isso, aproveitou o advento de Hamsterdam para se entregar inteiramente à heroína.

Prefeitura

Carcetti faz um discurso inspirador na Câmara: condena a criação de Hamsterdam e diz que "somos todos culpados" por ter abandonado as regiões mais pobres da cidade. Seu discurso evoca uma salva de palmas.

3.4 Quarta temporada: Reinado de Marlo Stanfield

Além de introduzir uma série de personagens novos – os estudantes da escola Edward Tilghman Middle, onde Prez passa a trabalhar como professor de matemática –, a quarta temporada mostra Marlo como sucessor dos Barksdale no comando do tráfico na zona oeste de Baltimore. O relato desta temporada será baseado na investigação de Marlo e em como ela se relaciona com as histórias dos quatro meninos que, daqui até o final da série, passarão de crianças a jovens adultos: os amigos Randy, Namond, Michael e Dukie.

Randy

Um dos personagens novos desta temporada é Randy. Ele tem cerca de treze anos e vende doces e balas pela cidade.

No primeiro episódio, descobrimos que Marlo conseguiu solucionar um problema que atormentava Stringer: como fazer uso da violência sem chamar a atenção da polícia. A gangue de Marlo esconde os cadáveres em casas abandonadas e a polícia não os encontra – para todos os fins e efeitos, então, Marlo não está fazendo uso de violência (sem corpo, não há crime).

Já sabemos que a primeira cena é sempre indicativa do tema geral da temporada. Aqui, vemos Snoop, soldado de Marlo, comprando uma parafusadeira elétrica numa loja de

materiais de construção. Ela recebe ajuda de um funcionário, que explica as diferenças entre os modelos e pergunta se Snoop vai apenas arrumar algo na própria casa ou se faz trabalhos para fora. A menina responde que eles fazem trabalhos na cidade toda – cinco só no último mês.

O humor da cena vem *a posteriori*: neste momento, o espectador ainda não sabe do que Snoop está falando, mas logo descobrirá que os "trabalhos" são assassinatos; a parafusadeira é usada para afixar tábuas de madeira nas portas das casas abandonadas onde Snoop e Chris deixam os corpos. Há um descompasso, então, entre a fala do vendedor e a de Snoop: eles estão se comunicando, mas falando de assuntos completamente diferentes.

Snoop compra a parafusadeira indicada pelo vendedor entregando o dinheiro diretamente em suas mãos, sem passar pelo caixa. Ao sair da loja e encontrar com Chris, que a esperava no carro, Snoop explica o funcionamento da máquina e diz que o funcionário lhe deu uma aula.

Este é o tema da temporada: as lições que as crianças aprendem, na escola ou fora dela.

Com a queda dos Barksdale, a MCU está monitorando a gangue de Marlo. Mas há um problema: a polícia não identificou um assassinato sequer cometido por eles, que já dominam os principais territórios da zona oeste.

Ocorre, enfim, um primeiro assassinato: só que de Fruit, funcionário dos Stanfield, o que intriga a polícia ainda mais. O espectador verá que se trata de uma disputa relacionada não a drogas, e sim a uma mulher: Fruit é assassinado por namorar a ex-namorada de outro traficante, Lex. A MCU, que está monitorando vários celulares de traficantes, rapidamente ouve essa informação no *wire* [grampo] e repassa-a a Bunk, de Homicídios, que está investigando o caso.

Bunk sai então à procura de Lex, com a ajuda de Carver – que levou a sério as críticas recebidas por Colvin anteriormente. Nesta temporada, vemos um Carver completamente diferente: ele conhece pelo nome cada um dos meninos do tráfico de seu distrito e conversa amigavelmente com eles. Seu parceiro no Western District desaprova essa abordagem, mas Carver lhe diz que não se pode simplesmente sair na porrada com todo mundo o tempo todo: senão, diz ele, com quem você irá conversar quando alguma coisa mais grave acontecer?

Mas, quando Bunk e Carver vão prender Lex, este já fora morto por Chris e Snoop. O assassinato se deu da seguinte forma: Little Kevin, outro personagem novo nesta temporada,

pede para Randy dar um recado para Lex deve informá-lo de que sua ex-namorada o estará esperando em um determinado parque, à noite. Lex comparece ao encontro e quem encontra não é a ex-namorada, e sim Chris e Snoop. Depois de assassinado, Lex é deixado na casa abandonada atrás do parque – a porta é fechada com uma tábua de madeira afixada no batente com a parafusadeira recém-comprada por Snoop.

Little Kevin entrega um dinheiro a Randy, informando que Chris e Snoop mataram Lex; Randy não fazia ideia de que, ao passar o recado, estava conduzindo Lex à morte. É uma situação análoga à que acontece com Wallace, na primeira temporada.

Depois de um tempo, fica claro para Bunk que Lex foi morto – sua família está claramente em luto –, mas a polícia não encontra o corpo.

Randy continua vivendo normalmente. Ele frequenta a escola, que para ele não é um local de aprendizado mas de comércio: Randy revende doces e balas das lojas locais aos colegas. Cada série da escola tem um horário específico de recreio, de modo que alunos de anos diferentes não se misturam; para ampliar sua clientela, Randy guarda os uniformes de anos anteriores e frequenta os outros recreios.

Ele vive com sua mãe adotiva, Miss Anna, que lhe impõe regras claras sobre como lavar a louça, que horas chegar em casa, e por quem Randy tem grande respeito. Miss Anna é o que nos Estados Unidos se chama de *foster parent*: a guarda de Randy continua pertencendo ao Estado, mas para todos os fins práticos ele vive com essa mãe adotiva. Sem ela, Randy teria de voltar a viver em um abrigo.

Em sala de aula, Randy se mostra especialmente interessado no cálculo de probabilidades ensinado por Prez, o novo professor de matemática: a lição é útil para o jogo de dados, bastante popular nas ruas de Baltimore.

Prez ensina probabilidade a seus alunos em um ato de subversão: todos os professores são obrigados a ensinar a matéria que cairá no teste estadual padronizado. Prez pergunta a uma professora mais experiente: se ensinam as perguntas dessa prova, o que isso está avaliando? A professora responde que, quando as crianças vão bem no teste, é possível dizer que a escola está fazendo um bom trabalho – em última instância, ele avalia os professores, não as crianças. Em outra cena, a mesma professora diz que aqueles que segundo o teste têm "proficiência avançada" em inglês (uma minoria) são os que efetivamente sabem ler; as que apenas passam são analfabetas funcionais. Prez não demora a relacionar a prova às estatísticas policiais: "Juking the stats", diz ele (S04E09). "Making robberies into larcenies. Making rapes disappear. You juke the stats, and majors become colonels. I've been here before."

Assim, quando seu supervisor passa pelo corredor, Prez dá aula sobre o teste obrigatório para crianças sonolentas e desanimadas; quando o supervisor sai de vista, Prez ensina probabilidade através do jogo de dados, coisa que as crianças adoram.

Randy aprende rápido e usa esse conhecimento para ganhar de jogadores experientes e conseguir algumas centenas de dólares. Usa esse dinheiro para comprar mais doces e balas pela internet (é mais barato do que comprar nas lojas do bairro) e assim ampliar sua margem de lucro nas vendas pela escola.

Um dia, para se livrar de uma suspensão, Randy diz à diretora que tem informações sobre um homicídio. Dada a gravidade da denúncia, a diretora se vê obrigada a chamar a polícia. Ela avisa Prez dessa situação e ele fica de entrar em contato com alguém confiável: assim, chama Carver, seu ex-colega da MCU. Randy fica suspenso da escola por alguns dias.

Carver visita Randy em casa e percebe que ele não teve participação no crime em si – apenas passou um recado para Lex. De qualquer forma, Carver fica de encaminhar Randy para aqueles que estão investigando o assassinato.

Ele acaba sendo interrogado por Herc, que é incapaz de fazer uso de qualquer informação dada por Randy. Meses depois, Herc interroga outro menino a respeito do mesmo caso: Little Kevin, aquele que pedira que Randy passasse o recado para Lex. Little Kevin não diz nada para a polícia, mas rapidamente percebe que os policiais têm informações que só Randy poderia saber. Com isso, Randy imediatamente ganha fama de *snitch* [delator]. Little Kevin, por sua vez, é assassinado por ordem de Marlo, apenas por ter sido interrogado pela polícia.

A má-fama de Randy produz consequências: ele perde boa parte da clientela e, um dia, apanha seriamente na saída da escola.

Prez separa a briga e, descobrindo a fama de Randy, pede que não volte a conversar com a polícia e não diga mais nada a ninguém. Furioso e inconformado, Prez contacta a polícia para contar que Randy está sendo ameaçado. Desta vez, não é Herc que irá cuidar do caso, e sim os experientes Bunk e Lester (a esta altura na série, parceiros no Departamento de Homicídios). Conversando com Prez, os dois descobrem que Lex teve um encontro Chris e Snoop em um determinado parque. Além disso, Lester conversa com Herc, que lhe conta que, meses antes, fizera uma batida no carro de Chris e Snoop e encontrara uma parafusadeira no porta-malas.

Bunk e Lester visitam o parque indicado por Prez. Observando cuidadosamente as tábuas que recobriam as portas das casas abandonadas atrás do parque, Lester percebe que a de uma das casas está afixada por parafusos mais resistentes que as das demais casas. É assim

que descobre que o corpo de Lex foi deixado ali. A partir disso, a polícia de toda a cidade recebe ordens de procurar casas abandonadas com tábuas afixadas por aquele tipo específico de parafuso, e essa megaoperação policial resulta no descobrimento de vinte e dois cadáveres em casas abandonadas. O número é tão assombroso que não há espaço suficiente para todos os corpos no Instituto Médico Legal da cidade; eles são levados, então, para um ginásio que pertencera a uma escola.

A proteção policial para Randy não é suficiente: a casa de Miss Anna é incendiada, deixando-a em estado grave. Randy, que sofreu apenas ferimentos leves, precisará morar em um abrigo público. Carver se esforça de todas as maneiras para encontrar outro pai ou mãe adotiva para Randy (inclusive se voluntariando para adotá-lo), mas a burocracia é implacável: o sistema determina que ele volte para um abrigo e para o fim da fila da adoção.

Ao fim da temporada, Carver deixa Randy em um abrigo, onde é ele recebido com hostilidade – sua fama de delator o precedera.

Randy aparecerá em uma única cena na quinta temporada, já crescido, recusando-se a conversar com a polícia e empurrando na escada um menino menor. O garoto que se empenhava em ganhar dinheiro com a venda de doces cresceu e aprendeu que é preciso atacar para se defender. Assim como Stringer, que desde crinça sonhava em ser rico (lembremos do roubo do set de badminton), Randy não conseguirá ser bem-sucedido no mundo da economia formal.

Namond

Namond é filho de Wee-Bey, o assassino dos Barksdale condenado à prisão perpétua na primeira temporada. De início, vemos Namond trabalhando na esquina de Bodie, mas ele está mais interessado em um gibi do que em ser um bom funcionário do tráfico. Nos primeiros episódios, além disso, Namond humilha Dukie, o amigo que está sempre usando roupas velhas e cheirando mal. Alguns capítulos adiante, veremos que Dukie está sempre mal-ajambrado porque seus pais gastam todo seu dinheiro em drogas.

Mas se, por um lado, Namond é o típico *bullie*, ele também se preocupa com Dukie quando ele apanha de outra turma – e acaba comprando sorvetes para todos no fim do dia.

Namond claramente é o mais rico da turma; mora com a mãe em uma casa bem mobiliada, de classe média. Sua mãe, DeLonda, recebe um pagamento mensal de Brianna Barksdale, em retribuição aos serviços prestados por Wee-Bey. Um dia antes do início das

aulas, DeLonda compra inúmeras roupas novas de presente para o filho – e não permite que Dukie, o das roupas velhas, entre em sua casa.

Na escola, Namond é o típico aluno-problema, que em um segundo perde a cabeça e xinga os professores. Por isso, acaba sendo encaminhado para uma classe experimental visada a pesquisar (e intervir sobre) jovens em risco de envolvimento no tráfico. Este é um projeto de um professor universitário em parceria com Colvin, expulso da polícia após o fiasco de Hamsterdam.

Quando não está na escola nem na esquina, Namond frequenta o ginásio de boxe de Dennis com seu amigo Michael.

Eis que, um dia, Brianna chama Namond e DeLonda para conversar: a matriarca dos Barksdale informa a ambos que a mesada deixará de ser paga, já que a organização Barksdale acabou. DeLonda, então, diz que é hora de Namond tornar-se o homem da casa e assumir o lugar do pai: em vez de trabalhar esporadicamente na esquina de Bodie, DeLonda estimula Namond a formar sua própria equipe e trabalhar em sua própria esquina. Namond assim o faz, recrutando alguns meninos para sua pequena gangue.

Na escola, Namond conta vantagem e se faz de malandro; relata a todos suas pretensões de ser um grande traficante. Na prática, porém, suas bravatas não se sustentam. Quando é detido pela polícia, fica com medo de passar a noite no centro de detenção juvenil, e o sargento Carver permite que ele durma no banco da delegacia. No dia seguinte, sem conseguir contactar a mãe, que estava viajando, Namond recorre a Colvin e passa a noite em sua casa.

De volta ao trabalho no tráfico, Namond ouve de seu funcionário Kenard que a polícia roubou seu carregamento de drogas. Namond acredita no menino, mas seu amigo Michael lhe faz ver que Kenard está mentindo e embolsou o dinheiro para si. Namond se convence do roubo, mas não tem coragem de dar uma surra em Kenard. Quem o faz é Michael – e pouco depois, no ginásio de boxe, Namond desmorona diante do treinador, dizendo que não presta para o tráfico, que não é igual ao pai.

Depois disso, Colvin faz uma visita ao pai de Namond na prisão. Colvin conta para Wee-Bey que o jogo não é mais o mesmo, que não existe respeito como havia antes. Conta também que Namond é inteligente e tem condições de ser o que quiser na vida, de conhecer um mundo muito maior do que aquele que ele e Wee-Bey conheceram.

O pai de Namond, então, autoriza que Colvin adote seu filho. Na próxima e última temporada, Namond aparece brevemente em uma competição entre as escolas da cidade. Ele

está discursando para uma plateia imensa sobre a Aids na África. Na plateia, vemos seus pais adotivos, o Diácono e o prefeito Carcetti, que a essa altura já ganhou a eleição.

As histórias de Randy e Namond se encerram na própria quarta temporada; na quinta, cada um dos personagens aparece em apenas uma cena. As histórias de Michael e Dukie, porém, transcorrem ao longo das duas últimas temporadas.

Michael

Dos quatro amigos, Michael é o mais forte e mais sério – e bastante carinhoso com o irmão pequeno, Bug, de quem cuida bem de perto: leva e busca na escola, alimenta, ajuda com a lição de casa etc. Michael vive com o irmão e a mãe, usuária de drogas; é Michael o responsável pelo cartão do Departamento de Serviços Sociais, onde a família recebe uma quantia mensal. Além disso, é o melhor amigo de Dukie, protegendo-o sempre dos ataques e provocações de Namond.

Na véspera da volta às aulas, a gangue de Marlo distribui dinheiro para as crianças do bairro, para que elas comprem roupas novas. Michael é o único que não aceita, pois não quer ter uma dívida a pagar com a gangue de Marlo.

Eventualmente faz um bico na esquina de Bodie e se sai muito bem: ao contrário de Namond, por exemplo, é firme com os clientes, recusa-se a dar drogas de graça para quem pede e nunca é ludibriado por clientes que fazem de tudo para pagar menos. Bodie propõe que ele trabalhe em período integral, mas Michael não quer sair da escola.

Sua competência no trabalho com Bodie e sua recusa em aceitar o dinheiro faz com que Marlo, impressionado, tente recrutá-lo para sua gangue. Michael recusa.

Um dia, o padrasto de Michael sai da cadeia e volta para casa. Michael fica apavorado pelo irmão menor e faz de tudo para que o padastro jamais fique sozinho com Bug.

Ele não sabe a quem recorrer com o retorno do padrasto. O professor Prez, percebendo Michael mais calado do que de costume, sugere que ele converse com a assistente social. Ele considera essa possibilidade, mas é dissuadido por Randy ao entender que o serviço social pode separá-lo do irmão e enviá-los para abrigos diferentes.

Outra possibilidade seria pedir algum conselho para o treinador de boxe, Dennis. Michael frequenta o ginásio, mas não se permite ser treinado por ele. Justificando-se com os amigos, que gostam do treinador e confiam nele, Michael diz que Dennis lhe parece *friendly* demais e, portanto, suspeito. Em suma, Michael não confia em adulto nenhum.

Decide, então, recorrer a Chris, o assassino que trabalha para Marlo.

Chris e Snoop procuram o padrasto de Michael, e o diálogo que se segue entre ele e Chris esclarece o que estava implícito: Chris pergunta se ele gosta de meninos. O padrasto nega, diz que gosta de mulher e que está vivendo com uma no momento. Chris não aceita a explicação e o espanca até a morte. É o único assasinato "não profissional" cometido por Chris em toda a série, fato que não passa despercebido por Snoop. Assim, a série sugere não apenas que Michael foi abusado pelo padrasto na infância, mas Chris também. O único adulto com quem Michael consegue estabelecer uma relação de confiança é Chris, que sofreu o mesmo tipo de violência que ele.

Depois disso, em troca do favor prestado, Michael entra para a gangue de Marlo na temporada seguinte. Mas ele não permanecerá por muito tempo, pois tem um espírito independente e questionador: Michael não acha que uma pessoa deva ser assassinada apenas porque xingou Marlo.

Na quinta temporada, então, ele fica com a gangue de Marlo até o momento em que mata Snoop e segue "carreira solo", por assim dizer. Ao fim da série, Michael é visto com a metralhadora característica de Omar, assaltando outros traficantes. Este, por sua vez, é assassinado por Kenard, a criança que "brincava de Omar" na terceira temporada (cf. p. 58).

Michael torna-se herdeiro de Omar, assim como Randy é o herdeiro de Stringer no jogo.

Dukie

Tímido e franzino, Dukie é vítima constante das provocações de Namond. No primeiro episódio, a turma de meninos está tentando capturar o que eles pensam ser um pombo-correio, mas são atrapalhados por Dukie – de longe, sem querer, ele faz um barulho que assusta os pombos. Os meninos ficam bravos e Namond e Dukie começam a brigar, mas Michael logo aparta a briga; Kenard decreta que Dukie luta "like a bitch". Passada a confusão, Dukie conta para Randy que o pombo que eles estavam perseguindo não era pombo-correio coisa nenhuma e explica as características de um de verdade.

Esse traço observador e realista de Dukie reaparece mais adiante, quando começa a circular entre os meninos um boato de que Chris é um mestre dos zumbis ("Zombie Master"), que enfeitiça as pessoas e as transforma em zumbis como ele. De todos, Randy é o que fica mais assustado com essa história (possivelmente por sua culpa ao ter conduzido Lex para a morte). Dukie, mais uma vez, explica que não se trata disso: Chris e Snoop simplesmente matam as pessoas em casas abandonadas; Dukie já vira isso acontecer. Para provar isso, leva

Randy a uma dessas casas e mostra o cadáver, dizendo que não há "mortos especiais" (zumbis); há apenas mortos.

Dukie, por um lado, mostra-se mais adulto, menos afeito a fantasias infantis, do que os amigos; por outro, não é avesso à companhia das outras crianças, toma sorvete com os amigos com evidente prazer.

As provocações contra Dukie sempre se centram no fato de ele estar malvestido, com roupas velhas e cheirando mal. O professor Prez nota isso e lhe doa roupas novas, mas dias depois percebe que o menino voltara a usar as roupas velhas e sujas. Uma aluna, então, conta que os pais de Dukie venderam suas roupas novas para comprar drogas. Sabendo disso, Prez passa a levar uma muda de roupas, toalha e sabonete para a escola todos os dias para o menino, que passa a chegar mais cedo, tomar banho e se trocar no vestiário; ele deixa a roupa suja em um saco, que Prez recolhe, lava e devolve no dia seguinte.

Quando Prez descobre um computador novo em folha nos porões da escola, é Dukie quem faz o melhor uso dele e chega a ensinar alguns comandos para o professor.

Um dia, ao chegar em casa, Dukie vê todos os móveis e roupas amontoados do lado de fora e uma nota de despejo na porta. "Not again", diz Dukie, indicando se tratar de um acontecimento recorrente em sua vida. Michael, seu melhor amigo, oferece um lugar para ele em sua casa – Michael está agora morando com Bug em um apartamento financiado por Marlo Stanfield. Dukie aceita e passa a cuidar de Bug enquanto Michael trabalha para Marlo.

Ao fim do ano escolar, Dukie passa para o colegial, mas não vai para a nova escola. Ele passa a trabalhar na esquina de Michael, mas não se dá bem; os outros meninos não o levam a sério, consideram (corretamente, aliás) que ele não é agressivo o suficiente para trabalhar no tráfico. Ele não tem o menor talento para lutar ou atirar e também é muito jovem para arranjar um emprego. Ao procurar trabalho em uma loja de tênis, encontra Poot no posto de vendedor – e é assim que descobrimos que Poot abandonou o tráfico.

Os únicos que oferecem algum trabalho a Dukie são os catadores de lixo – que, como Bubbles, às vezes roubam peças de metal (alumínio, ferro) para revendê-las e financiar seu consumo de drogas.

Quando Michael se desliga da gangue de Marlo e precisa fugir, Dukie fica novamente sem ter onde morar.

Aqui é importante intercalar a história de Bubbles à de Dukie, ainda que os dois personagens jamais interajam na série. Na última temporada, Bubbles se une aos Narcóticos Anônimos (NA) e fica abstinente por quinze meses. Em uma reunião do NA, conta que, quando criança, só tinha ouvidos para a música do carrinho de sorvete – e, de repente, passou

a só ter ouvidos para os chamados dos traficantes, que entoavam os nomes das drogas sendo vendidas.

Na cena em que Michael e Dukie se despedem, este relembra um momento das férias anteriores que os dois passaram juntos. Dukie apanhara dos meninos do outro bairro – mas, depois, os amigos lhe pagaram um sorvete. Para Dukie, aquele foi um dia feliz.

Michael diz não se lembrar do que Dukie contou. O dia do sorvete transcorrera há tão pouco tempo – mas, de lá para cá, Michael de fato passara de criança a adulto.

Os dois se despedem, e Dukie pede abrigo aos catadores de lixo. Faz uma última visita a Prez e pede dinheiro emprestado, dizendo que pretende se matricular em um supletivo. Prez lhe dá duzentos dólares.

Em sua última cena na série, Dukie aparece no abrigo dos catadores, injetando heroína.

No jogo, Dukie é o herdeiro de Bubbles.

Além das histórias das quatro crianças e de sua relação com o tráfico de drogas sob o comando de Marlo, a quarta temporada mostra também a vitoriosa campanha do vereador Carcetti para prefeito de Baltimore. Ele se elege ao criticar o aumento da criminalidade no governo Royce, abordando especificamente o assassinato de uma testemunha em um processo judicial. Promete aumentar o salário dos policiais e oferecer-lhes melhores condições de trabalho.

Quando assume o posto, porém, Carcetti percebe que herdou uma enorme dívida do governo anterior e que para cumprir suas promessas de campanha terá de pedir auxílio financeiro ao governo estadual, controlado pelo Partido Republicano. Em troca desse auxílio, porém, Carcetti seria obrigado a aceitar que o governo estadual tivesse ingerência sobre o sistema escolar municipal de Baltimore, e isso lhe custaria votos na campanha para o governo do estado dali a dois anos. Ele escolhe recusar o auxílio financeiro, decepcionando seu auxiliar, Norman Wilson: este diz a um colega que tinha esperanças de que Carcetti "fizesse a coisa certa" e aceitasse o dinheiro do governador, de modo a garantir os recursos para o sistema escolar da cidade.

3.5 Quinta temporada: Auge e queda do reinado de Marlo Stanfield

Para esta temporada, começarei com uma análise detalhada de algumas cenas selecionadas do primeiro episódio. Esta estratégia me parece interessante por dar ao leitor uma ideia mais adequada da estrutura episódica da série e mostrar as premissas sobre as quais se erigirão alguns dos argumentos a serem desenvolvidos nos episódios restantes.

Como se trata de uma seleção – e não da descrição e análise de *todas* as cenas deste primeiro episódio –, o leitor perceberá que a numeração não é contínua: assim, passaremos da cena 4 diretamente para a cena 9, por exemplo.

Cada temporada, como vimos, introduz uma nova instituição – e, com ela, um novo grupo de personagens – cujo funcionamento será explorado. A desta temporada, que começa cerca de quinze meses depois do fim da temporada anterior, é a imprensa, que será comparada principalmente à polícia.

Episódio 1, Temporada 5

A epígrafe deste episódio, que serve como "frase oracular" para toda a temporada, é "The bigger the lie, the more they believe". Essas frases que marcam o início de cada episódio são proferidas pelos personagens em um determinado contexto, sem que eles tenham consciência de que a frase se aplica a um contexto diferente daquele intencionalmente pretendido.

Cena 1

No Departamento de Homicídios, os detetives Bunk e Norris investigam uma nova morte. No início da cena, Bunk está sozinho na sala de interrogatório com um jovem suspeito e diz a ele que a estratégia de ficar calado enquanto espera o advogado só funciona se você é um gênio do crime. No mundo real, porém, o que acontece é que o seu parceiro está delatando o crime na sala ao lado – tanto que ganhou um lanche e batata frita dos policiais.

Finda esta fala, Bunk abre a porta da sala de interrogatório e faz um sinal para Norris, que passa conduzindo o outro suspeito. Este diz: "But I still ain't saying shit to you", enquanto come batata frita. O jovem que está na sala de interrogatório, porém, só vê o amigo comendo a batata, sem ouvir o que ele dissera.

Bunk sai da sala, fecha a porta e pergunta a Norris: há quantos anos temos feito exatamente a mesma coisa? Há pelo menos uns vinte, responde o colega.

Bunk, conversando com Norris, mostra três folhas de papel – na primeira está escrito "verdadeiro", na segunda, idem, e na terceira, "falso". Um terceiro detetive se aproxima e pergunta se aquilo realmente funciona. Norris diz que sim – que os americanos são um povo estúpido e acreditam basicamente em tudo que lhes é dito.

O jovem que estava na sala de interrogatório é conduzido até uma máquina de xerox, que os policiais dizem se tratar de um detector de mentiras que mede a pulsação cardíaca. Eles prendem a mão do jovem à máquina com uma fita adesiva e fazem três perguntas. A primeira é se seu nome de fato é DeShawn. Ele responde que sim e sai uma folha de papel da máquina que diz "verdadeiro". Depois perguntam se ele mora em um determinado endereço de Baltimore. O jovem volta a dizer que sim e a máquina novamente acusa "verdadeiro". Então, Bunk pergunta se ele é o responsável pelo assassinato que está sendo investigado. O jovem responde que não, e sai da máquina a folha que diz "falso".

O jovem suspeito se assusta com o resultado e ouve dos policiais que a máquina nunca mente. Então, o jovem cede, dizendo que o amigo não consegue ficar calado e que ele deveria ter matado a vítima sozinho.

A cena é concluída com a frase que é mote da temporada.

O primeiro fragmento da cena já abre um abismo entre um suposto mundo de fantasia, povoado por gênios do crime que esperam o advogado em silêncio, e o mundo real de Baltimore, em que as pessoas delatam umas às outras por um punhado de batatas. Ao final da cena, há uma inversão: veremos que fantasiosa foi a história contada pelo detetive, e que esperar o advogado em silêncio teria sido a conduta mais adequada ao mundo real.

O segundo suspeito do crime – que passa diante de DeShawn comendo batata frita – é um rosto familiar da temporada anterior: trata-se de Darnell, um dos estudantes da escola Edward Tilghman Middle.

O momento em que Darnell passa pela sala de interrogatório, sendo conduzido por um detetive e comendo batata frita, é um exemplo óbvio de manipulação dos fatos. O suspeito que está na sala vê parte dos fatos – a parte que ratifica a história contada pelo detetive Bunk –, mas não vê o contexto mais amplo – que, ao contrário do que disse Bunk, o amigo não o delatou e está apenas desempenhando seu papel no teatro incriminatório montado pelos policiais.

Esse primeiro fragmento de cena antecipa uma discussão que se dará na redação do jornal mais adiante: a direção do jornal quer fazer uma série de reportagens sobre as escolas municipais que "vá direto ao ponto", sem grandes rodeios e sem se preocupar com o contexto

mais amplo de onde partem os estudantes. O editor Gus, porém, argumenta que é preciso de muito contexto para entender qualquer coisa (DeShawn que o diga).

A frase "The bigger the lie, the more they believe" é uma referência evidente àquela que será a história principal desta temporada: a invenção de um *serial killer* pela polícia com o respaldo de parte da imprensa. De início, os detetives "fabricam" um *serial killer* que mata mendigos, mas isso não é suficiente para atrair a atenção da mídia e do governo municipal; então, os detetives atribuem intenções sexuais ao assassino. É só assim, com uma mentira ainda maior, que os detetives conseguem atrair a atenção desejada — e, com ela, os recursos necessários à investigação do verdadeiro criminoso que vem "assassinando em série" na cidade de Baltimore: o gângster Marlo Stanfield.

A estrutura dos episódios após a primeira cena é sempre a mesma: temos os créditos iniciais da série, que traz imagens de todas as temporadas anteriores acrescidas de algumas da temporada nova. Para esta quinta temporada, temos muitas imagens de impressão de jornais. Ao fim dos créditos, a epígrafe de Bunk.

Cena 4

Os policiais Dozerman e McNulty, vigiando a gangue de Marlo à distância, veem que um rapaz que trocou algumas palavras com o traficante dá um recado a outro rapaz em uma moto. O moço da moto dá a partida e é observado de longe por outros dois policiais que estão em um carro, Kima e Sydnor. Kima comenta com o colega que todo dia é a mesma coisa.

O método de comunicação dos traficantes é tão complexo quanto a vigilância efetuada pela polícia. A fala de Kima ao final da cena indica que o que estamos vendo é a repetição de uma rotina: os traficantes têm seu método organizado de se comunicar e os policiais, seu método de monitorá-los. Até aqui, parece ao espectador que se trata de um jogo de soma zero e, em última instância, um tanto inútil, dado que os policiais estão há tempos monitorando a gangue de Marlo sem conseguir incriminá-los. Essa impressão será ressignificada dentro de poucos episódios, quando a investigação for encerrada devido à falta de recursos generalizada na cidade de Baltimore. Ao perceber que a polícia deixou de monitorá-los de perto, Marlo Stanfield dá ordens de assassinatos que estavam "acumulados" nos últimos meses. Descobrimos então que o trabalho policial de vigiar cada passo da gangue, ainda que não tenha resultado em uma condenação, permitiu que vários crimes fossem evitados.

Sala de reuniões da prefeitura. O prefeito conversa com o número 1 e o número 2 da polícia, o comandante Burrell e o *deputy ops* Rawls, respectivamente. O prefeito tem dois assessores: Norman Wilson, que fora seu chefe de campanha eleitoral, e Michael Steintorf, seu chefe de gabinete. Na temporada anterior, Steintorf recomendara ao prefeito que não aceitasse o empréstimo do governo estadual, pois isso atrapalharia suas chances na eleição para o governo do estado dali a dois anos. Estamos agora a cerca de nove meses dessa eleição.

Os comandantes da polícia dizem que estão cortando todos os custos possíveis, deixando de pagar hora extra e *court pay*, as horas trabalhadas no tribunal. O prefeito pergunta como estão as estatísticas referentes à criminalidade. Rawls responde que a redução de "dois dígitos" que fora pedida pelo prefeito não será possível com esses cortes no orçamento. O prefeito Carcetti responde que a polícia precisa mostrar algum tipo de redução, porque esse foi o mote de sua campanha eleitoral. Quanto aos pagamentos atrasados e ao aumento salarial prometido e não cumprido, Carcetti diz que tudo isso será feito futuramente – por enquanto, a cidade precisa economizar para cobrir o rombo no sistema escolar herdado da administração anterior.

O assistente pergunta onde mais a polícia pode cortar custos. Rawls sugere encerrar a investigação, que já se estende há meses, dos corpos encontrados nas casas abandonadas (da gangue de Marlo Stanfield, portanto). Norman se opõe ao encerramento, lembrando que os crimes repercutiram em âmbito nacional. Carcetti diz que não quer lidar com a manchete "Baltimore desistiu das investigações". Burrell responde que, dada a situação fiscal da cidade, elas podem ser interrompidas até que haja novos desenvolvimentos.

Carcetti dispensa os comandantes e pede para que Norman Wilson lhe diga a verdade. Michael argumentara que, com a ajuda do governo estadual, Carcetti ficaria prejudicado na campanha eleitoral para o governo do estado. Norman diz que Carcetti deveria ter aceitado o dinheiro, pois sem dinheiro para a polícia não haverá redução na criminalidade e, sem isso, ele tampouco tem como ser eleito governador – no momento, ele é apenas "a weak-ass mayor of a broken-ass city" – um prefeito fraco de uma cidade quebrada.

Cena 16

Área externa da redação do jornal *Baltimore Sun*. Jornalistas experientes comentam que os escritórios internacionais estão sendo fechados e que os jornais estão sendo vendidos para outras empresas. Um dos jornalistas diz ao outro que ele não precisa se preocupar, já que ele tem bastante tempo de casa. Este retruca que a preferência nas redações é pelos mais jovens – especialmente moças de vinte e poucos anos, bonitas e que mal sabem escrever uma

frase. A cena é concluída com este jornalista, que tem bastante tempo de casa, dizendo: "Someday, I want to find out what it feels like to work for a real newspaper".

Nas redações, quem mais corre risco de demissão são os mais velhos – é o contrário, portanto, do que acontece no porto, onde a *seniority* é uma vantagem (quanto mais tempo de casa têm os estivadores, mais chances têm de serem escalados para "trabalhar em um navio" – "work a ship" – que atraca no porto). No porto, os jovens reclamam dos mais velhos, e no jornal dá-se o contrário; nos dois casos, cria-se uma rivalidade entre velhos e jovens que mascara o fato de não há trabalho suficiente para todos. Tanto é assim que um dos estivadores que conhecemos na segunda temporada – Johnny Fifty, parceiro de Ziggy no roubo dos carros – reaparecerá aqui como morador de rua.

A frase do jornalista já fora pronunciada por Sydnor na terceira temporada, só que fazendo referência a outra instituição: "Someday, I'm going to work for a real police department" – e será repetida por McNulty ainda neste episódio.

Cena 21

Bubbles aparece de perfil, sentado no porão de uma casa. Pela primeira vez em toda a série, está limpo e não traz nenhum ferimento no rosto. Sua irmã, do andar de cima, grita seu nome e diz que vai sair para trabalhar. É também a primeira vez que o vemos sendo chamado pelo nome, Reginald.

Cena 26

Um repórter que ficara de cobrir a votação na Câmara chega ao *Baltimore Sun* e informa sua manchete: "Câmara adia votação sobre a lei dos moradores de rua a pedido de Carcetti". O editor Gus lê as anotações do repórter e pergunta se ele havia acompanhado a votação das leis de zoneamento. O repórter, que descobrimos se chamar Jeff, responde que não, pois voltara à redação para escrever a reportagem. Gus pede que o repórter verifique os arquivos e volte à Câmara a fim de descobrir quem está por trás de uma transação que envolve um imóvel de um tal Ricardo Hendrix. Gus sabe que Hendrix é um traficante, Fatface Rick (que os espectadores conhecem como um dos integrantes da cooperativa).

Gus chama Alma e seu colega (que descobrimos se chamar Scott) e lhes conta que o imóvel é um clube de striptease que pertence a um traficante. A cidade de Baltimore está propondo uma troca entre este imóvel e um outro – isto é, a cidade pretende reaver a posse do

imóvel de Fatface Rick e lhe entregar outro como compensação. Gus então ordena os repórteres do jornal investiguem essa transação.

A transação entre a cidade de Baltimore e Fatface Rick mostra a relação promíscua entre o tráfico de drogas e políticos locais, com a qual entramos em contato já na primeira temporada: em troca de doações eleitorais, os traficantes conseguem lucrativos negócios no ramo imobiliário. Mesmo que as doações eleitorais ainda não tenham sido mencionadas nesta cena, o espectador que se lembra da primeira temporada já antecipará que é disso que se trata.

Cena 28

O ex-policial Herc e seus colegas do Western District reclamam do trabalho no bar, dizendo que todo o dinheiro do governo foi para a escola e não sobrou nada para a polícia. Herc está de terno, bem-vestido, e os colegas dizem que ele saiu da polícia na hora certa. Herc lhes pede informações sobre uma determinada pessoa (endereço, placa do veículo) – em troca, paga a rodada seguinte de drinks.

Ainda não o sabemos neste momento, mas Herc está pedindo essas informações a mando de seu novo chefe, o advogado Maurice Levy. Se Darnell não foi comprado com batatas fritas, os policiais foram comprados com uma rodada de drinks.

Cena 29

Na redação, a investigação jornalística sobre a transação entre a cidade de Baltimore e Fatface Rick avança. A matéria prestes a ser publicada diz que o negócio é excelente para Fatface Rick, que tem uma longa ficha criminal. Ele vende seu imóvel atual para a cidade por 1,2 milhões de dólares e, em troca, a cidade vende para ele um imóvel maior por apenas 200 mil. Fatface Rick, portanto, ganha 1 milhão com o negócio, tendo doado 40 mil para a campanha eleitoral de Nerese Campbell.

Gus conversa ao telefone com Campbell, em off. Esta alega que a cidade precisa do imóvel de Fatface Rick para um projeto de reurbanização e que a transação serve aos melhores interesses da cidade. Gus questiona se é do interesse da cidade ceder um imóvel que é duas vezes maior ao que está sendo adquirido e compensar o proprietário com 1 milhão. Pergunta também se Nerese deixou claro para os demais vereadores que Fatface Rick doou 60 mil para sua campanha.

Nerese encerra a conversa e Gus pede para Scott continuar pesquisando a lista de doadores eleitorais de Nerese, já que há no mínimo 20 mil de doações que eles ainda não identificaram, cuja existência Nerese inadvertidamente acabou de confirmar.

Neste primeiro episódio, temos acesso aos bastidores da produção de uma reportagem bem feita, que expõe as regras do jogo aos leitores do jornal.

Cena 30

No bar, McNulty paquera uma mulher. Telefona para a esposa dizendo que vai trabalhar até mais tarde e nega estar bêbado.

Esta cena, aparentemente banal, já é bem conhecida do espectador da série: esse *binge* de álcool e sexo com desconhecidas é recorrente para McNulty sempre que ele está particularmente enraivecido com a política interna da polícia de Baltimore. No episódio seguinte, McNulty dá voz à expressão tantas vezes repetida ao longo da série: "fucking game's rigged" (S05E02).

Cena 32

No bar, os jornalistas comemoram a reportagem sobre a transação imobiliária envolvendo a cidade de Baltimore e Fatface Rick. Alma conseguiu aspas do traficante, que disse: "I'm a businessman. City wants to help me out, I ain't gonna argue". Quando indagada sobre como conseguiu as aspas, Alma diz que simplesmente entrou no bar, esperou um pouco, olhou as dançarinas, até que o próprio Rick veio conversar com ela, pensando que ela procurava emprego. Alma não assina a reportagem como autora, mas como "colaboradora".

Seu colega Scott diz que "colaboradora" é muito pouco, que ela não vai avançar muito na carreira, que ela merecia mais pela sua contribuição. Alma pergunta para onde ele quer ir, e Scott responde *New York Times* ou *Washington Post*. Alma diz que o *Sun* ainda é um bom jornal, se afasta de Scott e se aproxima dos demais colegas que estão comemorando a boa reportagem.

O relato de Alma é uma primeira indicação do tipo de jornalismo prezado por Simon: aquilo que chama de *stand-around-and-watch journalism*, isto é, um jornalismo que exige um mergulho no universo que se quer reportar. É o que Alma fez, em sua ida ao bar – e é a antítese do que Scott irá fazer ao longo desta temporada.

Cena 36

Bubbles vende o jornal *Baltimore Sun* no trânsito. Na fila de carros, está Nerese Campbell, que é vista esbravejando ao ler a notícia sobre a troca de imóveis com Fatface Rick

Esta cena é um bom exemplo de como mundos aparentemente distantes estão interconectados em *The Wire*. Para obter recursos para sua campanha, Campbell fez um acordo com um traficante que provavelmente já vendeu drogas para o homem que acaba de lhe vender o jornal.

Se em temporadas anteriores recursos formais – como a repetição das mesmas falas por personagens diferentes em contextos diferentes, evidenciando que o "jogo" que se joga em diferentes instituições é surpreendentemente semelhante – já haviam afastado a hipótese de considerarmos *The Wire* uma série realista, a quinta temporada acaba de vez com essa possibilidade interpretativa. Ela se centra sobre duas tramas que convergem:

Na primeira, os detetives Jimmy McNulty e Lester Freamon, inconformados com a ordem de encerrarem a investigação de Marlo Stanfield por falta de recursos, criam um *serial killer* fictício, de modo a atrair a atenção da mídia, da prefeitura e fazer o dinheiro voltar a jorrar no departamento. Eles então desviam o dinheiro destinado à investigação fictícia para a investigação real de Marlo Stanfield, o serial killer verdadeiro no qual ninguém mais presta atenção.

Na segunda trama, os detetives contam com a surpreendente e inesperada ajuda do jornalista Scott Templeton, que inventa ter sido contactado pelo assassino em série. Aproveitando-se disso, McNulty telefona, então, para Scott, fazendo-se passar pelo assassino; a partir desse fato, a polícia consegue autorização judicial para monitorar o telefone de Scott. Novamente, essa autorização é "desviada" e direcionada ao telefone dos integrantes da gangue de Marlo Stanfield.

A narrativa vai alcançando níveis progressivos de absurdidade. O *serial killer* fictício, de início, "apenas" mata os mendigos – McNulty e Freamon são ajudados por um colega e conseguem chegar antes de outros detetives a corpos recém-encontrados de mendigos mortos por causas naturais; chegando lá, McNulty altera a cena de modo a fabricar o homicídio.

Além disso, modifica relatórios antigos de homicídios reais de mendigos de modo a fazer parecer que eles têm relação com os (falsos) homicídios atuais.

Mas o mero assassinato dos mendigos não é suficiente. É preciso que haja um motivo sexual para a imprensa prestar atenção.

Chegamos a algo importante aqui: a guerra do Iraque, à qual se fez referência em todas as temporadas anteriores, agora aparece em suas consequências. Quando o *serial killer* começa enfim a "fazer sucesso", o *Baltimore Sun* passa a produzir reportagens sobre moradores de rua. É nesse contexto que o jornalista Scott Templeton entrevista um mendigo que lutara na guerra e sofre de estresse pós-traumático. Mas, quando a entrevista é publicada, o ex-combatente insiste que o jornalista "embelezou" a história, acrescentando fatos que não ocorreram. O entrevistado chega a ir ao jornal para reclamar, dizendo que uma mentira não é o outro lado da história: uma mentira é apenas uma mentira.

Não por acaso essa discussão se dá no contexto da Guerra do Iraque – justificada por algo que, a depender da convicção política do observador, se revelou uma informação incorreta, a saber, que o Iraque possuía armas de destruição em massa, ou uma simples mentira. E essa conversa se dá numa clínica onde vemos mutilados recebendo próteses: a mentira teve efeitos bastante reais sobre o corpo de milhares de pessoas.

É curioso que, nesta temporada que trata justamente dessas questões, tenhamos o único personagem realmente raso e unidimensional de toda a série: o repórter Scott Templeton, que inventa os artigos que escreve. Templeton cria citações em absolutamente todas as reportagens que assina – um personagem mais realista teria que escrever pelo menos algo mais sério em meio às reportagens fantasiosas, para disfarçar. Mas não: trata-se de um personagem eminentemente maniqueísta. Assim como Scott Templeton não tem qualquer compromisso com a realidade, *The Wire* não tem qualquer compromisso com a verossimilitude do personagem.

O caso do *serial killer* passa a ser usado pelo prefeito Carcetti como munição contra o governador republicano do estado. Carcetti está prestes a concorrer ao cargo de governador, e critica o atual ocupante do posto por ter cortado o financiamento de abrigos para moradores de ruas.

Quando a verdade vem à tona, o assessor de Carcetti, Norman Wilson, não consegue conter o riso: cada um está mentindo para conseguir o que quer. Os policiais usaram o caso do falso *serial killer* para conseguir o dinheiro para investigar aquilo que queriam; Carcetti

igualmente usou o caso para fabricar uma narrativa que lhe era favorável, isto é, de que ele era um prefeito preocupado com a população da rua. Coisa semelhante se passou no jornal: o *serial killer* fictício teve ampla cobertura da imprensa e rendeu um Pulitzer a Scott Templeton.

Ao fim da temporada, o assassino fictício de fato permite aos policiais capturarem Marlo, mas ele logo é solto, justamente porque não há bases legais para mantê-lo preso (o dispositivo de escuta que possibilitou sua captura era ilegal). Assim, Marlo volta às ruas, mas sabendo que será preso caso cometa qualquer mínima infração. Por isso, ele é obrigado a sair da linha de frente do tráfico: vende seu contato com Os Gregos para os integrantes da excooperativa e, levado por seu advogado (o mesmo que trabalhara para os Barksdale), participa de uma reunião com empresários. Terrivelmente entediado, Marlo escapa da reunião e caminha pelas ruas, onde logo avista um ponto de venda de drogas. Ele rapidamente expulsa os dois traficantes do local e conquista o ponto para si, mostrando que não conseguirá manterse afastado do tráfico por muito tempo.

Ao fim da temporada, além disso, Carcetti é eleito governador, ajudado pelo falso serial killer.

4 A IMBRICAÇÃO DOS CONCEITOS DE SUBLIMAÇÃO E REALIDADE EM FREUD

Nesta seção, vamos investigar dois conceitos em psicanálise no ponto em que eles se imbricam e se colocam mutuamente em questão. A investigação conjunta dos conceitos de sublimação e realidade se justifica dada a existência de um importante ponto de articulação entre eles.

Em suas origens, a sublimação é um conceito que se refere prioritariamente ao nível intrapsíquico da experiência: quando pensamos no processo sublimatório, evocamos o destino dado à pulsão no âmbito do psiquismo do indivíduo. O conceito envolve a passagem de um mundo interno para uma realização que se integra ao mundo externo e o compõe. Ao mesmo tempo, portanto, a sublimação implica uma passagem do psiquismo individual para a cultura.

Assim, mesmo que isso não seja imediatamente evidente, é forçoso reconhecer que a experiência intersubjetiva – e, consequentemente, o mundo compartilhado – encontra-se no cerne do processo sublimatório. Não acessamos diretamente a pulsão, que é incomunicável e irrepresentável; mas o fruto do processo sublimatório, ao qual temos acesso pela percepção, está no mundo em que vivemos, co-habitando com outras subjetividades.

Mas há algo mais: de acordo com Laplanche e Pontalis (2001), não basta ao novo alvo da pulsão ser não sexual; é necessário que seja também socialmente valorizado. A valorização social é parte constitutiva do conceito, estando presente em praticamente todas as elaborações freudianas que se referem à sublimação (Laplanche, 1989), por exemplo:

O domínio do instinto pela sublimação, defletindo as forças instintuais sexuais do seu objetivo sexual para fins culturais mais elevados, só pode ser efetuado por uma minoria. (Freud, 1908/1996, p. 178)

O mais importante destino de um instinto parecia [no momento em que a psicanálise empreendia o estudo das pulsões sexuais] ser a *sublimação*, em que objeto e meta são mudados, de forma que o instinto originalmente sexual passa a encontrar satisfação numa realização não mais sexual vista como de maior valor social ou ético. (Freud, 1923/2011, p. 304)

É esse valor social que nos impede de considerar a sublimação um processo apenas intrapsíquico em vez de, além disso, intersubjetivo; afinal, ela é responsável pela criação dos "fins culturais mais elevados", constituindo um elo privilegiado entre indivíduo e cultura na obra freudiana:

In this power movement [o deslocamento da meta sexual a outra não sexual] lies not only the basis of individual human development, but of all civilisation: art, culture, thought, history (Valdre, 2014, p. 19)¹

Um autor que menciona a articulação entre sublimação e realidade logo nos parágrafos iniciais de seu livro sobre a sublimação é Loewald (1988). Em uma carta a Fliess de 1897, Freud descreve as fantasias como sendo "sublimações dos fatos", o que pressupõe a ocorrência de fatos em um mundo real externo que podem ser ou *registrados na memória* ou *sublimados em fantasias*. Loewald (1988) articula essa menção inicial do conceito de sublimação com uma citação muito posterior de Freud (1938/1996), do "Esboço de psicanálise":

Em nossa ciência, tal como nas outras, o problema é o mesmo: por trás dos atributos (qualidades) do objeto em exame que se apresenta diretamente à nossa percepção, temos de descobrir algo que é mais independente da capacidade receptiva particular de nossos órgãos sensoriais e que se aproxima mais do que se poderia supor ser o estado real das coisas. Não temos esperança de poder atingir esse estado em si mesmo (p. 210)

Desta passagem, Loewald (1988) destaca as raízes kantianas da concepção de realidade em Freud, entendida como o incognoscível – o "estado real das coisas" é inacessível, temos acesso apenas ao que nos é dado pela percepção:

The true psychic reality of unconscious-instinctual life is the subjective counterpart to the true objective external reality, both unknowable in themselves. The id is the ego's "second external world".... Here, reality, whether "physical" or "psychical," is defined as external to the ego and having to submit to the ego, to be modified by it, or both. (p. 3)²

A realidade, seja a psíquica ou material, é algo *externo* ao Eu; é algo com que o Eu se relaciona. Mas essa *exterioridade* ocorre tanto "para dentro" do indivíduo (realidade psíquica) quanto "para fora" (realidade externa):

O inconsciente é a verdadeira realidade psíquica; em sua natureza mais íntima, ele nos é tão desconhecido quanto a realidade do mundo externo, e é tão incompletamente apresentado

¹ Tradução nossa: "Nesse movimento de forças repousa a base não apenas do desenvolvimento humano individual, mas de toda a civilização: arte, cultura, pensamento, história."

² Tradução nossa: "A verdadeira realidade psíquica da vida inconsciente-instintual é a contrapartida subjetiva da verdadeira realidade externa objetiva, ambas incognoscíveis em si mesmas. O id é o 'segundo mundo externo' do ego.... Aqui, a realidade, seja 'física' ou 'psíquica', é definida como sendo externa ao ego e tendo de se submeter a ele, ser modificada por ele, ou ambos."

pelos dados da consciência quanto o é o mundo externo pelas comunicações de nossos órgãos sensoriais. (Freud, 1900/1996, p. 637)

A originalidade do pensamento de Freud sobre a realidade, portanto, não está no pressuposto de sua incognoscibilidade, e sim na admissão de que esse incognoscível radical pode ser tanto interno quanto externo ao indivíduo: a realidade do desejo inconsciente é tão inacessível quanto a realidade do mundo externo, cujo funcionamento independe do desejo individual. Os "fatos do mundo externo" que são captados pela percepção e registrados na memória são apenas representações de uma realidade que é, em última instância, inapreensível. Nesse sentido, se as fantasias são "sublimações dos fatos", as recordações que temos dos fatos já seriam "sublimações da realidade".

Com relação aos tais "fatos do mundo externo", é necessário deixar claro desde já que existe uma grande diferença entre o pressuposto do qual Freud parte, que é aquele objetivista das ciências naturais do século XIX, e os resultados a que chega partindo dele. Em todas as suas especulações a respeito da constituição e do desenvolvimento do aparelho psíquico, tanto em nível ontogenético quanto filogenético, Freud sempre parte da ideia de que há um mundo externo real apartado do aparelho psíquico que descreve. Isso é verdade quando fala de um bebê – em "A intepretação dos sonhos", a expressão "aparelho psíquico" é subitamente substituída por "bebê faminto" (Freud, 1900/1996, p. 594) – e também quando fala de um inespecífico organismo não humano: "Imaginemos o organismo vivo, na sua maior simplicificação, como uma indiferenciada vesícula de substância excitável; a sua superfície voltada para o mundo externo é então diferenciada pela própria localização, servindo como órgão receptor de estímulos" (Freud, 1920/2010, p. 187).

Ocorre que, à medida que Freud desenvolve o que vai acontecendo com esse organismo vivo ou aparelho psíquico primitivo, a imbricação mútua entre interno e externo começa a aparecer, e o pressuposto do qual partiu desmorona. A nítida distinção entre interno e externo configura-se como uma conquista do desenvolvimento do aparelho – "O bebê lactante ainda não separa seu Eu de um mundo exterior... Aprende a fazê-lo aos poucos" (Freud, 1930/2010, p. 18). Assim, essa distinção pode ser efetuada por um observador externo que já passou por esse desenvolvimento, mas não pode mais ser considerada uma característica intrínseca e constitutiva da realidade.

A primeira menção do termo "sublimação" por Freud não se relaciona diretamente

com o desenvolvimento posterior do conceito – que, conforme indica Loffredo (2014), é mais uma indicação de um problema a ser pesquisado do que um conceito acabado a ser prontamente apreendido. Em sua primeira aparição, a sublimação refere-se ao "conteúdo representativo da recordação" (Mijolla-Mellor citada por Loffredo, 2014, p. 23); posteriormente, irá se referir a uma modificação na meta e no objeto da pulsão. De qualquer forma, é interessante notar que, mesmo nessa primeira menção aparentemente não relacionada a desenvolvimentos subsequentes, a sublimação refere-se a uma transformação de um conteúdo em outro (posterioresmente, referir-se-á à transformação do sexual em não sexual). Essa transformação de conteúdo vincula a sublimação em psicanálise à sublimação na química – transformação de um material do estado sólido para o estado gasoso.

A analogia do processo psíquico com o químico pode ser estabelecida em diversos pontos; um dos mais lembrados é a "elevação" – o material gasoso eleva-se no ar, enquanto o sólido permanece preso ao chão; os produtos da sublimação são igualmente "elevados", distantes do objeto sexual original. Um ponto menos lembrado e que merece ser destacado é o aparente imediatismo do processo: um material que vai do sólido ao gasoso sem antes passar pelo estado líquido parece ter pulado uma etapa. A sublimação entendida como processo psíquico também tem esse caráter misterioso: qual seria o invisível "estado líquido" da sublimação que permitiria a transformação de uma meta sexual em não sexual?

É apenas em 1923 que Freud formula uma hipótese metapsicológica mais consistente sobre essa transformação: "Talvez a sublimação ocorra por intermediação do Eu, que primeiro converte a libido objetal sexual em libido narcísica, para depois quiçá dar-lhe outra meta" (Freud, 1923b/2011, p. 37). Os meandros dessa hipótese serão esmiuçados mais à frente; por ora, guardemos a ideia de que a sublimação é um processo efetuado pelo Eu.

Em "O Eu e o Id", Freud (1923b/2011) descreve o Eu como uma instância fronteiriça entre mundo externo e Id, que tenta mediar os interesses de ambos: o Eu se esforça para que o Id obedeça às imposições do mundo e, por outro lado, para que o mundo satisfaça o desejo do Id. Podemos reformular esse esforço do Eu em outros termos: o Eu tenta conciliar *realidade psíquica* e *realidade material*; para essa tarefa, a sublimação desponta como um instrumento privilegiado, já que satisfaz o desejo do Id sem deixar de tomar o mundo externo em consideração.

Para investigar a articulação entre sublimação e realidade, acompanharei três desenvolvimentos na obra freudiana: a constituição do aparelho psíquico, as pulsões e seus

destinos e o mal-estar na cultura. Essa divisão é mais didática do que estrutural: para tratar de cada um desses três aspectos será necessário abordar os outros dois, o que significa que algumas repetições serão inevitáveis³. Ao tratar do aparelho psíquico, será indispensável fazer referência ao conceito de pulsão, desde os primórios de seu desenvolvimento na obra de Freud. É por isso que, ao chegarmos na seção dedicada ao tema, muito já terá sido dito sobre as pulsões, o que fará com que ela seja menos extensa que a primeira. O mesmo se dará com a seção seguinte: muito do que teríamos a dizer a respeito do segundo dualismo pulsional e do conflito entre pulsões de vida e de morte já terá sido abordado nas seções anteriores, fazendo com que a seção 3 seja ainda menos extensa do que as duas primeiras. A extensão de cada uma dessas seções, portanto, corresponde a uma necessidade prática de organização do texto e de forma alguma reflete níveis diferentes de importância atribuídos a cada um dos temas.

Esse é o estudo que foi motivado por minha experiência com *The Wire* e que será relacionado ao que desenvolvemos no capítulo anterior.

4.1 A constituição e o desenvolvimento do aparelho psíquico

No "Projeto de uma psicologia", o objetivo de Freud (1895/2003) é explicar os fenômenos psíquicos por meio de uma psicologia "científica e materialista" (p. 175). Essa psicologia pressupõe uma Q, definida como aquilo que "diferencia atividade de repouso" (Freud, 1895/2003, p. 175), e neurônios, entendidos como partículas materiais. Os fenômenos psíquicos poderiam ser explicados, então, através de diferenças em Q nos neurônios.

Em "As neuropsicoses de defesa" (Freud, 1894/1996), há uma definição mais extensa e analógica acerca dessa diferença entre atividade e repouso caracterizada no "Projeto" como Q:

Cabe diferenciar nas funções psíquicas algo (montante afetivo, soma de excitação) possuindo

³ Para cada um desses desenvolvimentos, analisaremos alguns textos fundamentais. Sobre a constituição e

e "O problema econômico do masoquismo" (1924b/2011); por fim, para estudar a cultura e o mal-estar na cultura, me apoio em "Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna" (1908/1996) e "O mal-estar na civilização" (1930/2010).

desenvolvimento do aparelho psíquico, considero "Projeto de uma Psicologia" (1895/2003); o capítulo 7 de "A interpretação dos sonhos" (1900/1996), "Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico" (1911/2010) e "O Eu e O Id" (1923b/2011); para as pulsões e seus destinos, considero "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade" (1905/1996), "Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci" (1910c/2013), "Os instintos e seus destinos" (1915/2010), "Além do princípio do prazer" (1920/2010), "O Eu e O Id" (1923b/2011)

todos os atributos de uma certa quantidade – embora não tenhamos nenhum meio para medi-la – algo capaz de aumento, diminuição, deslocamento e eliminação e que se propaga sobre os traços de memória das idéias, algo como uma carga elétrica sobre a superfície de um corpo. (p. 74)

O mental, para Freud, é material; o aparelho psíquico será acrescido de uma dimensão simbólica/ representacional em "A interpretação dos sonhos", mas a concepção econômica – a ideia de que o aparelho psíquico é movido por quantidades de energia ou excitação às quais é preciso dar algum destino – se mantém ao longo da obra: "Nós o imaginamos [o instinto ou pulsão] como um certo montante de energia que impele para determinada direção" (Freud, 1933/2010, p. 243).

Freud postula ainda que o princípio fundamental da atividade nervosa é o princípio da inércia: os neurônios tendem a se livrar de Q.

Se a *tendência* originária do sistema nervoso é se livrar de Q, qual é a *função* desempenhada pelos neurônios em conformidade com esse princípio? É empregar a Q recebida de um estímulo externo "para entregá-la por meio da ligação com os mecanismos musculares e conservar-se, assim, sem estímulo" (Freud, 1895/2003, p. 176). Essa é a função básica: recebendo Q de um estímulo externo, o sistema nervoso livra-se de Q através de mecanismos musculares. O sistema nervoso do "Projeto", portanto, organiza-se como um aparelho reflexo.

Mas não basta eliminar Q se a fonte causadora de Q, ou seja, o estímulo externo, permanece operante. Também é necessário fugir do estímulo, e é aí que Freud menciona uma segunda função do sistema nervoso: os "caminhos de eliminação [que se tornam] privilegiados e [são] conservados {são} os ligados com a cessação do estímulo – fuga de estímulo" (Freud, 1895/2003, p. 176). Essa nova função pode ser compreendida como uma espécie de "memória" da primeira: o sistema nervoso "aprende" que alguns caminhos de eliminação de Q são mais eficazes do que outros. Melhor do que o caminho neuronal que simplesmente elimina Q é aquele que *cessa* o estímulo produtor de Q, e ele será privilegiado: o caminho que, além de eliminar Q, foge do estímulo, impedindo o acúmulo de Q no interior do aparelho.

Nessa primeiríssima formulação de um sistema nervoso primitivo, é um estímulo externo que ativa seu funcionamento: "Apenas algo externo [visto que a Q adquirida resulta de estímulos externos] pode colocar o sistema nervoso primitivo em movimento" (Gabbi Jr., 2003, p. 29). O sistema, ao receber Q de um estímulo externo, reage para eliminá-lo e, assim, conservar-se sem estímulo algum. A eliminação de Q provocada por um estímulo externo e a

fuga do estímulo produtor de Q são as duas funções originárias do sistema nervoso primitivo. Elas serão reunidas por Freud mais adiante no texto em uma única função, chamada "função primária", que visa à descarga de Q e que corresponde ao princípio de inércia do sistema nervoso.

Mas logo se introduz uma modificação no sistema, pois Q também pode ser produzida por um estímulo interno, endógeno – e esta Q endógena (chamada por Freud de Qn') também precisa ser eliminada, em consonância com o princípio de inércia. No "Projeto", os estímulos endógenos são três: fome, respiração e sexualidade. Eis a alteração que se produz: quando Q era produzida por um estímulo externo, o sistema nervoso era capaz de, além de eliminar Q, fugir do estímulo externo causador de Q. Mas quando Q é endógena, isto é, produzida por um estímulo endógeno, o organismo não encontra meios de fugir da fonte de Qn': "Eles [os estímulos internos] só cessam sob condições determinadas que têm de ser realizadas no mundo externo" (Freud 1895/2003, p. 176).

Já que não se pode fugir do estímulo produtor de Qn', é preciso "encarar o inimigo de frente": realizar alguma ação no mundo externo que permita, ainda que temporariamente, eliminar o estímulo endógeno, como buscar alimento para saciar a fome. O problema é que, para realizar essa ação, o organismo precisa dispor de alguma reserva de Q. Para eliminar os estímulos internos, dos quais não se pode fugir, o organismo não pode mais se dar ao luxo de manter Q = 0. Diz Freud (1895/2003): "Com isto, o sistema nervoso é coagido a abandonar a tendência originária para a inércia, isto é, para nível = 0. Ele tem de permitir a ocorrência de armazenamento de Qn' para satisfazer a exigência da ação específica" (p. 177) – ação específica que eliminará o estímulo interno, i.e., buscar o seio de modo a saciar a fome.

Note-se que, neste momento da elaboração teórica de Freud, a satisfação de Qn' endógena só é possível por meio de um objeto localizado no mundo externo, fora do sistema nervoso; o primeiro exemplo de estímulo interno citado por Freud é a fome, considerada uma "necessidade da vida" (Freud, 1895/2003, p. 177).

Freud caracteriza essa alteração no sistema motivada pelos estímulos internos – a exigência de um acúmulo de Q para ser empregada na realização da ação específica – como uma modificação no princípio de inércia, que passa então a ser caracterizado como princípio de constância. Se a função primária do sistema nervoso é a descarga de Q, então a função secundária – correspondente ao princípio de constância – é o armazenamento de Q. Já que a eliminação total de Q não é possível, que ao menos seja mantida em um nível constante:

Se o sistema nervoso, em função do princípio de inércia neurônica, descarregasse toda a

quantidade de energia de que fosse investido, ele não disporia de energia de reserva para realizar essas ações específicas destinadas a satisfazer as exigências decorrentes dos estímulos endógenos. Assim, ele é obrigado a tolerar um acúmulo de Q para esta finalidade. Como essa tendência se opõe à tendência inicial à inércia (que implicaria reduzir Q a zero), o sistema neurônico procura manter essa cota de Q num nível o mais baixo possível ao mesmo tempo que procura se proteger contra qualquer aumento da mesma, isto é, procura mantê-la constante. (Garcia-Roza, 2001, p. 89)

Ou, nas palavras de Gabbi Jr. (2003):

Se não existissem estímulos internos, o sistema nervoso simples (uma ficção teórica) funcionaria segundo o princípio da inércia; como existem estímulos internos, o sistema nervoso humano (o sistema nervoso real e complexo) obedece ao princípio da constância, mas conserva a tendência imposta pelo princípio da inércia. (p. 30)

Essa relação entre princípio de inércia e princípio de constância é retomada depois, em outras bases, na relação entre princípio de prazer e princípio de realidade:

Se, num desejo de clarificação conceitual, quiséssemos manter uma distinção entre uma tendência para baixar até zero a quantidade de excitação e uma tendência para mantê-la a um nível constante, veríamos que o princípio de prazer corresponderia à primeira tendência, enquanto a manutenção da constância seria correlativa ao princípio de realidade. (Laplanche & Pontalis, 2001, p. 359)

A relação entre princípio de prazer e princípio de realidade estabelecida por Freud em 1911 assume os mesmos contornos da relação entre princípio de inércia e princípio de constância delineada no "Projeto": nos dois casos, trata-se de uma relação entre o "ideal" e o "possível", o segundo princípio vindo adequar o primeiro às limitações impostas pelo que é exterior ao aparelho psíquico.

Assim, essas duas funções básicas do sistema nervoso anunciadas por Freud no "Projeto" – *descarregar* em primeiro lugar; e, em segundo lugar, *armazenar* para descarregar mais tarde – podem ser relacionadas, em primeiro lugar, com os princípios de prazer e de realidade. O princípio de prazer visa somente à satisfação – em termos econômicos, à descarga; o princípio de realidade também visa à satisfação (descarga), mas impõe um adiamento a ela de modo que possa ocorrer de forma efetiva.

Como vimos, são os estímulos externos que põem o sistema nervoso (posteriormente chamado de aparelho psíquico) em funcionamento, mas a verdadeira mola propulsora do desenvolvimento do sistema são os estímulos internos; é deles que, segundo Freud, "resultou a compulsão para o desenvolvimento biológico posterior" (Freud, 1895/2003, p. 182). O problema colocado pelos estímulos internos é que só se pode satisfazê-los por meio de uma

ação no mundo externo. Se o sistema só precisasse lidar com estímulos externos, livrando-se deles, não precisaria efetuar nenhuma ação no mundo externo; são os estímulos internos que o obrigam a "sair de si" e desenvolver-se – de modo que mesmo esse sistema nervoso inaugural de Freud não pode ser acusado de solipsista.

As variações em Q descritas por Freud ocorrem sobre um suporte neuronal: os neurônios podem estar ocupados, preenchidos por Q, ou desocupados, esvaziados. Assim, quando dizemos que o sistema "descarrega Q" (em conformidade com o princípio de inércia), isso significa que os neurônios foram esvaziados; quando o sistema "acumula Q" (em conformidade com o princípio de constância), os neurônios foram preenchidos por Q. A tendência primária do sistema, como vimos, é manter-se livre de Q – manter os neurônios desocupados, portanto. Mas o advento de estímulos internos força o sistema a manter os neurônios ocupados por Q; essa ocupação, segundo Freud, se dá através de *resistências* nos neurônios à eliminação.

Com isso, Freud distingue entre dois tipos de neurônios: os "permeáveis (que não opõem resistência e que nada retêm) servindo à percepção, e impermeáveis (dotados de resistência e embargantes de Qn'), os portadores da memória" (Freud, 1895/2003, p. 179). Ao primeiro sistema, perceptual, Freud chama sistema φ; o segundo, sistema mnemônico, é denominado sistema ψ. Percepção e memória, portanto, são explicados pela presença ou ausência de quantidades de excitação nos sistemas neuronais, em consonância com os pressupostos materialistas e científicos do "Projeto".

Esses sistemas de neurônios permeáveis e impermeáveis serão retomados no capítulo 7 de "A interpretação dos sonhos" – com a diferença de que, nesse texto posterior, Freud não mais se refere a eles como sistemas neuronais:

Um sistema logo na parte frontal do aparelho [psíquico] recebe os estímulos perceptivos, mas não preserva nenhum traço deles, e portanto, não tem memória, enquanto, por trás dele, há um segundo sistema que transforma as excitações momentâneas do primeiro em traços permanentes (Freud, 1900/1996, p. 569).

No "Projeto", Freud postula ainda um terceiro sistema neuronal, o sistema ω, "cujos estados de excitação dariam como resultado as diferentes qualidades, ou seja, seriam as *sensações conscientes*" (Freud, 1895/2003, pp. 187-188): trata-se do sistema responsável pela consciência, portanto. O efeito subjetivo da consciência é produzido por diferentes

quantidades de excitação nesse sistema.

O sistema ω traduz as quantidades manejadas pelo sistema nervoso em diferentes qualidades, isto é, sensações conscientes, dentre as quais destacam-se as sensações do espectro prazer-desprazer. É a elas que nos dedicaremos a seguir, analisando as experiências de satisfação e dor vivenciadas pelo sistema nervoso primitivo. Antes, porém, cabe um comentário sobre a relação entre a concepção econômica de prazer e desprazer e os princípios de funcionamento do aparelho psíquico.

A denominação "princípio de inércia" será abandonada por Freud em textos subsequentes, sendo substituída por "princípio de desprazer" e depois simplesmente "princípio de prazer". Na verdade, o princípio de (des)prazer conjuga as tendências econômicas expressas tanto pelo princípio de inércia quanto de constância:

Os fatos que nos levaram a crer que o princípio do prazer predomina na psique também acham expressão na hipótese de que o aparelho psíquico se empenha em conservar a quantidade de excitação nele existente o mais baixa possível, ou ao menos constante. (Freud, 1920/2010, p. 164)

O empenho em conservar a quantidade de excitação "o mais baixa possível" corresponde ao princípio de inércia; o esforço em conservá-la "ao menos constante" corresponde ao princípio de constância. Em "A interpretação dos sonhos" (1900/1996), os dois princípios também estão subentendidos:

Os esforços do aparelho [psíquico] tinham o sentido de mantê-lo tão livre de estímulos quanto possível; consequentemente, sua primeira estrutura seguia o projeto de um aparelho reflexo, de modo que qualquer excitação sensorial que incidisse nele podia ser prontamente descarregada por uma via motora. Mas as exigências da vida interferem nessa função simples, e é também a elas que o aparelho deve o ímpeto para seu desenvolvimento posterior. (p. 594)

O princípio de inércia determina a descarga da "excitação sensorial", isto é, de uma excitação provocada por um estímulo externo, mas esse modo simples (reflexo) de funcionamento do aparelho é insuficiente para dar conta das "exigências da vida" (estímulos internos). São elas, portanto, que determinam o desenvolvimento posterior do aparelho: a modificação do princípio de inércia pelo princípio de constância.

Essa assimilação dos dois princípios do "Projeto" a um princípio único denominado "princípio do prazer" se deve ao fato de que o prazer, para Freud, é definido em termos econômicos como redução ou descarga de Q – e o desprazer, por outro lado, como seu acréscimo:

Uma vez que é certamente conhecida para nós uma tendência da vida psíquica para *evitar o desprazer*, estamos tentados a identificá-la com a tendência primária para a inércia. Logo, *desprazer* corresponderia ao aumento do nível de Qn' ou ao crescimento quantitativo de pressão; o desprazer seria a sensação ω no caso de um acréscimo de Qn' em ψ. Prazer seria a sensação de eliminação. (Freud, 1895/2003, p. 190)

Assim, são duas as experiências estruturantes do sistema nervoso apresentado no "Projeto", e que depois serão retomadas em "A interpretação dos sonhos": a vivência de dor e a vivência de satisfação. Na verdade, parece-me que seria mais coerente chamar a segunda delas de vivência de *in*satisfação, pois o que Freud descreve em cada um dos casos é como o sistema nervoso reage a um acúmulo de Q – na vivência de dor, a um acúmulo de Q produzido por um estímulo externo; e, na vivência de insatisfação (fome, por exemplo), a um acúmulo de Qn' produzido por um estímulo interno. Nos dois casos, o sistema *parte de um acúmulo* de Q (ou Qn') – que, como vimos, produz a sensação de desprazer na consciência – *em direção à sua descarga* – que, por sua vez, produz prazer.

Será importante compreender bem essas duas experiências – como o sistema parte do acúmulo de Q para a descarga; do desprazer para o prazer; da insatisfação para a satisfação – porque é a partir delas que se impõe ao incipiente Eu desse aparelho psíquico primitivo a tarefa de distinguir entre memória e percepção, mundo interno e mundo externo.

Freud (1895/2003) descreve assim o que ele chama de "vivência de satisfação", que evidentemente parte de uma vivência de *in*satisfação:

O preenchimento dos neurônios nucleares em ψ [trata-se da situação em que o aparelho psíquico se vê mobilizado por demandas dos estímulos endógenos, portanto] terá como consequência um esforço de eliminação, uma *incitação* para obter alívio na direção do caminho motor. De acordo com a experiência, a trilha para a *alteração interna* (expressão de emoções, gritos, inervação vascular) é aquela em que inicialmente se entra. Todavia toda essa eliminação, como exposta acima, não resulta em alívio, pois a recepção do estímulo endógeno, no entanto, continua e restabelece a tensão em ψ . (pp. 195-196)

Até esse ponto da narrativa, só tivemos insatisfação: o indivíduo cujo sistema nervoso está preenchido pela Qn' esforça-se para eliminá-la, sem sucesso. Pudera: a alteração interna não basta; nenhuma modificação no próprio organismo dá conta de saciar a fome, e o acúmulo de Q continua.

Essa narrativa da vivência de satisfação é retomada de forma praticamente idêntica em "A interpretação dos sonhos" (1900/1996):

As exigências da vida confrontaram-no [o aparelho psíquico], primeiramente, sob a forma das grandes necessidades somáticas. As excitações produzidas pelas necessidades internas buscam descarga no movimento.... O bebê faminto grita ou dá pontapés, inerme. Mas a situação permanece inalterada, pois a excitação proveniente de uma necessidade interna não se deve a uma força que produza um impacto *momentâneo*, mas a uma força que está continuamente em ação. (p. 594)

Do ponto de vista econômico e dinâmico, o processo descrito é o mesmo: um estímulo endógeno produz uma excitação da qual o aparelho psíquico não consegue se livrar por meio de uma alteração em si mesmo. Os gritos e pontapés não produzem satisfação – não eliminam a excitação, que é produzida de forma contínua no aparelho psíquico. A principal diferença de um trecho para outro é que, em "A interpretação", a narrativa ganha alguns contornos fenomenológicos: o sistema nervoso passa a estar encarnado em um bebê. Tomando os dois textos em sua totalidade, é importante notar a seguinte diferença básica: "A interpretação" prescinde dos neurônios do "Projeto", mas não de Q, que reaparece como "excitações". É essa nossa única discordância em relação à análise de Garcia-Roza (2008):

O aparelho do *Projeto* é um aparelho material, enquanto que o aparelho do capítulo 7 é declaradamente um aparelho psíquico. O *Projeto* começa afirmando suas duas idéias reitoras: a suposição dos *neurônios* entendidos como partículas *materiais* e de uma *quantidade* submetida às leis do movimento.... O aparelho psíquico de *A interpretação do sonho* não faz referência a neurônios ou a quaisquer outras entidades materiais, seus referentes são idéias, representações, pensamentos, desejos, sonhos, linguagem. À materialidade do aparelho de 1895, contrapõe-se a imaterialidade do aparelho do capítulo 7. Isto não significa que esse aparelho prescinda de um suporte material, que o aparato neuronal possa ser desprezado, mas sim que, do ponto de vista teórico-explicativo, passamos de um modelo mecânico (ou, na melhor das hipóteses, termodinâmico) para um modelo lógico. (p. 169)

A "materialidade" em "A interpretação dos sonhos" não é apenas um suporte para um aparelho imaterial: as excitações entendidas como quantidades deslocáveis de energia são constitutivas desse segundo modelo, cuja lógica de funcionamento depende delas além das categorias simbólicas evocadas por Garcia-Roza (2008). O próprio conceito de desejo é definido por Freud em "A interpretação" como uma "moção psíquica" (Freud, 1900/1996, p. 595) que procura restabelecer a vivência de satisfação original: essa moção não é apenas simbólica, é também energética e sua fonte é somática. Em suma: a pulsão, esse conceitolimite cuja fonte, não obstante, é indiscutivelmente somática, impede-nos de considerarmos o aparelho psíquico de "A interpretação" como exclusivamente imaterial.

Já vimos que gritos e pontapés não resolvem o problema do bebê: o que então

resolverá? Esta é a resposta dada no "Projeto":

Aqui um cancelamento de estímulo só é possível mediante uma intervenção que, por um certo tempo, remova no interior do corpo a liberação de Qn', e essa intervenção exige uma alteração no mundo externo (aprovisionamento de alimento, proximidade do objeto sexual) que, como ação específica, só pode efetuar-se segundo determinados caminhos. O organismo humano é no início incapaz de levar a cabo a ação específica. Ela efetua-se por ajuda externa, na medida em que, por meio da eliminação pelo caminho da alteração interna, um indivíduo experiente atenta para o estado da criança. (Freud, 1895/2003)

Resposta idêntica é dada em "A interpretação dos sonhos": "Só pode haver mudança quando, de uma maneira ou de outra (no caso do bebê, através do auxílio externo), chega-se a uma 'vivência de satisfação' que põe fim ao estímulo interno. (Freud, 1900/1996, p. 594). O único modo que o organismo tem de se livrar de Qn' (produzida por um estímulo endógeno), portanto, é alterar o mundo externo: não há alteração interna ao organismo que consiga eliminar Qn' (diferentemente da Q produzida por um estímulo externo, como veremos a seguir). O que é especialmente curioso e digno de nota no "Projeto" são os dois exemplos dado por Freud de "alteração no mundo externo": a obtenção do alimento e do objeto sexual. Aqui, Freud supõe que tanto as necessidades alimentares quanto as sexuais só podem ser satisfeitas no mundo externo. Isso será reformulado posteriormente: Freud considerará que há desejos sexuais que podem ser satisfeitos de forma autoerótica, sem necessidade de se recorrer a um objeto sexual no mundo externo para que se atinja a satisfação.

No "Projeto", porém, o organismo tem necessariamente diante de si a tarefa de alterar o mundo externo a fim de ter uma vivência de satisfação, isto é, descarga de Q. Para isso, o organismo humano inexperiente — o bebê — depende inteiramente da ação de um adulto; a "ação específica" do bebê no mundo externo consiste basicamente em clamar por socorro. Quando esse clamor é atendido, chegamos à vivência de *satisfação* propriamente dita: o adulto fornece ao bebê o objeto por meio do qual a satisfação será obtida. (O objeto por meio do qual o bebê satisfará tanto suas necessidades alimentares quanto sexuais é o seio.)

A vivência de insatisfação teve um final feliz, convertendo-se assim em vivência de satisfação: o mundo externo foi alterado (o seio chegou) e Qn' pôde ser eliminada (o bebê saciou sua fome). Mas algo mais acontece em decorrência da satisfação: "Um componente essencial dessa vivência de satisfação é uma percepção específica (a da nutrição, em nosso exemplo) cuja imagem mnêmica fica associada, daí por diante, ao traço mnêmico da excitação produzida pela necessidade" (Freud, 1900/1996, p. 594). O aparelho psíquico associa o objeto de satisfação à necessidade específica que tal objeto satisfez – de modo que,

quando o bebê voltar a sentir fome (ou, na linguagem do "Projeto", quando os neurônios voltam a ser ocupados por Qn'),

surgirá um impulso psíquico que procurará reinvestir a imagem mnêmica do objeto, com a finalidade de reproduzir a satisfação original.... O que ocorre, então, é em tudo semelhante à percepção original, só que, o objeto real não estando presente, o que ocorre é uma alucinação com o consequente desapontamento que ele implica, já que na ausência do objeto real não pode haver satisfação. (Garcia-Roza, 2001, pp. 131-132)

O sistema nervoso tal como descrito por Freud no "Projeto" tende à alucinação: seu primeiro impulso diante do reaparecimento de Qn' não é efetuar uma alteração no mundo externo que possa eliminá-la, e sim reviver uma experiência de satisfação anterior, buscando uma via direta (e ineficaz, diga-se) para a satisfação. O problema da vivência de satisfação é que, como ela é evocada quando ressurge o estímulo interno das necessidades vitais, o aparelho psíquico é confrontado com a seguinte questão prática: como decidir se o objeto que promete eliminar o estímulo interno existe efetivamente no mundo externo? Em outras palavras: como distinguir o seio real do seio alucinado, que não elimina o estímulo interno produtor de Qn'?

Para responder a essa questão, o aparelho psíquico precisou dispor de um signo que diferenciasse percepção de ideia:

É provável que sejam os neurônios ω os fornecedores deste signo, o signo de realidade. Em toda percepção externa origina-se uma excitação qualitativa de ω ... A excitação ω conduz à eliminação ω ... Então a mensagem de eliminação desde ω é o signo qualitativo ou de realidade para ψ . (Freud, 1895/2003, p. 203)

Mas há um problema aí: a alucinação produz o mesmo signo de realidade que a percepção. Parece que voltamos à estaca zero, portanto. Felizmente, há uma saída: os signos de realidade são capazes de atuar como um critério efetivo de distinção entre percepção e alucinação desde que o Eu efetue uma inibição. Neste caso, a alucinação não será suficientemente intensa e não produzirá um signo de realidade, ao contrário da percepção:

Quando a imagem do objeto é fortemente reinvestida a ponto de ser reativada alucinatoriamente, também se produz a mesma indicação de descarga que no caso da percepção do objeto externo. A tese de Freud é que isto ocorrerá a menos que uma inibição por parte do ego impeça que se produza um signo de qualidade (*Qualitätszeichen*). E este é o ponto central de sua tese. Os *Qualitätszeichen*, quando provenientes do exterior, produzem-se sempre, independentemente da intensidade do investimento, mas quando provenientes do interior do sistema *psi*, eles somente ocorrem se a intensidade do investimento for elevada. Daí a importância da inibição por parte do ego em *psi* para que possa haver uma diferenciação

entre percepção e lembrança. É o investimento moderado do objeto, por efeito da inibição por parte do ego, que permite reconhecer este objeto como não sendo real. (Garcia-Roza, 1999, p. 101)

Ou seja: para que o aparelho psíquico não vivencie o desprazer decorrente da inevitável frustração que será produzida pela alucinação (afinal, o seio alucinado não sacia a fome), "é necessário deter a regressão antes que ela se torne completa, para que não vá além da imagem mnêmica e seja capaz de buscar outros caminhos que acabem levando ao estabelecimento da desejada identidade perceptiva desde o mundo exterior" (Freud, 1900/1996, p. 595). Ou, como diz Freud algumas páginas adiante:

Tornou-se necessária... a atividade de um segundo sistema – que não permitisse à catexia mnêmica avançar até a percepção... mas que desviasse a excitação surgida da necessidade por uma via indireta que, em última análise, através do movimento voluntário, alterasse o mundo externo de tal maneira que se tornasse possível chegar a uma percepção real do objeto de satisfação.... Os dois sistemas são o germe daquilo que, no aparelho plenamente desenvolvido, descreveremos como o *Ics.* e o *Pcs.* (p. 625)

Em vez de empregar Qn' no investimento de uma imagem alucinada, é mais eficaz empregá-la na busca do objeto de satisfação no mundo externo. Mais uma vez, trata-se de armazenar Qn' em vez de rapidamente descarregá-la; é preciso inibir a descarga via alucinação (que promete um prazer ideal, mas resulta em frustração) para buscar o prazer possível nos objetos do mundo externo. Essas duas passagens de "A intepretação dos sonhos" situam-se a meio caminho entre os princípios de inércia e constância do "Projeto" (1895/2003) e os princípios de prazer e realidade enunciados nas "Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico" (1911/2010); voltaremos aos dois últimos em breve.

Essas mesmas passagens, além disso, já nos permitem vislumbrar algo acerca do conceito de sublimação. Veremos adiante que a sublimação é um dos destinos possíveis da pulsão sexual (que é uma formulação muito mais sofisticada dos "estímulos endógenos" que aparecem nesses textos iniciais) — um destino diferente da satisfação direta. O "segundo sistema" descrito por Freud *desvia a excitação* de modo que ela possa alterar o mundo externo. A sublimação, portanto, deve ser uma operação desse segundo sistema, pois consiste justamente num *desvio* da meta e objeto originais (sexuais) da pulsão que altera a cultura. Assim são descritos os dois sistemas (responsáveis pelos processos primários e secundários) do aparelho psíquico em seus estágios iniciais de desenvolvimento:

A atividade do *primeiro* sistema-ψ está orientada para garantir a *livre descarga* as [sic] quantidades de excitação, enquanto o segundo sistema, por meio das catexias que dele

emanam, consegue *inibir* essa descarga e transformar a catexia numa catexia quiescente, sem dúvida com uma elevação simultânea de seu nível (Freud, 1900/1996, p. 595, pp. 625-626)

Segundo Freud, esses dois sistemas "são o germe daquilo que, no aparelho plenamente desenvolvido, descreveremos como o *Ics.* e o *Pcs.*" (Freud, 1900/1996, p. 625). O "aparelho plenamente desenvolvido" é composto, assim, do que Freud chama de três instâncias ou sistemas entendidos como localidades psíquicas: o Inconsciente, o Pré-consciente e o Consciente. O Pré-consciente situa-se na extremidade motora do aparelho e tem acesso direto à instância Consciente, enquanto o Inconsciente só tem acesso a ela por meio do Pré-consciente.

Agora que já tratamos da vivência de satisfação, cabe ressaltar também que o aparelho psíquico também precisa ser capaz de distinguir entre percepção e alucinação na repetição da vivência dolorosa. Isso porque, assim como a vivência de satisfação deixará a memória do objeto de satisfação, a vivência dolorosa deixará a memória do objeto hostil. No caso da experiência de satisfação, vimos que, quando ressurge o estímulo interno produtor de Qn', o sistema nervoso alucinará o objeto, a menos que o Eu bloqueie o caminho de eliminação que leva à alucinação do objeto. No caso da experiência de dor, ocorre algo análogo: quando a imagem recordativa hostil é reinvestida, ocorre uma liberação de desprazer – a menos que o Eu impeça que Q percorra o caminho que leva à recordação do objeto hostil e ao desprazer.

Nos dois casos, portanto, a distinção entre percepção e alucinação, que inaugura a distinção entre mundo externo e interno, é dada pelo Eu e sua inibição do processo primário: trata-se de impedir que Q percorra trilhas neuronais que levam à alucinação do objeto de satisfação (na vivência de satisfação) e do objeto hostil (na vivência dolorosa). O Eu impede que Q percorra essa trilha, isto é, determina o seu acúmulo de modo que possa ser posteriormente utilizada na realização da ação específica — que, aí sim, irá cancelar o estímulo interno: "A condição para poder diferenciar percepção de recordação é a inibição exercida pelo eu.... [A inibição permite] adiar a realização do desejo até que o objeto desiderativo esteja presente" (Gabbi Jr., 2003, pp. 66-67).

É importante notar que mesmo no "Projeto", em que Freud anuncia explicitamente sua filiação às ciências naturais – e, portanto, a um ponto de vista objetivista que pressupõe uma clara distinção entre sujeito e objeto –, as ambiguidades constitutivas entre sujeito e objeto começam a aparecer. A distinção entre mundo interno e externo, como vimos, é resultado de uma operação do Eu, essa instância psíquica que Freud ainda demorará anos para caracterizar.

Mas não se trata tampouco de simplesmente inverter o ponto de vista, abandonando o objetivismo em prol de um subjetivismo segundo o qual "a subjetividade constitui a realidade ou põe o mundo a partir de si mesma" (Chauí, 2010). O Eu não cria um mundo externo "do zero"; o Eu distingue entre alucinação e percepção, mundo interno e externo, a fim de evitar *vivências sensoriais* de desprazer (relacionadas tanto à alucinação do objeto de satisfação quanto à alucinação do objeto hostil). Diz Merleau-Ponty (citado por Chauí, 2010): a "percepção do mundo funda para sempre nossa idéia da verdade". Para Freud, a percepção do mundo funda a distinção entre mundo interno e mundo externo.

O texto em que Freud se propõe a investigar mais a fundo essa distinção é "Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico", cujo objetivo, enunciado logo de início, é "investigar, em seu desenvolvimento, a relação do neurótico e do próprio ser humano com a realidade, desse modo admitindo, no corpo de nossas teorias, a significação do mundo externo real" (Freud, 1911/2010, pp. 109-110).

A realidade é algo com que se estabelece uma *relação*: guardemos essa ideia. Guardemos também uma intuição: a de que o "mundo externo real" é uma instância simultantemente *constituída pelo* aparelho psíquico (afinal, o "mundo externo real" entendido como instância separada de Id, Eu e Super-eu é uma conquista do desenvolvimento psíquico) e *constitutiva do* aparelho psíquico (tanto quanto Id, Eu e Super-eu – afinal, o aparelho psíquico se desenvolve por meio de sua relação com o "mundo externo real" entendido como algo previamente existente ao surgimento do aparelho).

Ao longo de toda a obra de Freud, encontraremos uma tensão entre essas duas concepções de "mundo externo" ou "mundo externo real". Geralmente, quando Freud inicia suas considerações acerca do aparelho psíquico, o "mundo externo" por ele referido o é nesse segundo sentido; conforme avança em sua reflexão, o sentido desloca-se para a primeira concepção indicada neste parágrafo. Isso não quer dizer que a concepção "correta" de mundo externo em psicanálise seja ou uma ou outra, nem muito menos que seja recomendável abandonar uma em prol de outra na leitura de Freud. A originalidade do ponto de vista psicanalítico está justamente na tensão entre esses dois sentidos: o mundo externo constitui o aparelho psíquico e é constituído por ele. Um conceito de realidade propriamente psicanalítico terá de levar em conta, no eixo espacial, essa dupla face do assim chamado "mundo externo real".

Depois de anunciar que pretende investigar a relação do ser humano com a realidade, Freud expõe no parágrafo seguinte que os processos psíquicos mais antigos (primários) obedecem ao princípio do prazer: eles empenham-se em buscar o prazer e evitar o desprazer.

Esta é, portanto, a relação que esses processos primários estabelecem com a realidade: uma relação de busca do prazer e evitação do desprazer. Veremos que a relação que outros processos psíquicos (os secundários) estabelecem com a realidade é diferente, mas não oposta a essa.

Freud (1911/2010) avisa, então, que irá retomar o que já desenvolveu em "A interpretação dos sonhos":

O estado de repouso psíquico foi inicialmente perturbado pelas exigências imperiosas das necessidades internas. Nesse caso, o pensado (desejado) foi simplesmente colocado de modo alucinatório... Apenas a ausência da satisfação esperada, a decepção, levou a que se abandonasse a tentativa de satisfação por meio alucinatório. Em vez disso, o aparelho psíquico teve que se decidir a formar uma ideia das reais circunstâncias do mundo exterior e se empenhar em sua real transformação. Com isso foi introduzido um novo princípio de atividade psíquica; já não se imaginava o que era agradável, mas sim o que era real, ainda que fosse desagradável. Esse estabelecimento do princípio de realidade resultou ser um passo de enormes consequências. (pp. 111-112)

Com efeito, a principal novidade introduzida nesse trecho em relação à "Interpretação dos sonhos" está na última frase: o "estabelecimento do princípio de realidade". Freud nomeia como "estabelecimento do princípio de realidade" um processo que já fora descrito pela teoria em 1900:

O primeiro desejar parece ter consistido numa catexização alucinatória da lembrança de satisfação. Essas alucinações, contudo... mostraram-se insuficientes para promover a cessação da necessidade... Tornou-se necessária... a atividade de um segundo sistema — que não permitisse à catexia mnêmica avançar até a percepção... mas que desviasse a excitação surgida da necessidade por uma via indireta que, em última análise, através do movimento voluntário, alterasse o mundo externo de tal maneira que se tornasse possível chegar a uma percepção real do objeto de satisfação. (Freud, 1900/1996, p. 625)

É a frustração (o desprazer) que ocasiona o estabelecimento do princípio de realidade: ele só se estabelece no psiquismo justamente porque o critério último de seu funcionamento continua sendo a obtenção de prazer e a evitação de desprazer. A fim de evitar o desprazer da frustração, o aparelho psíquico decide-se por inibir o processo alucinatório; a fim de buscar o prazer, o aparelho psíquico decide-se por alterar o mundo externo.

Assim, não é inteiramente preciso afirmar simplesmente que, sob o domínio do princípio de realidade, o aparelho psíquico adia a realização do desejo, porque o desejo não teria sido realizado se o aparelho continuasse funcionando apenas com os processos primários – ao contrário, o desejo teria sido frustrado (e o organismo teria morrido de fome). Com o estabelecimento do princípio de realidade, o aparelho psíquico inibe a realização ilusória

(alucinatória) do desejo de modo a garantir que a realização se dê na realidade, isto é, de modo a efetivamente cessar os estímulos internos. Portanto, o princípio de realidade não vem destituir o princípio de prazer, mas protegê-lo:

A substituição do princípio do prazer pelo da realidade não significa a deposição do princípio do prazer, mas a sua salvaguarda. Abandona-se um prazer momentâneo, incerto quanto a seus resultados, para ganhar, no novo caminho, um prazer seguro, que virá depois. (Freud, 1911/2010, pp. 116-117)

Agora que já definimos o princípio de realidade, poderemos abrir um breve parênteses aos "Dois princípios" (1911/2010) e nos aventurarmos brevemente pelos "Instintos e seus destinos" (1915/2010), pois é neste último que apreenderemos em mais detalhes os três critérios usados pelo aparelho psíquico ao longo de seu desenvolvimento para distinguir entre dentro e fora, mundo interno e mundo externo.

O primeiro critério é motor: "A antítese Eu-Não Eu (Fora), (Sujeito-Objeto), é imposta bem cedo ao indivíduo, pela experiência de que pode silenciar estímulos externos pela ação muscular, mas é indefeso contra estímulos instintuais" (Freud, 1915/2010, p. 73). A primeira distinção estabelecida pelo aparelho psíquico primitivo entre mundo interno e externo é dada pela ação motora da fuga: aqueles estímulos dos quais o aparelho consegue fugir (via ação motora) pertencem ao mundo externo, e aqueles dos quais não consegue são internos.

Mas esse primeiro critério dá lugar a outro, motivado pela pressão de certas pulsões sexuais: "Originalmente, bem no começo da vida anímica, o Eu se acha investido instintualmente, e *em parte* é capaz de satisfazer seus instintos em si mesmo. A esse estado chamamos de narcisismo, e de autoerótica a possibilidade de satisfação" [itálicos nossos] (Freud, 1915/2010, pp. 73-74). Freud não está falando de qualquer pulsão, e sim especificamente das pulsões sexuais que, no início da vida, podem ser satisfeitas de forma autoerótica, sem recorrer ao mundo externo. Mas como fica a distinção entre mundo interno e externo com o advento dessas "pulsões solipsistas"? É isso que Freud irá investigar, e ele introduz uma nota de rodapé em que deixa claro que o segundo critério é motivado pelas pulsões sexuais autoeróticas e que o desenvolvimento de um terceiro critério será motivado pelas pulsões sexuais que exigem um objeto. Citaremos a tradução da Edição Standard Brasileira desta nota de rodapé:

Alguns dos instintos sexuais, como sabemos, são capazes dessa satisfação autoerótica, e assim estão adaptados a ser o veículo para o desenvolvimento sob o domínio do princípio do prazer [do "ego da realidade" original para o "ego do prazer"] que estamos prestes a descrever [nos

parágrafos seguintes do texto]. Os instintos sexuais que desde o início exigem um objeto, e as necessidades dos instintos do ego, que jamais são capazes de satisfação auto-erótica, naturalmente perturbam esse estado [de narcisismo primordial] e dessa forma preparam o caminho para um avanço a partir dele. (Freud, 1915a/1996, p. 139)⁴

Esse "ego da realidade original" mencionado por Strachey é aquele do "primeiro critério motor", que já descrevemos. O segundo critério, como veremos, é o critério do prazer:

Nesse tempo o mundo exterior não está investido de interesse (falando de modo geral) e não faz diferença no que toca à satisfação. Logo, nesse momento o Eu-sujeito coincide com o que é prazeroso, o mundo externo com o que é indiferente (eventualmente com o que, enquanto fonte de estímulos, é desprazeroso). (Freud, 1915/2010, p. 74)

De acordo com o critério do prazer, faz parte do mundo externo tudo aquilo que é indiferente à satisfação das pulsões sexuais autoeróticas; do interno, tudo aquilo que satisfaz essas pulsões. É em função desse segundo critério que o Eu primitivo dará o seguinte passo:

Na medida em que é autoerótico, o Eu não precisa do mundo exterior, mas recebe dele objetos, devido às experiências dos instintos de conservação do Eu, e portanto não pode deixar de sentir estímulos instintuais internos como desprazerosos por algum tempo. Sob o domínio do princípio do prazer se efetua nele mais uma evolução. Ele acolhe em seu Eu os objetos oferecidos, na medida em que são fontes de prazer, introjeta-os (conforme a expressão de Ferenczi) e por outro lado expele de si o que se torna, em seu próprio interior, motivo de desprazer. (Freud, 1915/2010, pp. 74-75)

E é assim que, sem nenhum aviso prévio, Freud menciona pela primeira vez (segundo Strachey em Freud, 1915a/1996, p. 139) o conceito de introjeção, correlato do de projeção, criado por Ferenczi e que será tão importante na obra de Melanie Klein. Essa ideia será mais bem explicada em "Além do princípio de prazer" (1920/2010): a projeção do que causa desprazer é para que o aparelho tenha mais recursos para com esse estímulo, porque há no aparelho psíquico uma barreira protetora contra o que vem de fora, mas essa barreira é evidentemente inoperante contra o que vem de dentro. O conceito de introjeção surgido nesse ponto tira qualquer objetividade possível da distinção interno-externo efetuada pelo aparelho, portanto.

Freud (1920/2010) define assim a mudança do primeiro para o segundo critério:

Há uma mudança do Eu-realidade inicial, que distinguiu interior e exterior conforme um bom critério objetivo, em um purificado *Eu-de-prazer*, que põe o atributo do prazer acima de qualquer outro. O mundo externo se divide para ele em uma parte prazerosa, que incorporou

.

⁴ Os acréscimos entre colchetes são da autoria de James Strachey.

em si, e um resto que lhe é estranho. (p. 75)

O aparelho psíquico só voltará a empregar um critério objetivo (isto é, independente da qualidade – prazerosa ou desaprazerosa – dos objetos) para distinguir entre interno e externo com o estabelecimento do princípio de realidade, que ocorre a partir de uma situação de frustração das pulsões que demandam um objeto no mundo externo para serem satisfeitas. É a frustração das necessidades instintuais que leva ao estabelecimento do princípio de realidade: o aparelho psíquico (ou: o Eu incipiente desse aparelho psíquico em formação) usa o critério da satisfação para distinguir entre o que é externo e interno. Externo é o objeto que satisfaz, interno é o objeto (alucinado) que frustra.

Em resumo, os três critérios são:

- 1) Critério motor: *dentro* há os estímulos dos quais não se pode fugir, *fora* há os estímulos dos quais se foge;
- 2) Critério do prazer (dado pelas pulsões sexuais autoeróticas): *dentro* há o que dá prazer, *fora* o que é indiferente ou desprazeroso (princípio do prazer);
- 3) Critério objetivo (dado pelas pulsões de autoconservação e pulsões sexuais que exigem um objeto): *dentro* há aquilo que frustra o desejo, *fora* o que satisfaz (princípio de realidade).

Mas, se voltarmos à leitura dos "Dois princípios", veremos que essa evolução não é simplesmente linear e progressiva, em que um princípio novo vem a substituir um velho. Freud (1911/2010) dirá que parte do aparelho psíquico permanece sob o domínio exclusivo do princípio de prazer. Além disso, retomará precisamente esses três critérios em "O mal-estar na civilização" (1930/2010) juntamente com os princípios que lhes são correspondentes – observando, ao final da exposição, que modos mais antigos de funcionamento psíquico nunca são simplesmente descartados: "Na vida psíquica nada que uma vez se formou pode acabar... tudo é preservado de alguma maneira" (Freud, 1930/2010, pp. 20-21). Assim, os três critérios coexistem no aparelho psíquico: ocorre uma "conservação de todos os estágios anteriores, ao lado da configuração definitiva" (Freud, 1930/2010, p. 24).

Sigamos, então, com algumas outras consequências que o estabelecimento do princípio de realidade acarreta para o aparelho psíquico:

- 1) O estabelecimento da atenção, da memória e do juízo imparcial; a suspensão da descarga motora e a constituição do processo de pensamento.
- 2) Freud logo nota, porém, que o estabelecimento do princípio de realidade não significa que todos os processos psíquicos passam a lhe obedecer: há um tipo de atividade

mental que "permaneceu livre do teste da realidade e submetida somente ao princípio de prazer" (Freud, 1911/2010, p. 114).

Nesse ponto, Freud introduz a seguinte nota de rodapé: "Como uma nação cuja riqueza se baseia na exploração de recursos do solo, mas reserva um determinado território, que deve ser deixado na condição original e poupado das mudanças trazidas pela cultura (Yellowstone Park)" (Freud, 1911/2010, p. 114).

Assim, estabelece uma analogia, de um lado, entre princípio de prazer e natureza (o Yellowstone Park), e, de outro, princípio de realidade e exploração da natureza (a cultura, ou civilização).

A analogia não é acidental. A "conquista de terreno" do princípio de realidade sobre o princípio de prazer é análoga à civilização que vai conquistando a natureza, cuidando para deixar uma parte dela intocada — o Yellowstone Park. Nessa nota de rodapé, Freud estabelece uma ponte entre aparelho psíquico individual e cultura. Com o estabelecimento do princípio de realidade sobre o princípio de prazer, a humanidade domina progressivamente a natureza, alterando-a de modo a satisfazer nela suas necessidades materiais: a agricultura provê alimentos para um número cada vez maior de pessoas, o desvio do curso dos rios e a construção de reservatórios provê água para regiões onde ela era escassa, e assim por diante.

A dominação da natureza significa que a humanidade a toma não como imanência e sim como *recurso*: ela passa a servir aos propósitos que a humanidade determina. Em *This Changes Everything* (2014), Naomi Klein propõe que Francis Bacon pode ser considerado o "patrono" da dominação da natureza, à qual o filósofo se refere da seguinte forma: "For you have but to follow and as it were hound nature in her wanderings, and you will be able, when you like, to lead and drive her afterwards to the same place again" (Bacon citado por Klein, 2014, p. 170)⁵.

Segundo Klein (2014), a ideia de uma natureza plenamente cognoscível e controlável é a mola propulsora não apenas da Revolução Industrial como também do projeto colonial. Mas esse ideal de dominação da natureza ainda estava longe de ser realizado no século XVIII: "Throughout the 1700s, the twin projects of colonialism and industrialization were still constrained by nature on several key fronts. Ships carrying both slaves and the raw materials they harvested could sail only when winds were favorable" (pp. 170-171)⁶.

⁶ Tradução nossa: "Ao longo do século XVIII, os projetos gêmeos do colonialismo e da industrialização ainda eram limitados pela natureza em muitos aspectos fundamentais. Os navios que carregavam escravos e as matérias-primas por eles colhidas só podiam navegar quando os ventos eram favoráveis."

-

⁵ Tradução nossa: "Pois há que tão somente seguir e, por assim dizer, perseguir a natureza em seus desvios e será possível, no momento em que se queira, domá-la e depois reconduzi-la ao mesmo lugar."

Isso muda com a criação de Watt: o motor a vapor movido a carvão. A máquina de Watt tornou-se o motor (em sentido literal e figurado) da Revolução Industrial por dois motivos, segundo Klein: diferentemente das rodas d'água, ele trabalhava em ritmo constante, garantindo a previsibilidade da produção; além disso, não dependia da disponibilidade de uma fonte de água próxima, fazendo com que as fábricas pudessem ser transferidas para lugares com ampla mão de obra disponível. De forma análoga, a instalação dos motores em barcos liberou as tripulações da adaptação ao regime de ventos. "Coal represented, in short, *total domination, of both nature and other people*, the full realization of Bacon's dream at last" [itálicos nossos] (Klein, 2014, p. 173)⁷.

A nota de rodapé em que Freud menciona o Yellowstone Park relaciona implicitamente os dois princípios de funcionamento do aparelho psíquico a um destino pulsional que talvez possamos chamar de sublimação. Quando fala em exploração dos recursos do solo que leva à riqueza de uma nação, está se referindo à constituição da cultura ou civilização; do progresso tecnológico e científico descrito em "Moral sexual 'civilizada'" (Freud, 1908/1996), que só pôde ser atingido graças à supressão pulsional.

Mas de que pulsão estamos falando?

Investigaremos com cuidado a pulsão, seus atributos e destinos na próxima seção deste capítulo, mas já podemos adiantar o seguinte: o impulso de *dominação de um objeto* é descrito por Freud, no âmbito do aparelho psíquico, como *pulsão de dominação* (ou apoderamento).

Depois desse *détour* pelo Yellowstone Park, a Revolução Industrial e a dominação da natureza, voltemos às consequências do estabelecimento do princípio de realidade no aparelho psíquico:

3) Freud introduz um importante esclarecimento em relação ao que fora desenvolvido no "Projeto" e na "Interpretação dos sonhos":

A substituição do princípio do prazer pelo princípio da realidade... na realidade não se efetua de uma só vez e simultaneamente em todos os pontos. Pois enquanto ocorre esse desenvolvimento nos instintos do Eu, os instintos sexuais se destacam deles de modo significativo. Os instintos sexuais se comportam a princípio autoeroticamente; acham satisfação no próprio corpo e por isso não chegam à situação de frustração que levou ao estabelecimento do princípio da realidade. (Freud, 1911/2010, p. 115)

Naqueles dois primeiros textos, falava-se das "necessidades da vida" como requerendo

_

⁷ Tradução nossa: "O carvão representou, em suma, *a dominação total, tanto da natureza quanto de outras pessoas*; a realização completa, enfim, do sonho de Bacon."

necessariamente um objeto no mundo externo para serem satisfeitas. Aqui, há uma complicação adicional: as pulsões sexuais, ao menos em um primeiro momento, podem abrir mão do mundo externo. Isso explica o descompasso que vigora entre os dois princípios e os dois tipos de pulsão, sexual e de autoconservação: "Cria-se uma relação mais estreita entre o instinto sexual e a fantasia, por um lado, e os instintos do Eu e atividades da consciência, por outro" (Freud, 1911/2010, p. 115).

Woody Allen é autor de uma *boutade* que sempre me encantou: "I hate reality, but it's still the best place to get a good steak". Se fizéssemos um filme chamado "Se o aparelho psíquico falasse", parece-me que é isto que o aparelho psíquico freudiano diria acerca do princípio de realidade: "Odeio o princípio de realidade, mas é o único princípio que me permite comer um bom bife".

Podemos agora passar ao que se convencionou chamar de "segunda tópica" do aparelho psíquico – uma nova cartografía da mente sobreposta à primeira, que Freud (1923b/2011) convenientemente retoma no início de "O Eu e o Id":

Adquirimos nosso conceito de inconsciente a partir da teoria da repressão.... Possuímos dois tipos de inconsciente: o que é latente, mas capaz de consciência, e o reprimido, que em si e sem dificuldades não é capaz de consciência.... Ao que é latente, tão só descritivamente inconsciente, e não no sentido dinâmico, chamamos de *pré-consciente*; o termo *inconsciente* limitamos ao reprimido dinamicamente inconsciente, de modo que possuímos agora três termos, consciente (*cs*), pré-consciente (*pcs*) e inconsciente (*ics*). (p. 17)

Paralelamente a esses três sistemas, a psicanálise identificou uma oposição, no estudo dos processos patológicos, entre um *Eu* relativamente coerente e ligado à consciência e *conteúdos psíquicos reprimidos*, retirados da instância Consciente por esse Eu. Ocorre que tanto a repressão desses conteúdos quanto as resistências que os pacientes oferecem à análise também provêm do Eu, o que significa que o próprio Eu também é, em parte, insconsciente. A impossibilidade de estabelecer uma equivalência perfeita entre Eu e Consciente motiva Freud a buscar um outro modelo de aparelho psíquico.

Esse novo modelo é inspirado numa sugestão de Georg Groddeck, para quem "aquilo a que chamamos nosso Eu conduz-se, na vida, de modo essencialmente passivo... somos... 'vividos' por poderes desconhecidos e incontroláveis" (Freud, 1923b/2011, p. 28). O Eu – que na vida cotidiana estamos acostumados a identificar com a totalidade da nossa personalidade – é visto como uma porção reduzida do indivíduo, submissa a algo que, ainda que constitua o indivíduo, controla-o e lhe é desconhecido. Não é à toa que Freud chama a psicanálise de "terceira afronta" (1917b/2010, p. 251) ao narcisismo da humanidade: o primeiro duro golpe

ao amor-próprio humano foi a descoberta de que a Terra não está o centro do universo; a segunda, de que o homem não é uma criatura distinta nem superior aos animais. A terceira, promovida pela psicanálise, consiste no desalojamento do Eu do centro e do comando do indivíduo: "O Eu não é senhor em sua própria casa" (Freud, 1917b/2010, pp. 250-251). De "rei" ou "senhor" do indivíduo, o Eu é rebaixado pela psicanálise a "uma pobre criatura submetida a uma tripla servidão, que sofre com as ameaças de três perigos: do mundo exterior, da libido do Id e do rigor do Super-eu" (Freud, 1923b/2011, p. 70).

Não resisto a citar parte do longo trecho de "Uma dificuldade da psicanálise" (1917b/2010) em que Freud personifica o Eu, conversando com ele qual Chico Buarque com Médici em "Apesar de você":

Você chega a identificar "mental" e "consciente", isto é, conhecido por você, não obstante as claras evidências de que em sua vida mental deve ocorrer muito mais do que o que pode tornar-se conhecido para a sua consciência. Então aprenda uma coisa nesse ponto! O que é mental, em você, não coincide com o que lhe é consciente... Você se comporta como um rei absoluto, que se contenta com os dados fornecidos por seus principais cortesãos e não desce até o povo para escutar a voz dele. Volte-se para si, para suas profundezas, e conheça antes a si mesmo. (pp. 249-250)

Assim, a ideia de que o Eu não coincide com a consciência é bem anterior a "O Eu e o Id". O que ainda não estava dado em 1917 era o nome "Id" às tais profundezas do Eu, nem seu status como uma instância psíquica.

Resumindo, o indivíduo é definido pela psicanálise como "um Id [um algo] psíquico, irreconhecido e inconsciente, em cuja superfície se acha o Eu" (Freud, 1923b/2011, p. 30). De um ponto de vista tópico (espacial), portanto, a relação Id-Eu é análoga à do iceberg e de sua parcela que desponta na superfície: o Eu é caracterizado como uma "ponta de iceberg", parcela de uma instância maior cuja diferença em relação a esta é dada por seu contato com o mundo externo.

A impressão de que essa metáfora é adequada para pensarmos a relação espacial entre Eu e Id é reforçada pela seguinte passagem de "O mal-estar na civilização" (1930/2010): "[O Eu, que] nos aparece como autônomo, unitário, bem demarcado de tudo o mais... na verdade se prolonga para dentro, sem fronteira nítida, numa entidade psíquica inconsciente a que denominamos Id" (p. 16). Mas sigamos com "O Eu e o Id" (Freud, 1923b/2011):

O Eu é a parte do Id modificada pela influência direta do mundo externo... Ele também se esforça em fazer valer a influência do mundo externo sobre o Id e os seus propósitos, empenha-se em colocar o princípio da realidade no lugar do princípio do prazer, que vigora irrestritamente no Id. A percepção tem, para o Eu, o papel que no Id cabe ao instinto. (p. 31)

Desse pequeno trecho, já podemos depreender as relações mais importantes entre essas duas novas instâncias e os dois princípios reguladores do aparelho psíquico. O empenho do Eu em representar o mundo externo frente ao Id e em substituir o princípio de prazer pelo princípio de realidade consistem em duas maneiras diferentes de dizer a mesma coisa, dado que o princípio de realidade visa à inibição do processo alucinatório de modo a garantir que a realização de desejo se dê mediante uma alteração do mundo externo. Quanto ao princípio de prazer, é ele que regula o Id, que não conhece outra coisa. A última frase, por fim, indica que percepções e pulsões são aquilo a que Eu e Id, respectivamente, possuem acesso direto.

Vejamos como as funções do Eu relacionadas ao estabelecimento do princípio de realidade são descritas no "Esboço de psicanálise" (Freud, 1938/1996):

Com referência aos acontecimentos *externos*, [o Eu] desempenha essa missão [de autopreservação] dando-se conta dos estímulos, armazenando experiências sobre eles (na memória), evitando estímulos excessivamente intensos (mediante a fuga), lidando com os estímulos moderados (através da adaptação) e, finalmente, aprendendo a produzir modificações convenientes no mundo externo, em seu próprio benefício (através da atividade). (p. 158)

Com referência aos acontecimentos *internos*, em relação ao id, ele [o Eu] desempenha essa missão obtendo controle sobre as exigências dos instintos, decidindo se elas devem ou não ser satisfeitas, adiando essa satisfação para ocasiões e circunstâncias favoráveis no mundo externo ou suprimindo internamente as suas excitações. (pp. 158-159)

Até aqui, vimos apenas as relações que o Eu estabelece com o Id e com o mundo externo, dada sua localização entre ambos. Mas "O Eu e o Id" ganha uma nova camada de complexidade com a introdução da instância do Super-eu (ou "ideal de Eu": as duas expressões são usadas indiscriminadamente ao longo do texto), bem como da admissão de que o Eu admite estruturas diferenciadas em seu interior.

Essas estruturas no Eu são criadas mediante a identificação com objetos externos. É por isso que Laplanche e Pontalis (2001) apontam que o conceito de identificação é outra razão interna à teoria freudiana para que uma segunda tópica do aparelho psíquico tivesse de ser elaborada:

Uma das principais descobertas que a tornou [a formulação da segunda tópica] necessária foi a do papel desempenhado pelas diversas identificações na constituição da pessoa e das formações permanentes que depositam no seio dela (ideais, instâncias críticas, imagens de si mesmo). (p. 508)

No texto, Freud (1923b/2011) expõe primeiramente em que consiste o processo de identificação melancólica, com o estabelecimento ou introjeção do objeto perdido no Eu – e aqui, significativamente, não fala mais em "aparelho psíquico primitivo", e sim em uma "primitiva fase oral do *indivíduo*" [itálicos nossos] (p. 35). Essa introjeção altera o Eu, que passa a ser acrescido de um objeto que lhe era externo. Temos então, uma vez mais, aquela narrativa em que de início tínhamos um objeto externo nitidamente separado de um sujeito – e, conforme a exposição avança, o objeto passa a *habitar o indivíduo* fantasisticamente, e os limites entre sujeito e objeto tornam-se menos nítidos.

O processo de identificação (trataremos especificamente da identificação melancólica, isto é, daquela que ocorre em reação à perda de um objeto) requer uma explicação do ponto de vista da pulsão e do objeto. O indivíduo possuía uma ligação afetiva com (efetuara um investimento libidinal em) um objeto do mundo externo (pessoa ou coisa), mas esse objeto se perdeu (a pessoa morreu, a coisa foi destruída). O modo que o indivíduo encontra de preservar a relação com o objeto perdido é identificando-se com ele, isto é, substituindo o investimento objetal por uma identificação – e, com isso, introjetando o objeto no Eu. Note-se que introjeção e identificação têm aqui um sentido muito próximo: do ponto de vista do *indivíduo* (do aparelho psíquico tomado em sua totalidade), o objeto foi *introjetado* no Eu. Do ponto de vista do *Eu*, o Eu *identificou-se* ao objeto.

Façamos uma pausa para considerar a revolução filosófica que o conceito de identificação/ introjeção de objetos representa para o pensamento ocidental. Temos aqui um *Eu* que é literalmente constituído por seus *objetos* de amor. O que poderia estar mais distante da filosofia cartesiana?

Torna-se compreensível assim a afirmação de que "o caráter do Eu é um precipitado dos investimentos objetais abandonados" (Freud, 1923b/2011, p. 36): a cada nova perda cujo luto o indivíduo for incapaz de elaborar, um novo objeto será introjetado no Eu. Curiosamente, Freud não diz em "Luto e melancolia" (1917c/2010) que o processo de luto implica uma identificação análoga à que ocorre na melancolia: limita-se a afirmar que, no luto, há uma "dissolução da libido" e que somos instados a supor que o objeto externo, então, perdeu-se para sempre. Caberá a Melanie Klein (1940/1984) discorrer sobre o processo de introjeção característico do luto — mas se seguirmos essa direção, nos afastaremos demais de nossos objetivos atuais. Voltemos às relações entre Eu e mundo externo, que nos permitirá compreender a gênese do Super-eu.

A identificação melancólica com o objeto – que, como vimos, substitui o investimento libidinal nele – faz com que o Eu assim transformado ofereça-se ao Id como objeto de amor: a

relação que se estabelecia entre Eu e objeto é transferida, assim, a uma relação entre Id e Eu. Todo esse drama intrapsíquico entre as instâncias do aparelho e mundo externo também pode ser corretamente caracterizado como intersubjetivo: "O modelo aqui já não é mais emprestado às ciências físicas, mas é completamente marcado pelo antropomorfismo: o campo intrasubjetivo tende a ser concebido segundo o modelo de relações intersubjetivas" (Laplanche & Pontalis, 2001, p. 508). Na segunda tópica, "as instâncias da pessoa já não são descritas em termos de sistemas em que se inscrevem imagens, recordações, 'conteúdos' psíquicos, mas como resquícios, sob diversas modalidades, das relações de objeto" (Laplanche & Pontalis, 2001, p. 228).

O Eu, ao se identificar com o objeto perdido, deseja ser amado pelo Id como o cavalheiro que se oferece como fiel vassalo à mulher amada em uma cantiga de amor. As metáforas antropomórficas se acumulam; as relações entre as instâncias tomam como modelo relações entre pessoas e não, como na primeira tópica, acúmulo e descarga de excitações, passagens de representações e afetos de um sistema a outro. Isso não significa que a primeira tópica seja descartada; os dois modelos não se sobrepõem ponto a ponto, mas Freud considera ambos necessários para dar conta da complexidade do ser humano.

É só depois de explicar em que consiste o processo de identificação melancólica que Freud (1923b/2011) passa a tratar da constituição do Super-eu. À identificação melancólica, contrapõe uma identificação com os pais que é "direta, imediata, mais antiga que qualquer investimento objetal" (p. 39). A essa identificação primária vêm se somar as identificações resultantes do fim do complexo de Édipo, que Freud descreverá a seguir.

O Super-eu, portanto, não resulta de uma identificação qualquer; ele é fruto da identificação primária (direta e imediata) com os primeiros objetos de amor (os pais), reforçada pelas identificações que sobrevêm com a perda desses primeiros objetos, quando o amor sexual da criança pelos pais não encontra satisfação na realidade. A criança renuncia ao investimento libidinal nesses objetos, mas conserva sua relação com eles por meio da identificação, isto é, da introjeção desses objetos em seu Eu. É por isso que Freud pode afirmar que "estabelecendo [o Super-eu], o Eu assenhorou-se do complexo de Édipo e, ao mesmo tempo, submeteu-se ao Id" (Freud, 1923b/2011, p. 45): o Super-eu indica que deixou de haver um investimento libidinal direto nos pais; estes foram assimilados fantasisticamente ao Eu, que se torna, assim, objeto de amor do Id.

Mas o Super-eu é ainda mais complexo do que descrevemos até aqui: ele não consiste apenas em um

resíduo das primeiras escolhas objetais do Id; possui igualmente o sentido de uma enérgica formação reativa a este. Sua relação com o Eu não se esgota na advertência: "Assim (como o pai) você *deve* ser"; ela compreende também a proibição: "Assim (como o pai) você *não pode* ser". (Freud, 1923b/2011, pp. 42-43)

Por isso o Super-eu não é um objeto interno qualquer que se estabelece no Eu; trata-se de um objeto interno dotado de características especiais, alçado ao posto de instância independente nesse novo modelo de aparelho psíquico.

Essas considerações sobre a melancolia e a constituição do Super-eu são fundamentais para entendermos um importante desdobramento do conceito de sublimação. Na melancolia, vimos que há uma identificação com o objeto perdido. Do ponto de vista especificamente libidinal, a libido que estava investida no objeto perdido (sejam os pais perdidos ao fim do complexo de Édipo, seja qualquer outro objeto) retorna sobre o próprio Eu. É aí que Freud sugere:

A transformação da libido objetal em libido narcísica, que então ocorre, evidentemente acarreta um abandono das metas sexuais, uma dessexualização, ou seja, uma espécie de sublimação.... Este seria talvez o caminho geral da sublimação... talvez a sublimação ocorra por intermediação do Eu, que primeiro converte a libido objetal sexual em libido narcísica, para depois quiçá dar-lhe outra meta. (Freud, 1923b/2011, p. 37)

A ideia de que a sublimação *usa a libido que estava investida em objetos que foram perdidos* permite a nós compreendê-la como um processo que continuamente se reacende no indivíduo, uma vez que as perdas serão muitas e inevitáveis ao longo da vida. Essa concepção da sublimação é diferente da que fora enunciada em "Leonardo da Vinci" (Freud, 1910c/2013), de onde se pode depreender que a sublimação (ou pelo menos a mais determinante delas) seria um "evento único" na vida do indivíduo. Naquele texto, as pulsões sexuais parciais da infância são sublimadas integralmente (nenhuma sucumbe à repressão) e vêm reforçar uma pulsão de saber que era particularmente vigorosa em Leonardo. Isso nos permitiria conceber a sublimação como um processo que ocorre ao fim da primeira infância e provê uma "reserva de libido" a ser empregada em fins não sexuais ao longo da vida.

Não precisamos abandonar completamente essa suposição: é perfeitamente concebível que, dada a importância da relação com os pais, essa primeira (mítica) sublimação seja de fato determinante de sublimações posteriores. A criança se apaixonou muito intensamente pelos pais (investiu uma enorme carga de libido neles); com o fim do complexo de Édipo, identifica-se de forma tremendamente intensa com eles (o Super-eu instala-se em seu Eu); como essa identificação significa o retorno da libido objetal (originalmente investida nos pais)

sobre o próprio Eu da criança, isso significa que o Eu terá uma enorme quantidade de libido disponível para investir em outros objetos. Essa criança é como uma pessoa que gastava uma fortuna para morar em uma casa gigantesca e um dia deixa a mansão para habitar um pequeno apartamento: de um dia para outro ela está rica, sobra-lhe dinheiro para aplicar em diversos outros fins que até então eram investidos na casa.

Mas nem por isso precisamos supor que essa seja a única situação em que ocorre um processo merecedor do nome "sublimação". A criança cresce, estabelece novas relações e novas identificações; a cada uma delas, a libido retorna para o próprio Eu e pode ser então redirecionada a outros objetos.

Depois dessa rápida incursão pelo reino da sublimação – agora que temos um Supereu, além do Eu e do Id –, podemos voltar às relações entre as instâncias do psiquismo na segunda tópica:

O ideal do Eu [Super-eu] é, portanto, herdeiro do complexo de Édipo e, desse modo, expressão dos mais poderosos impulsos e dos mais importantes destinos libidinais do Id. Estabelecendo-o, o Eu assenhorou-se do complexo de Édipo e, ao mesmo tempo, submeteu-se ao Id. Enquanto o Eu é essencialmente representante do mundo exterior, da realidade, o Super-eu o confronta como advogado do mundo interior, do Id. Conflitos entre Eu e ideal refletirão em última instância... a oposição entre real e psíquico, mundo exterior e mundo interior. (Freud, 1923b/2011, p. 45)

Assim é descrito o Super-eu em "O problema econômico do masoquismo" (Freud, 1924b/2011):

As mesmas pessoas que continuam a atuar no Super-eu como instância da consciência moral, após haverem deixado de ser objetos dos impulsos libidinais do Id, são parte igualmente do mundo externo real. Dele foram retiradas... Devido a esta coincidência, o Super-eu, o substituto do complexo de Édipo, torna-se também representante do mundo externo real e, assim, modelo para os esforços do Eu. (p. 197)

O Super-eu é a instância onde o externo e o interno confluem no aparelho psíquico: recebe os principais investimentos libidinais do Id, justamente porque o destino original desses investimentos (os pais) foram perdidos como objetos e introjetados (incluídos) no Eu. Ao mesmo tempo que atua como advogado do Id frente ao Eu, o Super-eu é "o representante de nossa relação com os pais. Quando pequenos nós conhecemos, admiramos, tememos estes seres elevados; depois os acolhemos dentro de nós" (Freud, 1924b/2011, p. 45).

O "mundo externo incognoscível" é um pressuposto necessário para a construção desse modelo teórico: mas o próprio modelo encarrega-se de mostrar que o mundo externo,

através do mecanismo de identificação, torna-se parte constituinte do indivíduo (Super-eu).

Freud admite que não há fronteiras rígidas entre as três instâncias ideais de seu novo modelo, fazendo uso da arte moderna para ilustrar essas relações:

Nessa distinção da personalidade em Eu, Id e Super-eu vocês não devem imaginar fronteiras definidas, como as traçadas artificialmente na geografia política. Não podemos fazer justiça à peculiaridade da psique mediante contornos nítidos, como no desenho ou na pintura primitiva, mas sim com áreas cromáticas que se fundem umas nas outras, como nos pintores modernos. (Freud, 1933/2010, pp. 222-223)

No entanto, Freud não supõe esse mesmo "cromatismo" entre o Eu e o mundo externo: "Ao menos para fora o Eu parece manter limites claros e precisos. Só é diferente num estado... No auge do enamoramento, a fronteira entre Eu e objeto ameaça desaparecer" (Freud, 1930/2010, p. 16).

Uma das expressões mais contundentes desse desmoronamento da fronteira entre Eu e objeto efetuado pela paixão é dada por Catherine Earnshaw, a personagem de *Wuthering Heights* (Brontë, 1847/2011). "I am Heathcliff" (p. 56), declara Catherine sem hesitação: sou o objeto amado, ele não é alheio a mim.

Mas, com o que constatamos acerca da constituição do Super-eu, podemos muito bem radicalizar a proposição de Catherine e admitir que a imbricação entre sujeito e objeto é constitutiva de toda relação: este é um dos aspectos que um conceito psicanalítico da realidade deve levar em contra. Não basta apenas propor uma distinção entre realidade psíquica e realidade material; é preciso considerar que a realidade material é, ela mesma, constitutiva da realidade psíquica. Isso não implica diminuir ou negar a força da realidade psíquica, apenas ressaltar a impossibilidade de se considerar o aparelho psíquico de forma isolada daquilo que se impõe a ele do exterior.

É bem sabido que Freud parte da "teoria da sedução", segundo a qual todo neurótico fora vítima na infância de um abuso sexual real. Em uma carta a Fliess de 1897 (citada por Laplanche & Pontalis, 2001), porém, Freud revela ter mudado de ideia, com a famosa frase "Não acredito mais na minha neurotica" (p. 470). Aquilo que, num primeiro momento, Freud considerou traumas reais sofridos pelos pacientes, passa a ser visto como pertencendo ao registro da fantasia – da realidade psíquica, portanto. Mas, se Freud renega a teoria da sedução em 1897, os "Três ensaios" (Freud, 1905/1996) permitem falar em uma verdadeira sedução sexual levada a cabo pela mãe, que é quem oferece os primeiros cuidados corporais ao bebê e, supõe Freud, a pessoa que desperta as primeiras sensações de prazer nos órgãos genitais da criança.

Ou seja, Freud não propunha uma separação absolutamente estanque entre realidade material e realidade psíquica, muito pelo contrário: basta atentar, por exemplo, para as fantasias originárias. Freud postula, nas "Novas conferências introdutórias" (Freud, 1933/2010), que as fantasias atuais dos indivíduos (sua realidade psíquica) foram transmitidas filogeneticamente (teriam sido realidade material no passado). A realidade psíquica de hoje, portanto, é composta de restos da realidade material de outrora: é exatamente esse o esquema seguido por Freud para explicar a constituição do Super-eu. O Super-eu de hoje, afinal, é constituído pelos restos dos objetos externos (pais) da infância.

Em uma nota de rodapé acrescentada em 1925 à "A interpretação dos sonhos", Freud (1900/1996) expõe seu ponto de vista acerca das relações entre realidade material e realidade psíquica de forma bastante clara. Ela se insere ao fim da frase "*Tudo o que interrompe o progresso do trabalho analítico é uma resistência*" (p. 548):

A proposição formulada nesses termos peremptórios – "tudo o que interrompe o progresso do trabalho analítico é uma resistência" – facilmente daria margem a mal-entendidos. Naturalmente, só deve ser tomada como uma regra técnica, uma advertência aos analistas. Não se pode contestar que, no decurso de uma análise, podem ocorrer diversos acontecimentos pelos quais não é possível responsabilizar as intenções do paciente. Talvez seu pai morra sem que ele o tenha assassinado, ou talvez irrompa uma guerra que ponha fim à análise. Mas, por trás do seu óbvio exagero, essa proposição afirma algo de verdadeiro e novo. Mesmo que o evento causador da interrupção seja real e independente do paciente, é comum depender deste a extensão da interrupção que ele provoca; e a resistência se evidencia inequivocamente na presteza com que o paciente aceita esse tipo de ocorrência ou no uso exagerado que dela faz (pp. 548-549).

Segundo Freud, não se trata de negar que a guerra ou a morte do pai sejam eventos independentes das intenções do indivíduo, mas de entender qual uso o indivíduo faz desses eventos reais de modo a servir à realização do seu desejo inconsciente — ou o que acontece quando tais eventos inadvertidamente servem a esse desejo, como no caso do pai cujo assassinato o paciente não realizou, mas possivelmente desejou.

Mas há um outro aspecto não abordado por essa nota de rodapé. Há pouco dizíamos que o Eu é constituído pelo mundo externo; mas também é verdade que o mundo externo é alterado pelo Eu, em consonância com o princípio de realidade. Se isso é verdade para o aparelho psíquico individual, também o é para um grupo, conforme assinalado por Freud em "O interesse da psicanálise" (1913b/2012):

A psicanálise estabelece uma íntima relação entre todas essas realizações psíquicas dos indivíduos e das comunidades, ao postular a mesma fonte dinâmica para ambos. Ela parte da concepção básica de que a principal função do mecanismo psíquico é aliviar a criatura das

tensões que nela são produzidas pelas necessidades. Parte dessa tarefa pode ser resolvida pela satisfação que se extrai do mundo exterior; essa finalidade requer domínio sobre o mundo real. Outra parcela dessas necessidades, que inclui essencialmente determinados impulsos afetivos, tem a satisfação normalmente frustrada pela realidade. Disso resulta ainda mais uma porção da tarefa: achar um novo meio de lidar com os impulsos não satisfeitos. Toda a história da civilização é um relato dos caminhos que os seres humanos tomaram para "vincular" seus desejos não satisfeitos, sob as condições cambiantes – e modificadas pelo avanço técnico – de concessão e frustração deles por parte da realidade. (p. 357)

Freud pode evidentemente ser criticado pela correlação tão direta que estabelece entre indivíduo e grupo; ainda assim, me parece fundamental assinalar a contribuição especificamente psicanalítica que ele traz para a compreensão da cultura.

As realizações da cultura não servem apenas à satisfação das necessidades da vida, aquelas que requerem o domínio sobre o mundo real; as realizações culturais (coletivas) da humanidade também respondem a necessidades afetivas inconscientes. Nesse momento da obra de Freud (1913), sabemos que vigora o primeiro dualismo pulsional, e é dessas duas classes de pulsão que Freud está tratando aqui: pulsões de autoconservação e pulsões sexuais. A partir do segundo dualismo pulsional, mudará a compreensão de Freud sobre a natureza das pulsões — mas não o fato de que a humanidade, coletivamente, não busca apenas o "domínio do mundo real" de modo a satisfazer suas necessidades materiais; busca-o também de modo a satisfazer necessidades pulsionais *outras*.

Assim, uma guerra, sendo uma criação humana, deve servir à realização de um desejo inconsciente; uma guerra é expressão da pulsão que buscou satisfação no mundo externo. Pelo menos uma parte da realidade material, portanto (a parte que diz respeito às realizações especificamente humanas), não é afetivamente neutra: é tingida pelas cores da pulsão: "A civilização se origina essencialmente à custa dos instintos sexuais parciais, que... têm que ser reprimidos, limitados, transformados, desviados para metas mais elevadas, a fim de que se produzam as construções psíquicas civilizadas" (Freud, 1910b/2013, p. 318).

Para pensarmos um conceito de realidade psicanalítico, portanto, teremos de ir além do eixo espacial, externo-interno, material-psíquico (que, como vimos, estão imbricados); teremos de considerar também um eixo propriamente pulsional, em que a realidade material (entendida como cultura) seja reconhecida como fruto das pulsões – de vida ou de morte.

4.2 As pulsões e seus destinos

Até aqui, tratamos principalmente da constituição do aparelho psíquico e dos conceitos de realidade material e psíquica, bem como das fronteiras entre mundo externo e interno. Nosso objetivo agora será elucidar como um destino pulsional específico, a sublimação, é empregado a serviço da construção da cultura. Para isso, acompanharemos os caminhos trilhados pela pulsão no âmbito do aparelho psíquico individual.

É nos "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade" que Freud (1905/1996) caracteriza pela primeira vez os "estímulos endógenos" no aparelho psíquico como pulsões, classificando-as em dois tipos: de autoconservação, que visam à satisfação das funções vitais do indivíduo, e sexuais, que visam à conservação da espécie.

Os dois tipos de pulsão estabelecem uma relação que pode ser chamada de apoio: "A princípio, a satisfação da zona erógena deve ter-se associado com a necessidade de alimento. A atividade sexual apoia-se primeiramente numa das funções que servem à preservação da vida, e só depois torna-se independente delas" (Freud, 1905/1996, p. 171).

Mas é em um trecho acrescentado aos "Três ensaios" em 1915, ano de publicação de "Os instintos e seus destinos" (Freud, 1915/2010), que uma definição mais completa da pulsão é fornecida:

Por "pulsão" podemos entender, a princípio, apenas o representante psíquico de uma fonte endossomática de estimulação que flui continuamente... Pulsão, portanto, é um dos conceitos da delimitação entre o anímico e o físico.... A fonte da pulsão é um processo excitatório num órgão, e seu alvo imediato consiste na supressão desse estímulo orgânico. (p. 159)

Ou seja: a pulsão não é definida como a "fome em si", mas a expressão da fome no aparelho psíquico. Essa mesma articulação entre somático e psíquico é retomada no texto de 1915:

O "instinto" nos aparece como um conceito-limite entre o somático e o psíquico, como o representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo e que atingem a alma, como uma medida de trabalho imposto à psique por sua ligação com o corpo. (Freud, 1915/2010, p. 57)

A pulsão é essa mensageira que dá notícia à alma das necessidades do corpo, dela exigindo trabalho. Dada sua ligação com o corpo, essa exigência será constante: enquanto estiver vivo, o corpo fará exigências de trabalho à alma – diferentemente dos estímulos

externos, cujo impacto é apenas momentâneo.

Ocorre que, em "A repressão", outro texto metapsicológico publicado no mesmo ano, Freud (1915b/2010) apresenta uma definição distinta de pulsão:

É preciso considerar, além da ideia, uma outra coisa que representa o instinto, e o fato de que ela experimenta um destino de repressão que pode ser inteiramente diverso do da ideia. Para designar esse outro elemento da representante psíquica já se encontra estabelecido o termo de *montante afetivo....* De agora em diante, ao descrever um caso de repressão, teremos de acompanhar separadamente aquilo em que resultou a ideia, devido à repressão, e o que veio a ser da energia instintual que a ela se ligava. (pp. 91-92)

No primeiro caso, a pulsão é definida como representante psíquica, ou seja, a pulsão ela mesma pertence ao domínio do aparelho psíquico. No segundo caso, a pulsão é outra coisa – interna ao organismo mas exterior à psique, para onde "envia" dois representantes/ delegados: um representante psíquico e um quantum de afeto.

Como resolver essa contradição (se é que ela deve ser solucionada)? Garcia-Roza, por exemplo, opta pela segunda definição e considera que a pulsão não é psíquica: "Freud concebe a pulsão como algo externo ao aparato psíquico, como excitação endógena, como algo que de fora do aparato psíquico lhe faz uma exigência de trabalho, e esse trabalho consiste em capturar e transformar a energia pulsional" (Garcia-Roza, 2008b, p. 200).

Essa solução sem dúvida produz alívio: enfim decidimos claramente por uma das duas opções, a pulsão é externa ao aparelho psíquico e ponto final. O problema de conceber a pulsão inequivocamente como algo externo ao aparelho psíquico é que, com isso, abrimos mão da ambuiguidade tão característica e tão rica do conceito, que é justamente seu caráter fronteiriço entre o somático e o psíquico. O próprio Garcia-Roza reconhece, logo na sequência de sua argumentação, que sua escolha interpretativa é contradita pelo texto freudiano: afinal, em "Os instintos e seus destinos" (Freud, 1915/2010), a pulsão tem esse caráter inequivocamente fronteiriço.

A solução proposta por Laplanche e Pontalis (2001) me parece mais interessante: os autores enfatizam aquilo que é comum às duas definições, que é a relação de *Repräsentanz* [representância] entre as dimensões somática e psíquica. Segundo Laplanche (1989), a relação de representância é uma relação de delegação ou procuração, em que o representante atua como um embaixador ou diplomata. Na primeira definição, presente em "Os instintos e seus destinos", a pulsão é a representante (nesse sentido de delegada ou embaixatriz) do corpo no psiquismo. Mas, na segunda definição,

a pulsão já não é o que representa o corpo, mas aquilo que é representado no psíquico. Ela aí envia dois delegados ou representantes: por um lado, o afeto, ou representante-afeto, e por outro... a representação (mas desta vez, na acepção filosófica, *Vorstellung*), ou *representante-representação*. (Laplanche, 1989, p. 25)

Nos dois casos, portanto, a pulsão indica uma relação de representância — e isso praticamente resolve a contradição anteriormente enunciada, mantendo a pulsão em seu lugar de fronteira. Em uma primeira e genérica definição, a pulsão é entendida como a delegada ou embaixatriz do corpo na alma. A cisão subsequente em representação e afeto é feita para explicar o intrincado funcionamento dessa atividade de delegação. Como a pulsão faz para atuar como delegada ou embaixatriz do corpo na alma? Enviando a esta última dois representantes, o representante-afeto e o representante ideacional (ou, na estranha mas rigorosa tradução de Laplanche, "representante-representação").

Falemos então das propriedades da pulsão, recorrendo diretamente às definições apresentadas em "Os instintos e seus destinos" (Freud, 1915/2010):

- O *impulso* é precisamente a "medida de trabalho" anteriormente referida, que constitui a própria essência da pulsão. Segundo Laplanche (1989), "o *impulso* da pulsão não é outra coisa, no fundo, senão a própria pulsão, uma vez que a pulsão é justamente aquilo que 'impele' a uma ação" (p. 17). O impulso, assim, é o aspecto quantitativo-energético da pulsão: essa "medida de trabalho" está sujeita a diminuições ou acréscimos. Freud (1905/1996) designa como libido o tipo de investimento de energia específico às pulsões sexuais, definindo-a como "uma força quantitativamente variável que poderia medir os processos e transformações ocorrentes no âmbito da excitação sexual" (p. 205). Como se vê, a libido é herdeira direta da Q do "Projeto". Posteriormente, Freud (1917/2014) reservará o nome de interesse para a energia análoga à libido das pulsões de autoconservação.
- A *meta* da pulsão é sua satisfação, obtida pelo cancelamento do estado de excitação na fonte. Toda pulsão tem como meta sua satisfação, mas os caminhos pelos quais essa satisfação pode ser atingida variam. Note-se portanto que a satisfação absoluta da pulsão é logicamente impossível, pois, enquanto o organismo estiver vivo, a pulsão jamais cessará inteiramente de exercer sua pressão sobre (de fazer uma exigência de trabalho a) o aparelho psíquico. Como diz Laplanche (1989), a meta pulsional é uma ação e se expressa por um verbo, enquanto o objeto é uma coisa expressa por um substantivo.
- O *objeto* da pulsão é aquilo no qual ou pela qual ela atinge sua meta. Trata-se do elemento mais variável da pulsão, já que ela pode encontrar satisfação em objetos diferentes. Freud, de início, caracteriza a sublimação como uma mudança de meta, mas eventualmente

passa a defini-la como envolvendo uma mudança de meta e objeto (Laplanche, 1989).

- A *fonte* da pulsão é o processo somático e, segundo Freud, seu estudo já não pertence ao campo da psicologia.

Com relação aos destinos que podem ser dados à pulsão sexual, é preciso considerar que, em "Os instintos e seus destinos", Freud (1915/2010) ainda não havia proposto o desdobramento da pulsão em representação e afeto; por isso, não considera os destinos de representação e afeto tomados separadamente. Os destinos da pulsão elencados nesse texto são reversão no contrário; volta contra a própria pessoa; repressão; sublimação.

O desdobramento do conceito de pulsão surgiu em resposta a uma exigência clínica, pois Freud percebeu que, na repressão, representação e afeto (a energia pulsional – libido, no caso da pulsão sexual) tinham destinos diferentes.

Quais seriam, então, os destinos de representação e afeto no processo de sublimação?

Como Freud nunca chegou a dedicar um artigo metapsicológico à sublimação, temos apenas algumas indicações a seguir: "A sublimação é um processo atinente à libido objetal e consiste em que o instinto se lança a outra meta, distante da satisfação sexual; a ênfase recai no afastamento ante o que é sexual" (Freud, 1914b/2010, pp. 40-41). Em "O Eu e o Id" (Freud, 1923b/2011), dirá que é possível que toda sublimação passe pelo Eu. Com isso, podemos afirmar que o destino do *afeto* (da libido) na sublimação é sua dessexualização; e é a partir dessa dessexualização que a pulsão pode ser deslocada para *representações* (meta e objeto) diferentes dos originais, não sexuais.

Já nos "Três ensaios", Freud (1905/1996) dá indicações importantes sobre os destinos tomados pela pulsão, em contraposição à sua satisfação direta. Depois de um período de atividade sexual infantil, Freud menciona a latência sexual, um período de interrupção nessas atividades que perdurará até a puberdade e que nos será de fundamental importância para compreender o processo da sublimação. Durante esse período, "erigem-se as forças anímicas que, mais tarde, surgirão como entraves no caminho da pulsão sexual e estreitarão seu curso à maneira de diques (o asco, o sentimento de vergonha, as exigências dos ideais estéticos e morais)" (p. 167).

Aqui a cultura (asco, vergonha, ideais) invade a metapsicologia: as pulsões são a conexão entre a constituição e o funcionamento do aparelho psíquico e a cultura/ civilização. Mais tarde, em "Psicologia das massas", Freud (1921/2011) dirá que não existe diferença significativa entre psicologia individual e social, já que a do indivíduo sempre implica a participação de um Outro, que pode ser tomado como modelo, colega, objeto de amor, de ódio etc. Assim, Freud parte do conceito de libido – a energia que liga os indivíduos – para

estudar a psicologia social. Além de ligar os indivíduos, a libido é o que liga psicologia individual e social; é o que nos autoriza a relacionar a cultura, de um lado, à constituição e funcionamento do aparelho psíquico, de outro: a cultura, para a psicanálise, é constituída a partir dos destinos que os indivíduos dão às suas pulsões. Dentre eles, a sublimação será privilegiada, pois é a partir dela que, segundo Freud, serão atingidas as mais altas realizações culturais.

Voltando aos "Três ensaios", Freud (1905/1996) ainda tem o seguinte a dizer sobre os metafóricos diques:

Com que meios se erigem essas construções tão importantes para a cultura e normalidade posteriores da pessoa? Provavelmente, às expensas das próprias moções sexuais infantis, cujo afluxo não cessa nem mesmo durante esse período de latência, mas cuja energia – na totalidade ou em sua maior parte – é desviada do uso sexual e voltada para outros fins. Os historiadores da cultura parecem unânimes em supor que, mediante esse desvio das forças pulsionais sexuais das metas sexuais e por sua orientação para novas metas, num processo que merece o nome de *sublimação*, adquirem-se poderosos componentes para todas as realizações culturais. (p. 167)

Os diques são uma metáfora para as formações reativas e não se confundem com a repressão, conforme Freud (1910/2013) esclarece nas "Cinco lições de psicanálise":

Ainda antes da puberdade, repressões extremamente enérgicas de determinados instintos se realizam sob influência da educação, e produzem-se forças psíquicas como o pudor, o nojo, a moral, que zelam como vigias por essas repressões. Quando, na época da puberdade, sobrevém a inundação da necessidade sexual, ela encontra, nas mencionadas formações psíquicas reativas ou de resistência, diques que lhe impõem o fluxo pelas assim chamadas vias normais e lhe tornam impossível reavivar os instintos submetidos à repressão. (pp. 271-272)

As formações reativas são "guardiões da repressão", e não a própria repressão: ambas sobrevêm ao fim da infância. Na puberdade, são as formações reativas erigidas no início do período de latência que impedirão as pulsões sexuais de voltarem a buscar satisfação sexual direta: com isso, o indivíduo abandonará, por exemplo, a coprofilia, desenvolvendo a reação oposta de repulsa aos excrementos.

Examinemos de perto a passagem dos "Três ensaios" em que Freud se refere aos diques. Essas são construções bastante particulares, pois se constituem da mesma matéria da substância que visam conter: afinal, erigem-se "às expensas das próprias moções sexuais infantis". Se pensarmos em diques não metafóricos, é como se aqueles que visam impedir a inundação de uma cidade fossem constituídos, eles mesmos, de água. Voltando para a metapsicologia: dado que esses diques (formações reativas) constituem-se da mesma

substância cuja descarga direta visam inibir, podemos considerar que as formações reativas correspondem ao destino pulsional chamado por Freud em 1915 de "reversão no contrário". Com efeito, o investimento libidinal em determinados objetos converte-se em seu oposto: o *amor* aos excrementos, por exemplo, converte-se em *ódio* (repúdio) aos excrementos; o amor sexual pelos pais converte-se em repúdio ao incesto, e assim por diante.

Depois de mencionar os diques erigidos a partir da própria pulsão, Freud observa que a pulsão não é inteiramente represada por eles, mas continua exercendo sua pressão no aparelho psíquico e é então canalizada para outros fins. Podemos supor, portanto, que temos aí dois processos distintos: a pulsão é, em parte, revertida em seu oposto ("construção de diques") e, em parte, desviada para os fins culturais (sublimação).

Para nos acercarmos da sublimação (e, consequentemente, da constituição da cultura), será necessário compreender qual é o destino dado às pulsões sexuais com o fim do complexo de Édipo, isto é, o que será feito de todo o amor sexual devotado aos pais. Se juntarmos as duas passagens anteriormente citadas ("Três ensaios" e "Cinco lições"), perceberemos que as pulsões sexuais infantis podem sofrer três destinos ao fim da infância, com a dissolução do complexo de Édipo: formações reativas ("diques" como pudor e nojo, que permanecerão ativos por toda a vida), repressão e sublimação.

Como vimos, há também um quarto destino da pulsão descrito em "Os instintos e seus destinos" (Freud, 1915/2010), o "voltar-se contra a própria pessoa" (na tradução de Paulo César de Souza) ou "retorno em direção ao próprio eu (*self*) do indivíduo" (na tradução da Edição Standard Brasileira). Abordamos esse destino (sem nomeá-lo assim) na seção anterior deste capítulo e voltaremos a ele posteriormente: trata-se da identificação com os pais, isto é, da introjeção deles no Eu (constituição do Super-eu). Afinal, a identificação com os pais ao fim do complexo de Édipo nada mais é do que o retorno da libido que estava dirigida para os pais para o próprio Eu da criança. Esse quarto destino da pulsão (o retorno para o Eu) tem uma peculiaridade: pode ser um estágio preliminar da sublimação, conforme a hipótese aventada por Freud (1923b/2011) em "O Eu e o Id": "Talvez a sublimação ocorra por intermediação do Eu, que *primeiro* converte a libido objetal sexual em libido narcísica, para *depois* quiçá dar-lhe outra meta" [itálicos nossos] (p. 37).

O trecho de "Três ensaios" que estivemos examinando ilustra bem o caráter ambíguo da sublimação entre a *defesa* e a *satisfação*. Por um lado, assim como as formações reativas e a repressão, a sublimação é indiscutivelmente uma defesa contra a satisfação pulsional direta: é um dos meios possíveis que o Eu encontra para inibir uma tal satisfação. Mas, por outro lado (e diferentemente dos dois outros destinos), a sublimação consiste também em um modo

de satisfação da pulsão – moderada, desviada de sua meta e objeto originais, mas ainda assim, indiscutivelmente, satisfação.

Além das pulsões sexuais e de autoconservação, Freud também menciona, em um acréscimo de 1915 aos "Três ensaios", uma outra estranha pulsão que nos será de fundamental importância para pensarmos a constituição da cultura – a pulsão de saber ou investigar: "Essa pulsão não pode ser computada entre os componentes pulsionais elementares, *nem exclusivamente subordinada à sexualidade*. Sua atividade corresponde, de um lado, a uma *forma sublimada de dominação* e, de outro, trabalha com a *energia escopofilica*" [itálicos nossos] (Freud, 1905/1996, p. 183).

Trata-se assim de uma pulsão *mista*, uma mescla de pulsões parciais de dois tipos: de ver (sexual) e de dominação. Então somos obrigados a fazer uma inferência simples: se a pulsão de saber não é *exclusivamente* subordinada à sexualidade, devemos supor que é *também* subordinada à conservação do Eu. E, se a "energia escopofilica" refere-se a uma pulsão sexual, precisamos supor, então, que a pulsão de dominação só pode ser uma pulsão de autoconservação.

É só nos "Três ensaios", porém, que Freud postula esse caráter duplo da pulsão de saber. Em "A predisposição à neurose obsessiva" (Freud, 1913/2010), ela é descrita como "um rebento sublimado, elevado ao plano intelectual, do instinto de apoderamento" (p. 335). Nesse texto posterior, a "energia escopofílica" está excluída da pulsão de saber, que consiste apenas em pulsão de dominação (ou apoderamento) sublimada. Portanto, a pulsão de saber consistiria simplesmente em uma pulsão de autoconservação sublimada.

Mas alto lá: pulsão de *autoconservação* sublimada? Isso não faz sentido algum: a sublimação só pode ser um destino das pulsões sexuais! Teremos de conviver com esse elefante atrás da orelha até a segunda dualidade pulsional. Por ora, é preciso voltar aos "Três ensaios".

Freud afirma que a pulsão de saber se manifesta na "investigação sexual infantil": nas teorias que as crianças formulam para responder à questão "de onde vêm os bebês". Freud (1905/1996) expõe as teorias infantis a respeito da natureza da relação sexual e do nascimento dos bebês, comentando que elas estão fadadas ao fracasso: como a criança, cujo aparelho sexual ainda está em desenvolvimento, desconhece a existência do esperma e do orifício genital feminino, "os esforços do pequeno investigador são geralmente infrutíferos, e acabam numa renúncia que não raro deixa como sequela um prejuízo permanente para a pulsão de saber" (pp. 185-186). Será preciso esperar até 1910, com o texto "Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci" (1910c/2013), para termos uma descrição mais completa e

metapsicológica dos destinos dessa estranha pulsão de saber, que não é exatamente (ou apenas) sexual.

Em um resumo ao final dos "Três ensaios", uma seção chamada "Elaboração ulterior" refere-se às constelações sexuais possíveis no adulto. Freud elenca três possibilidades: perversão, recalcament⁸ e sublimação. A perversão compreende os dois primeiros destinos pulsionais mencionados em "Os instintos e seus destinos" (1915/2010): reversão no contrário e volta para o próprio ego (sadismo-masoquismo e voyeurismo-exibicionismo). O recalcamento (repressão) corresponde à neurose; e a sublimação, que não corresponde a nenhuma patologia específica, ainda assim é considerada uma constelação sexual "anormal", a despeito de sua inegável "utilidade" para a cultura:

O terceiro desfecho da disposição constitucional anormal é possibilitado pelo processo de "sublimação", no qual as excitações hipertensas provenientes das diversas fontes da sexualidade encontram escoamento e emprego em outros campos... Aí encontramos uma das fontes da atividade artística. (Freud, 1905/1996, p. 225)

Se Freud classifica a perversão, a neurose e a sublimação como desfechos anormais, qual seria o desfecho normal? Podemos supor que está defendendo as vantagens de uma vida sexual heterossexual voltada para a procriação, no pior espírito "tradição, família e propriedade"?

Em vez disso, prefiro interpretar essa distinção em termos propriamente metapsicológicos: para Freud, há uma diferença clara entre a satisfação direta da pulsão (em que o indivíduo deriva prazer de suas relações sexuais) e todas as satisfações indiretas ou modificadas da pulsão (em que o indivíduo deriva prazer de fetiches, por exemplo, ou da criação artística).

Passemos agora a "Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci" (1910c/2013), em que Freud tratará dos destinos tanto da pulsão de saber quanto das pulsões sexuais ao fim da primeira infância.

Não iremos nos aprofundar na análise da personalidade do artista e cientista, aquele cujos "afetos eram domados, sujeitados ao instinto pesquisador" (p. 132) e que "converteu a paixão em ímpeto de saber" (p. 132); nosso interesse estará voltado para os destinos das pulsões sexuais ao fim da primeira infância, particularmente a sublimação, articulada a uma

⁸ Os tradutores da Edição Standard Brasileira trocaram "repressão" por "recalcamento" nesse resumo final.

pulsão de saber originária.

Freud (1910c/2013) afirma que, sempre que uma pulsão encontra expressão demasiado forte no caráter de uma pessoa, como a "ânsia de saber" (p. 136) em Leonardo da Vinci, tendemos a explicá-la por meio de uma disposição especial, uma tendência inata. No entanto, "achamos provável que esse instinto excessivamente forte já atuava na mais remota infância do indivíduo e que sua hegemonia foi firmada por impressões da vida da criança; e supomos também que ele adquiriu o reforço de energias instintuais originalmente sexuais" (p. 136).

Temos aqui dois pontos, portanto: 1) a pulsão extraordinariamente forte já estava presente desde a primeira infância do indivíduo, estimulada por circunstâncias especiais de sua vida (no caso de Leonardo, veremos que essas circunstâncias consistiram nos carinhos da mãe); 2) como se não bastasse essa força inicial, a pulsão posteriormente sofre um reforço das pulsões sexuais (que, como veremos, serão sublimadas).

Freud supõe, então, que Leonardo,

tendo a sexualidade precocemente incitada pelos beijos da mãe, deve ter entrado numa fase de atividade sexual infantil, da qual uma única manifestação está seguramente documentada: a intensidade de sua pesquisa sexual infantil. Os impulsos de olhar e de saber foram maximamente estimulados pelas impressões da primeira infância. (p. 210)

Nesse texto, Freud retoma algumas ideias sobre a pulsão de saber expostas nos "Três ensaios", de 1905. A pulsão de saber – que, em Leonardo, foi ultraestimulada na primeira infância – se expressa primeiramente nas investigações sexuais infantis. Mas a criança, ansiosa em descobrir de onde vêm os bebês, fracassa em sua pesquisa devido a uma barreira orgânica: sua própria constituição sexual, que ainda não está plenamente desenvolvida.

O fracasso dessa investigação infantil já fora anunciado nos "Três ensaios": a novidade em "Leonardo" (1910c/2013) é a exposição do que ocorre com a pulsão de saber empregada nas investigações sexuais infantis depois que estas são interrompidas "por uma onda enérgica de repressão sexual" (p. 139). Precisamos reparar em um detalhe da passagem acima: vimos anteriormente que a pulsão de saber fora definida por Freud de duas formas: nos "Três ensaios" (1905), como uma mescla das pulsões de ver (sexual) e de dominação, e em "A predisposição à neurose obsessiva" (1913), apenas como pulsão de dominação sublimada. Agora, em "Leonardo" (1910), Freud separa nitidamente as duas pulsões: a de olhar é uma coisa, a de saber é outra, ambas tendo sido estimuladas pelos beijos da mãe.

Freud (1910c/2013) elenca três destinos possíveis para a pulsão de saber no

desenvolvimento sexual do indivíduo, depois que "o período da investigação sexual infantil é encerrado por uma onda de enérgica repressão sexual" (p. 139):

- 1) "A pesquisa tem o mesmo destino da sexualidade, a ânsia de saber permanece inibida e a livre atividade da inteligência talvez fique limitada por toda a vida.... Esse é o tipo caracterizado pela inibição neurótica" (p. 139). A pulsão de saber, portanto, é reprimida juntamente com as demais pulsões sexuais, o que resulta em uma inibição neurótica;
- 2) "A pesquisa sexual reprimida retorna do inconsciente como ruminação compulsiva"(p. 139);
- 3) O terceiro destino merecerá um comentário mais demorado. Curiosamente, Freud não fala aqui no destino da pulsão de saber ou destino da atividade sexual infantil, mas descreve um "tipo de personalidade", que corresponde à de Leonardo:

O terceiro tipo, o mais raro e mais perfeito, escapa, graças a uma disposição especial, tanto à inibição do pensamento como à compulsão neurótica ao pensamento. É certo que a repressão sexual também surge aí, mas não consegue relegar ao inconsciente um instinto parcial do prazer sexual; em vez disso, a libido se furta ao destino da repressão, ao sublimar-se em ânsia de saber desde o início e juntar-se ao vigoroso instinto de pesquisa, reforçando-o. (p. 140)

Nesse terceiro tipo, não é que não haja repressão: Freud supõe que a "enérgica onda de repressão sexual" vem para todos. A diferença é que, nesse caso, pelo menos "um instinto parcial do prazer sexual" se furta à repressão. Em vez disso, "sublima-se em ânsia de saber desde o início" e "junta-se ao instinto de pesquisa, reforçando-o". Ou seja: a pulsão de saber, que foi empregada nas investigações sexuais infantis, não só não é reprimida como é *reforçada* por uma pulsão sexual parcial infantil — que, em vez de ser reprimida, foi sublimada. A pulsão de saber foi "turbinada" pela pulsão sexual sublimada.

Eis o que aconteceu, então, no desenvolvimento psicossexual de Leonardo:

A maior parte das necessidades do instinto sexual pôde ser sublimada em ímpeto geral de saber, devido ao precoce favorecimento da curiosidade sexual, escapando assim à repressão. Outra parte da libido, bem menor, permaneceu voltada para metas sexuais e representou a atrofiada vida sexual do homem adulto. (p. 140)

Podemos supor ainda (embora Freud não o afirme explicitamente) que uma "terceira parte" das pulsões de Leonardo foram revertidas em seu contrário: "A partir da conduta posterior contrária – a enorme compaixão pelos animais – podemos concluir que fortes traços de sadismo não estiveram ausentes nesse período da infância" (p. 210).

É importante que nos detenhamos nesses meandros das pulsões sexuais porque eles

confluirão na constituição da cultura, e por isso nos interessam. Isto é essencial e devemos reter: a sublimação é um processo que, no desenvolvimento psicossexual de alguns indivíduos (dos quais Leonardo é o exemplo paradigmático), reforça a pulsão de saber, essa estranha pulsão que consistiria em pulsão de dominação – uma pulsão *não* sexual – sublimada.

A interpretação da pulsão de dominação como sendo uma pulsão *não* sexual (ou melhor: não sexual no âmbito da primeira tópica) encontra respaldo em Laplanche e Pontalis (2001): "Freud entende por ela [pulsão de dominação] uma pulsão não sexual, que só secundariamente se une à sexualidade e cuja meta é dominar o objeto pela força" (p. 398). Mas é preciso considerar que Freud nunca chega a afirmar que a pulsão de dominação é propriamente uma das pulsões de autoconservação. Essa ambiguidade — a pulsão de dominação não é sexual, mas tampouco Freud diz explicitamente que é de autoconservação — ganha um novo significado se considerarmos o lugar que ela ocupará no segundo dualismo pulsional.

Para nos acercarmos do que se situa *além* do princípio do prazer, vejamos como Freud (1920/2010) retoma o que está *aquém* dele, o princípio de realidade:

O princípio do prazer é próprio de um modo de funcionamento primário do aparelho psíquico ... Por influência dos instintos de autoconservação do Eu é substituído pelo *princípio da realidade*, que, sem abandonar a intenção de obter afinal o prazer, exige e consegue o adiamento da satisfação, a renúncia a várias possibilidades desta e a temporária aceitação do desprazer, num longo rodeio para chegar ao prazer. (p. 165)

Atentemos para a expressão "longo rodeio": ela não está aí à toa e será crucial para compreendermos o conceito de pulsão de morte.

Em "Além do princípio do prazer", Freud (1920/2010) presume que as pulsões são conservadoras: visam retornar a um estado anterior ⁹. Esse pressuposto não deve nos surpreender como se fosse propriamente uma novidade: basta lembrar que, nas primeiras formulações de Freud sobre a vivência de satisfação, o aparelho psíquico visa reencontrar o objeto de satisfação por meio da alucinação. O primeiro e originário impulso do aparelho não

⁹ Em se tratando das pulsões, aliás, o texto "Além do princípio do prazer" é talvez o que mostra de forma mais nítida como a tradução de *Trieb* é sempre insuficiente. Nesta tese, aceitamos o argumento de Laplanche e Pontalis (2001), seguido por boa parte dos psicanalistas brasileiros, de que "instinto" é uma tradução menos adequada para o conceito porque Freud usa *Instinkt* para se referir especificamente ao instinto animal, estando a *Trieb* reservada ao aparelho psíquico humano, simbólico, cujos objetos não são contingentes e podem, assim, ser permanentemente substituídos. É um bom argumento, sem dúvida: mas não podemos esquecer, ao mesmo tempo, que em "Além do princípio do prazer" as pretensões de Freud são mais amplas: o texto não trata do aparelho psíquico apenas, mas da vida em geral. O embate entre as *Triebe* é constitutivo da própria vida, não só da vida humana. No fim, a escolha entre um termo e outro para traduzir *Trieb* é menos importante do que termos essas complexidades em vista.

é desbravar o mundo em busca de um novo objeto de satisfação e sim retornar ao estado de satisfação inicialmente experimentado.

O caráter conservador das pulsões, então, consiste em sua pressão por um retorno a um estado anterior: é assim que, quando o aparelho psíquico sofre um acúmulo de excitações, sua ação será no sentido de eliminá-las, fazendo com que o nível de excitações retorne ao estado em que esse nível era baixo. Novamente, temos aqui a retomada de uma ideia presente nas elaborações anteriores de Freud sobre a gênese do aparelho psíquico: no "Projeto de uma psicologia" (1895/2003) ele já anunciara a ideia de que o aparelho visa em primeiro lugar a eliminar excitações, e só passa a acumulá-las devido à exigência imposta pelos estímulos endógenos. Já vimos anteriormente neste capítulo que essa mesma ideia (que passa então a ser chamada de "princípio do prazer") é também anunciada no capítulo 7 de "A interpretação dos sonhos" (1900/1996) e em "Os instintos e seus destinos" (1915/2010).

O que é novo em "Além do princípio do prazer" (1920/2010) é que Freud deixa claro que essa tendência original à descarga equivale a uma tendência à morte. Se é verdade que a pulsão tende a restabelecer um estado anterior, então a substância inanimada que inadvertidamente começou a viver deve ter se esforçado para retornar ao estado inanimado, isto é, morrer:

Em algum momento, por uma ação de forças ainda inteiramente inimaginável, os atributos do vivente foram suscitados na matéria inanimada.... A tensão que sobreveio, na substância anteriormente inanimada, procurou anular a si mesma; foi o primeiro instinto, o de retornar ao inanimado. Era fácil morrer, para a matéria então vivente; provavelmente percorria um curso de vida bastante breve... (pp. 204-205)

Então a mítica substância na qual a vida irrompeu logo se empenhou em morrer – um esforço bem pequeno, aliás, já que a vida, como Freud a está supondo, foi um acidente imprevisto. Assim, mal começou a viver, a substância logo retornou ao estado inorgânico anterior – e assim inúmeras substâncias teriam sido lançadas à vida e morrido logo em seguida, em resposta a essa tendência conservadora. Esse simples processo "nasceu-morreu" teria prosseguido indefinidamente não fosse o advento de outro acidente, tão extemporâneo ao ser vivente quanto o próprio advento da vida – uma pressão imposta pelo mundo externo:

Assim, por longo tempo a substância viva pode ter sido repetidamente criada, sempre morrendo com facilidade, até que decisivas influências externas mudaram de forma tal que obrigaram a substância ainda sobrevivente a desviar-se cada vez mais do curso de vida original e fazer rodeios cada vez mais complicados até alcançar a meta da morte. (pp. 204-205)

Há o estado inorgânico original ("T0", digamos) e um momento T1 em que surge a vida (o ser torna-se animado). T1 tende a voltar a T0 até que, por influência do mundo externo, o ser passará a um T2 de vida. De T2, o ser se esforçará para retornar a T1, mas a influência do mundo externo o fará passar a T3; o organismo, então, tenderá a voltar para T2.

Mas Freud logo avisa que essa teoria não pode fazer sentido para todos os organismos, ou para um determinado organismo como um todo. Segundo ele, há organismos, ou partes de organismos, que não estão sujeitos a essa influência do mundo externo que impele a um desenvolvimento cada vez maior. Além disso, não é verdade que absolutamente todos os elementos que constituem um organismo superior desenvolvem-se até a morte: as células germinativas destacam-se do indivíduo e sobrevivem a ele. Tais células, portanto, trabalham contra a morte da substância e pela preservação da espécie. O desenvolvimento descrito acima só se refere às partes "não germinativas" do organismo, sujeitas às influências do mundo externo.

Os instintos que tratam dos destinos desses organismos elementares [as células germinativas] que sobrevivem ao ser individual, cuidam de sua guarida enquanto se acham indefesos contra os estímulos do mundo externo, promovem o seu encontro com outras células germinativas etc., formam o grupo dos instintos sexuais. Eles são conservadores no mesmo sentido que os outros, ao trazerem de volta estados anteriores da substância viva... Eles são propriamente os instintos de vida; pelo fato de agirem contra a intenção dos outros instintos – que, devido à sua função, conduz à morte – insinua-se uma oposição entre eles e os demais. (p. 207)

Portanto, não é só o mundo externo que impele ao desenvolvimento, mas também as pulsões sexuais, internas ao organismo. No entanto, embora consistam em um impulso em direção à vida, elas também são conservadoras, na medida em que visam restabelecer estados anteriores da existência.

Assim, pode-se dizer que há dois sentidos para "vida" em toda essa passagem de "Além do princípio do prazer": há a vida em T1, a vida que surge pela irrupção da libido; e a vida concebida como processo vital — o período em que o organismo, por um lado, é impelido (pelos estímulos do mundo externo e pelos estímulos sexuais endógenos) ao desenvolvimento (a passar de T1 a Tn), e, por outro, é impelido a retornar ao estado inorgânico T0.

É nesse segundo sentido que Freud dirá que a vida consiste em um embate entre os dois tipos de pulsão: as pulsões de vida impelindo para o desenvolvimento e as pulsões de morte como expressão da tendência de retorno ao estado inorgânico.

Ocorre que, em "O problema econômico do masoquismo" (1924b/2011), Freud deixa claro que o princípio último que regula a vida é o princípio do Nirvana – as pulsões de morte

teriam precedência sobre as pulsões de vida:

O princípio do Nirvana, que pertence ao instinto de morte, experimentou no ser vivo uma modificação que o fez tornar-se princípio do prazer... Não é dificil adivinhar de qual poder se originou essa modificação... Pode ser apenas o instinto de vida, a libido, que desse modo conquistou sua parte na regulamentação dos processos vitais, junto ao instinto de morte... o princípio do *Nirvana* exprime a tendência do instinto de morte, o princípio do *prazer* representa a reivindicação da libido, e a modificação dele, o princípio da *realidade*, a influência do mundo externo. (p. 187)

Assim se desenvolve o processo vital no organismo: o ser inanimado tornou-se animado com a irrupção da libido em T1 e com as influências do mundo externo em T2; por outro lado, permanece sua tendência originária de reatingir o T0. Sob a influência da libido, o organismo passa a obedecer ao princípio de prazer; sob a influência do mundo externo, passa a obedecer ao princípio de realidade. No entanto, princípio de prazer e de realidade não mudam o fato de que o objetivo último do processo vital continua sendo retornar a T0: esses dois princípios posteriores nada mais são do que modificações ao princípio de Nirvana.

Essa passagem de "O problema econômico" subverte a noção de que a "luta permanente" entre pulsões de vida e de morte se dá entre oponentes de igual tamanho e força. A vida está aqui claramente subordinada à morte: os princípios de prazer e de realidade não anulam o princípio do Nirvana original. Essa disparidade entre os oponentes, aliás, já fora insinuada em "Além do princípio de prazer", quando Freud (1920/2010) afirma que "o objetivo de toda vida é a morte" (p. 204) e que a vida consiste em "rodeios cada vez mais complicados" em direção à meta original da morte.

Temos duas possibilidades, portanto, e Freud parece não se decidir inteiramente por nenhuma delas: ou supomos uma simetria entre pulsões de vida e de morte (e o processo vital consistiria no jogo ou embate entre pulsões simétricas); ou as pulsões de morte têm uma clara precedência sobre as pulsões de vida, estas últimas sendo apenas uma derivação daquelas.

Parece-me que podemos preservar as duas possibilidades como válidas se considerarmos diferentes pontos de vista – e aqui será necessário, como Freud, especular livremente pelo campo da biologia. Do ponto de vista da ontogênese da espécie humana, não há simetria possível: no embate entre pulsões de vida e de morte, "the game is rigged" – o jogo está decidido de antemão, as pulsões de morte sairão vencedoras (a vida de fato tende à morte: o indivíduo sempre morrerá). Do ponto de vista filogenético, porém, o jogo está em aberto: a espécie pode ser preservada ou extinta. Nesse caso, a simetria entre as pulsões pode ser mantida.

Como ficam as pulsões de autoconservação na nova dualidade pulsional? Que lugar devem ocupar no aparelho psíquico?

Freud (1920/2010) retoma o desenvolvimento da teoria da libido, relembrando que a psicanálise já constatara que o Eu é reservatório libidinal e ele próprio consiste em um objeto sexual. Com isso, reconhece que a oposição entre pulsões de autoconservação do Eu e pulsões sexuais já não fazia sentido há muito tempo, dado que as pulsões do Eu também são sexuais. Agora, então, esse problema teórico será resolvido: Freud reunirá as pulsões de autoconservação na categoria mais ampla das pulsões sexuais, opondo a ela as pulsões de morte, expressão da tendência de retorno ao inorgânico.

A oposição entre as duas classes de pulsões está bem descrita no início de "O Eu e O Id" (Freud, 1923b/2011):

Há que distinguir duas espécies de instintos, das quais uma, os *instintos sexuais* ou *Eros*, é de longe a mais visível e mais acessível ao conhecimento. Ela compreende não apenas o próprio instinto sexual desinibido e os impulsos instintuais sublimados e inibidos na meta, dele derivados, mas também os instintos de autoconservação, que devemos consignar ao Eu e que no início do trabalho analítico opusemos, com boas razões, aos instintos objetais sexuais. Determinar a segunda espécie de instintos foi mais difícil para nós; afinal viemos a enxergar no sadismo o seu representante. Com base em reflexões teóricas amparadas pela biologia, supusemos que há um *instinto de morte*, cuja tarefa é reconduzir os organismos viventes ao estado inanimado, enquanto Eros busca o objetivo de, agregando cada vez mais amplamente a substância viva dispersa em partículas, tornar mais complexa a vida, nisso conservando-a, naturalmente. Ambos os instintos comportam-se de maneira conservadora no sentido mais estrito, ao se empenhar em restabelecer um estado que foi perturbado pelo surgimento da vida. Esse surgimento seria, então, a causa da continuação da vida e, ao mesmo tempo, da aspiração pela morte, a própria vida sendo luta e compromisso entre essas duas tendências. (pp. 50-51)

Será necessário, pois, examinar em que consiste essa "luta e compromisso" entre os dois tipos de pulsão. É nesse texto que Freud desenvolve a ideia, introduzida em "Teoria da libido" (1923/2011), de que há fusões e desfusões pulsionais. Por isso, quando considerarmos os destinos a serem dados às pulsões de morte pelo aparelho psíquico, será necessário considerar também em que medida elas estão fusionadas ou desfusionadas com as pulsões de vida. Daqui em diante, então, veremos se um determinado destino da pulsão está "a serviço de" Eros ou Tânatos, o que é apenas outra forma de dizer: o que, na fusão pulsional, predominou – pulsões de vida ou de morte?

Freud (1923b/2011) diz não saber de que modo os dois tipos de pulsão se mesclam uns com os outros, mas supõe que, se eles podem se fusionar, podem também se desfusionar:

Havendo admitido a concepção de uma mescla [ou junção] das duas espécies de instintos, impõe-se-nos a possibilidade de uma – mais ou menos completa – *disjunção* desses instintos. No componente sádico do instinto sexual teríamos o exemplo clássico de uma mescla instintual adequada ao fim; no *sadismo* que se tornou independente como perversão, o modelo de uma disjunção, embora não levada ao extremo. (pp. 51-52).

Teríamos assim algumas possibilidades de mescla ou fusão entre pulsões de morte e de vida:

- 1) "O instinto de morte se manifestaria... como *instinto de destruição* quando desviado para o mundo externo e outras formas de vida" (Freud, 1923b/2011, p. 51). Quando uma pulsão de morte é lançada para o mundo externo, sem estar mesclada com uma pulsão de vida, temos uma pulsão de destruição (pulsão de morte *desfusionada*);
- 2) Mas, acrescenta Freud (1923b/2011), "o *instinto de destruição* é habitualmente posto a serviço de Eros para fins de descarga" (p. 52). Isso quer dizer que a pulsão de morte, quando voltada para o mundo externo (pois Freud fala aqui de instinto ou pulsão "de destruição") e *fusionada* com uma pulsão sexual, resulta no sadismo. Afirma Freud (1923b/2011): "No componente sádico do instinto sexual teríamos o exemplo clássico de uma mescla instintual adequada ao fim" (pp. 51-52). A pulsão sexual é mesclada à pulsão de destruição de modo que esta fique subordinada àquela: o sadismo visa, em última instância, à satisfação sexual. Neste caso, teríamos de supor que a pulsão de morte (destruição) está "a serviço de Eros" porque a pulsão sexual predomina nessa mescla: numa tosca analogia quantitativa, que não serve para nada além de uma clarificação conceitual, diríamos que no sadismo temos algo como "70% de pulsão sexual (vida) e 30% de pulsão de destruição (morte)";
- 3) E, quando a pulsão de destruição (morte) está *quase* inteiramente desfusionada da pulsão sexual, temos o sadismo enquanto perversão. Neste caso, para prosseguir em nossa constrangedora analogia, teríamos algo como 95% de pulsão de destruição (morte) e 5% de pulsão sexual (vida). Aqui, portanto, dá-se o contrário do que ocorreu no caso anterior: a pulsão sexual é que está "a serviço" da pulsão de morte, pois esta última é predominante.

Nesses dois últimos casos, a pulsão sexual mesclada à pulsão de morte tem um conteúdo específico: poderíamos chamá-la de pulsão sádica. Mas Freud (1923b/2011) levanta também uma outra possibilidade: haveria no aparelho psíquico uma "energia deslocável, que, em si indiferente, pode juntar-se a um impulso erótico ou destrutivo qualitativamente diferenciado e elevar o investimento total deste" (p. 55). Mas essa energia só é indiferente secundariamente: orginalmente, fora sexual: "Parece plausível que essa energia operante no

Eu e no Id, deslocável e indiferente, provenha da reserva de libido narcísica, seja Eros dessexualizado" (Freud, 1923b/2011, p. 56).

Lembremos de Leonardo da Vinci: segundo Freud, as pulsões sexuais sublimadas de Leonardo somaram-se a uma pulsão de saber anterior. Dado que Freud definia a pulsão de saber como pulsão de dominação sublimada, podemos dizer que já temos um exemplo de fusão pulsional no texto de 1910, a pulsão de dominação sublimada/ dessexualizada servindo de base para uma mescla posterior com as pulsões sexuais. Nesse caso, porém, a fusão ocorreu entre duas pulsões pertencentes ao grande grupo das pulsões de vida.

Feitas essas considerações sobre a fusão/ desfusão pulsional, poderemos aprofundar nossa metapsicologia da sublimação: até aqui, havíamos visto apenas que a libido objetal retornava ao Eu, era dessexualizada e então desviada para objetos não sexuais. Agora, porém, acabamos de ver que as pulsões dos dois tipos podem se fusionar ou desfusionar. Precisamos fazer no mínimo duas questões: 1) Qual a implicação das fusões e desfusões pulsionais para a sublimação das pulsões sexuais? 2) As pulsões de morte são passíveis de sublimação? Se sim, como ela se daria?

Em "O Eu e o Id" (1923b/2011), Freud responde apenas à primeira dessas indagações:

Se esta energia deslocável é libido dessexualizada, pode ser também descrita como energia sublimada, pois ainda manteria a principal intenção de Eros, a de unir e ligar... Aqui nos achamos novamente ante a possibilidade, já discutida, de que a sublimação aconteça regularmente por intermédio do Eu.... À medida que [o Eu] se apodera de tal forma da libido dos investimentos objetais, arvora-se em único objeto de amor, dessexualiza ou sublima a libido do Id, ele trabalha de encontro às intenções de Eros, coloca-se a serviço dos impulsos instintuais contrários. (p. 57)

A dessexualização da libido (mediante a retirada da libido dos objetos e seu deslocamento para o Eu, através da identificação com os objetos) acarreta graves consequências para o Eu. Ao cortar laços libidinais, o Eu certamente atua a favor das pulsões de destruição; e, para além disso, "seu [do Eu] trabalho de sublimação tem por consequência uma disjunção instintual e liberação dos instintos de agressão no Super-eu" (Freud, 1923b/2011, p. 71).

A sublimação efetuaria, assim, uma separação entre pulsões de vida e de morte: as pulsões de vida seriam canalizadas para um objeto não sexual, valorizado socialmente, distante da meta sexual original, e as pulsões de morte encontrariam livre descarga no interior do aparelho psíquico – especificamente no Super-eu, onde tomariam o Eu como objeto de agressão. Com isso, o Eu "arrisca tornar-se objeto desses instintos [de morte] e mesmo

perecer" (Freud, 1923b/2011, p. 71).

Talvez seja este, então, o principal preço a se pagar pela sublimação das pulsões sexuais: não a renúncia à satisfação direta dessas pulsões, já que sua realização indireta não pode deixar de acarretar algum prazer, mas a liberação das pulsões de morte no Super-eu, convertendo o Eu em objeto de seu ímpeto destruidor.

Eis aí um aspecto contraditório da sublimação: se por um lado seus produtos contribuem para a construção da cultura, por outro lado o processo fere o indivíduo, já que a liberação da pulsão de destruição no Super-eu pode sufocar o Eu. Mas essa contradição não deve obscurecer o fato de que, para Freud, a sublimação pode até ser prejudicial ao indivíduo, mas nunca deixa de ser pró-cultura/ civilização: afinal, é por meio da sublimação que as grandes realizações culturais são atingidas.

Metzger e Silva (2010), por outro lado, consideram que a sublimação produz um retorno da destrutividade na cultura:

Encontramos aqui um importante paradoxo da sublimação: se é ela que produz a cultura, também é ela que provoca a desfusão pulsional que terá efeitos destrutivos sobre essa mesma cultura. Consequentemente, os efeitos desse tipo de desfusão pulsional se fazem sentir na cultura, uma vez que a ação desses indivíduos quando retorna em direção à cultura deverá traduzir de algum modo os efeitos da pulsão de morte desfusionada no interior de cada um. Mais precisamente, podemos concluir que a cultura deverá sentir tais efeitos pela via do adoecimento de seus membros. (p. 570)

Na medida em que a sublimação produz a liberação de pulsões de morte nos indivíduos criadores e esses indivíduos são membros de uma determinada cultura, é correto afirmar que a liberação de tais pulsões acarretará, por meio dos efeitos sobre esses indivíduos, efeitos sobre essa cultura. Sustento que, apesar disso, a sublimação é "pró-cultura", em um sentido muito simples: por mais que ela possa produzir efeitos nefastos nos indivíduos criadores, o produto do processo sublimatório enriquecerá a cultura à qual pertencem. Em última instância, o artista pode se suicidar, mas sua obra permanece.

Consideremos a segunda questão: as pulsões de morte também podem ser sublimadas? Já vimos alguns destinos possíveis das pulsões de morte elencados em "O Eu e o Id" (1923b/2011), e a sublimação não está entre eles:

Os perigosos instintos de morte são tratados de várias maneiras no indivíduo, em parte são tornados inofensivos pela mistura com componentes eróticos, em parte são desviados para fora como agressão, e em larga medida prosseguem desimpedidos o seu trabalho interior.... na melancolia o Super-eu [torna-se] uma espécie de local de reunião dos instintos de morte (pp. 67-68)

O sadismo enquanto atividade sexual é o melhor exemplo do primeiro caso; o segundo (desvio para o mundo externo como agressividade) é de fácil compreensão; o terceiro, o trabalho desimpedido no interior do indivíduo, é caracterizado por Freud como sentimento de culpa inconsciente ou masoquismo moral, situação na qual não precisamos nos deter aqui. O destino da melancolia é o mais aparentado metapsicologicamente à sublimação: nas duas situações, a pulsão de morte instala-se no Super-eu e volta-se contra o Eu.

Ao fim de "O Eu e o Id", porém, permanece a questão: seria possível sublimar as pulsões de morte? Haveria outro destino possível para elas?

Freud (citado por Metzger & Silva, 2010) responderá afirmativamente a essa questão em uma carta a Marie Bonaparte:

A "sublimação" é um conceito que contém um juízo de valor. Na verdade significa a aplicação a outro campo em que são possíveis realizações socialmente mais valiosas. Deve-se então admitir que desvios semelhantes do objetivo de destruição e exploração para outras realizações são demonstráveis em ampla escala no tocante a pulsão de morte. Todas as atividades que reorganizam ou efetuam mudanças são em certa medida destruidoras e assim desviam uma porção da pulsão de seu objetivo destruidor original. Mesmo a pulsão sexual, como sabemos, não pode atuar sem alguma medida de agressividade. Portanto, na combinação regular das duas pulsões há uma sublimação parcial da pulsão de destruição. Pode-se por fim considerar a curiosidade, o impulso de investigar, como uma completa sublimação da pulsão agressiva ou destruidora. (p. 575)

Atentemos em primeiro lugar para a afirmação de que o conceito em si contém um juízo de valor: parte-se do pressuposto de que certas realizações são mais valiosas do que outras, que a produção de uma obra de arte é mais valiosa (e, nesse sentido, uma "aplicação" melhor da pulsão) que a produção de um sintoma histérico. A própria construção do conceito parte de um tal juízo: Freud julga determinadas realizações culturais mais elevadas do que outras (veremos em "O mal-estar na civilização" que a arte, por exemplo, seria para ele uma realização cultural mais elevada do que a coleta de lixo urbana) e, a partir desse julgamento, supõe um processo psíquico que é próprio a essas realizações especiais.

O juízo de valor inerente ao conceito indica que a sublimação é sempre pensada como um processo constitutivo (e não disruptivo) da cultura. Assim como as pulsões sexuais podem ser sublimadas de modo a serem empregadas em fins culturais mais elevados, Freud afirma, coerentemente, que as pulsões de morte também podem sê-lo, mas ele nunca chega a desenvolver essa hipótese em um texto publicado.

Atentemos também para aquilo em que pode consistir a sublimação total das pulsões de morte: o "impulso de investigar", que fora anteriormente definido por Freud como uma

forma sublimada de dominação. Dominação e destruição estão intimamente relacionadas em uma concepção de conhecimento que exige que se tome distância do objeto (exige, portanto, uma separação clara entre sujeito e objeto) para que se possa dominá-lo e, em alguma medida, destruí-lo, para então conhecê-lo. Trata-se de uma noção que, como vimos anteriormente, remonta a Bacon, mas também a Descartes: a oposição entre empirismo e racionalismo é apenas aparente, já que ambos partem da cisão entre sujeito e objeto do conhecimento, este último devendo ser dominado pelo primeiro. Por um método ou por outro, o objeto deve ser dominado, real e metaforicamente, de modo a ser conhecido.

Para Loffredo (2014), pode-se pensar não numa sublimação das pulsões de morte diretamente, mas em sua mescla com a libido narcísica – isto é, sublimação das pulsões de morte já cooptadas por Eros: "A pulsão de morte, enquanto tal, não é passível de sublimação, apenas os componentes eróticos que lhe servem de veículo" (p. 260).

The Wire me levou a pensar que há um tipo de sublimação que, em última instância, é disruptiva da cultura, o que subverte o próprio conceito freudiano; um tipo de sublimação em que, na fusão pulsional, predominaram as pulsões de morte — e as pulsões de vida ficaram a serviço de Tânatos.

Desenvolverei essa ideia no próximo capítulo. Antecipo aqui alguns pensamentos para aproveitar a evolução do raciocínio teórico.

No progresso tecnológico baseado na dominação da natureza, podemos supor que uma pulsão de morte fusionou-se com a pulsão de dominação (que, a partir da segunda tópica, pertence ao grande grupo das pulsões de vida). Mas esse caso é diferente da pulsão sádica que se une à pulsão sexual e se põe a serviço de Eros. A pulsão de dominação sublimada (pulsão de saber) se une à pulsão de morte, mas esta última predomina. A dominação da natureza, então, tem como objetivo último não a construção da cultura, mas a descarga das pulsões de morte: a destruição da própria natureza.

Para sermos rigorosos, o que acontece com a pulsão de morte nesse caso não é propriamente sublimação: ela é moderada, domada, inibida em sua meta pela pulsão de dominação. O que é propriamente sublimado (em pulsão de saber) é a pulsão de dominação.

Explica-se então a contradição em toda a obra de Freud pré-1920: como era possível a sublimação de uma pulsão que não era sexual, a pulsão de dominação? Na segunda tópica, a pulsão de dominação passa a pertencer ao grande grupo das "pulsões de vida"; portanto, faz sentido que possa ser sublimada como qualquer pulsão sexual em sua acepção mais estreita

(pulsão de ver, pulsão oral etc.).

Com a ajuda de *The Wire*, passei a conceber uma situação em que a pulsão de morte se apodera da pulsão de dominação para seus fins destrutivos. O domínio da natureza, que deveria servir à constituição da civilização, passa a ter como objetivo último a destruição da própria natureza. A construção da civilização é apenas o meio (o suporte) que a pulsão de morte encontra para poder ser descarregada.

Uma pergunta então se impõe: se na sublimação das pulsões de vida sobram pulsões de morte no interior do organismo, deveríamos supor que, na sublimação a serviço das pulsões de morte, restariam pulsões de vida desfusionadas e livres no Eu? Seria essa a satisfação pura produzida pela sublimação a serviço de Tânatos, com a qual é tão dificil competir?

O brilho no olhar de Marlo ao conquistar uma esquina (cf. p. 85) parece indicar que sim.

4.3 A cultura e o mal-estar na cultura

Em "Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna", Freud (1908/1996) tem por objetivo contextualizar a neurose na cultura. Outros autores já o haviam feito antes dele, estabelecedo uma relação entre a alta incidência de casos de neurose e as aflições características da vida moderna. Freud baseia-se em dois textos do fim do século XIX (Erb, 1893 e Binswanger, 1896) para caracterizar os extraordinários avanços tecnológicos da modernidade, dentre os quais destaca-se o avanço nas telecomunicações.

Mas, embora concorde com as descrições desses autores, Freud discorda de seu diagnóstico – Erb e Binswanger teriam desconsiderado o principal fator etiológico na constituição das neuroses: "A influência prejudicial da civilização reduz-se principalmente à repressão nociva da vida sexual dos povos (ou classes) civilizados através da moral sexual 'civilizada' que os rege" (Freud, 1908/1996, p. 172).

Ou seja: enquanto Erb e Binswanger parecem ver o mal-estar civilizacional no próprio progresso tecnológico e científico, Freud dá um passo atrás e identifica o que é necessário psiquicamente para que tal progresso seja alcançado: a supressão das pulsões. O problema, portanto, não é propriamente o advento do telégrafo e do telefone, mas aquilo de que a humanidade teve de abrir mão para inventá-los: as pulsões sexuais, que tiveram de ser

inibidas em sua satisfação direta e desviadas para esses fins não sexuais (a pesquisa científica e tecnológica) a fim de que telégrafo, telefone (e fax, televisão, internet...) pudessem ser criados:

Nossa civilização repousa, falando de modo geral, sobre a supressão dos instintos. Cada indivíduo renuncia a uma parte dos seus atributos: a uma parcela do seu sentimento de onipotência ou ainda das inclinações vingativas ou agressivas de sua personalidade. Dessas contribuições resulta o acervo cultural comum de bens materiais e ideais. (Freud, 1908/1996, p. 173)

Há muitas coisas interessantes a serem observadas em cada uma dessas frases. Em primeiro lugar, a civilização repousa "de modo geral" sobre a supressão pulsional: a sublimação é apenas um dos casos possíveis de uma supressão que deve ocorrer de forma mais ampla. Em segundo lugar, é curiosíssimo que Freud, muito antes de propor as pulsões de morte, já mencione de passagem a necessidade de renunciar a "inclinações vingativas ou agressivas". Mas a supressão de tais "inclinações da personalidade" não ocupa aqui um papel preponderante; o fundamental, nesse momento da teorização freudiana, é o destino a ser dado às pulsões sexuais. Isto é outra coisa a ser notada: todo o mal-estar civilizacional, no âmbito da primeira tópica, refere-se exclusivamente ao conflito entre as exigências da cultura e as das pulsões sexuais; não parece haver qualquer conflito entre a cultura e o destino a ser dado às pulsões de autoconservação.

Freud (1908/1996) define a sublimação nesse texto da seguinte forma:

[A pulsão sexual] coloca à disposição da atividade civilizada uma extraordinária quantidade de energia, em virtude de uma singular e marcante característica: sua capacidade de deslocar seus objetivos sem restringir consideravelmente a sua intensidade. A essa capacidade de trocar seu objetivo sexual original por outro, não mais sexual, mas psiquicamente relacionado com o primeiro, chama-se capacidade de *sublimação*. (p. 174)

A sublimação não é um destino pulsional como os outros: é descrita como uma *capacidade* psíquica que não é compartilhada por todos. Não é à toa que Green (1980) afirma que a ordem em que os destinos da pulsão são listados no texto de 1915 está longe de ser aleatória: a sublimação, o último deles, pode ser compreendida como o destino pulsional mais tardiamente conquistado ao longo do desenvolvimento psíquico.

Além disso, Freud (1908/1996) enfatiza que mesmo aqueles que são dotados de capacidade sublimatória não a realizam todo o tempo (dificilmente haveria grandes sublimações em meio ao furor hormonal da adolescência, por exemplo): "O domínio do instinto pela sublimação, defletindo as forças instintuais sexuais do seu objetivo sexual para

fins culturais mais elevados, só pode ser efetuado por uma minoria" (p. 178). A pulsão sexual é um cavalo bravio a ser domado pelo Eu-cavaleiro que não quiser se estropiar – com a complicação adicional de que nem todos os Eu-cavaleiros detêm as rédeas necessárias para fazê-lo. Por isso, parte deles trancará o cavalo no estábulo, sucumbindo à neurose.

Aqui, portanto, o mal-estar na civilização é causado pela impossibilidade de se dar livre curso à vazão das pulsões: a civilização é responsável pelo mal-estar na medida em que seus benefícios não compensam os sacrifícios exigidos, isto é, o sacrifício da satisfação sexual.

Em "O mal-estar na civilização", Freud fará outro diagnóstico: o problema será deslocado do destino a ser dado às pulsões sexuais para o destino a ser dado às pulsões de morte. Freud (1930/2010) define a civilização nesse texto como a "soma das realizações e instituições que afastam a nossa vida daquela de nossos antepassados animais, e que servem para dois fins: a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação dos vínculos dos homens entre si" (p. 49). O tradutor Paulo César de Souza afirma que, em "O mal-estar",

Freud emprega o termo *Kultur* muitas vezes para designar o que chamamos de "civilização", ou seja, uma cultura onde há enorme desenvolvimento das instituições, técnicas e artes, e algumas vezes para designar "cultura" num sentido mais antropológico, digamos; sendo que em várias ocasiões os termos são intercambiáveis. (p. 49)

Nesta tese, reservaremos o termo "civilização" para uma subclasse de cultura, mas às vezes incorremos no mesmo tipo de uso intercambiável feito por Freud. O que é importante destacar de imediato na definição freudiana de *Kultur* é que o domínio da natureza (a proteção do homem contra ela) consiste em metade de sua tarefa. Mas e a outra metade? No âmbito da primeira dualidade pulsional, tenderíamos a pensar que a regulamentação dos vínculos entre os homens refere-se justamente à supressão das pulsões sexuais, isto é, a cultura visaria defender os homens tanto dos perigos da natureza quanto daqueles impostos pela pressão de suas próprias pulsões sexuais (os cavalos bravios). Neste texto, porém, veremos que a função primordial da regulamentação dos vínculos entre os homens é a contenção das pulsões de morte: é impedir sua destruição mútua.

O texto se chama "O mal-estar na civilização", mas Freud começa elencando os diversos caminhos trilhados pelo homem na busca da felicidade – admitindo que, nesse processo, a conquista do prazer frequentemente dá lugar ao simples evitamento do desprazer, em uma operação de todo análoga à substituição do princípio de prazer pelo princípio de realidade (Freud, 1930/2010, p. 31).

O primeiro caminho listado é o hedonista: aquele que visa à "satisfação irrestrita de todas as necessidades" (Freud, 1930/2010, p. 32). Para todos os caminhos, Freud apontará uma desvantagem que lhe é correlata. Nesse primeiro caso, ela é óbvia: a busca de satisfação irrestrita "significa pôr o gozo à frente da cautela" (Freud, 1930/2010, p. 32).

Existe, porém, "outro caminho melhor: enquanto membro da comunidade humana, e com o auxílio da técnica oriunda da ciência, proceder ao ataque da natureza, submetendo-a à vontade humana. Então se trabalha com todos para a felicidade de todos" (Freud, 1930/2010, p. 32). Proposta mais iluminista que isso, impossível: temos aqui a fé na razão e na ciência – e a fé em que, dedicando-se a elas, os homens conquistarão a felicidade geral. Este caminho consiste na dedicação à "primeira metade" da função da civilização: submeter a natureza à vontade dos homens significa eliminar sua possíveis ameaças.

Sustento (ainda que Freud não o faça) que submeter a natureza à vontade humana nada mais é do que fazer dela um objeto: temos aqui a sublimação da pulsão de dominação, que trocou seu objeto parcial de origem pela dominação de algum aspecto da natureza tomado como objeto do conhecimento. Essa pulsão de dominação sublimada seria justamente a pulsão de saber a que já nos referimos antes.

Em seguida, Freud cita o caminho da intoxicação, que é comparado tanto ao estado maníaco quanto, indiretamente, à perda da realidade na psicose, já que aos narcóticos se deve, segundo Freud (1930/2010), "uma parcela muito desejada de independência em relação ao mundo externo" (p. 33). Sua desvantagem é que, às vezes, os entorpecentes "são culpados pelo desperdício de grandes quantidades de energia que poderiam ser usadas na melhoria da sorte humana" (Freud, 1930/2010, p. 34). Freud faz claramente um julgamento de valor ao lamentar o desperdício de energia que se poderia aproveitar na "melhoria da sorte humana" (no "ataque da natureza", por exemplo): há uma hierarquia nos caminhos trilhados pelos homens para obter prazer e escapar ao sofrimento. Mas o caminho do "ataque da natureza" que contribui para a felicidade geral da humanidade não é caracterizado por Freud como sendo o da sublimação. Por quê?

Vejamos esta passagem de "Considerações atuais sobre a guerra e a morte", em que Freud (1915c/2010) discorre sobre a desilusão provocada pela guerra: o homem civilizado, branco e europeu, julgava-se superior aos assim chamados primitivos; julgava-se imune aos horrores da guerra:

Estávamos... preparados para ver que ainda por longo tempo a humanidade estaria às voltas com guerras entre os povos primitivos e os civilizados, entre as raças que estão separadas pela

cor da pele, e mesmo guerras contra ou em meio a nacionalidades europeias que pouco se desenvolveram ou que retrocederam culturalmente. Mas nós nos permitíamos outras esperanças. Esperávamos, das nações de raça branca que dominam o mundo, às quais coube a condução do gênero humano, sabidamente empenhadas no cultivo de interesses mundiais, e cujas criações incluem *tanto os progressos técnicos no domínio da natureza como os valores culturais, artísticos e científicos*, desses povos esperávamos que soubessem resolver por outras vias as desinteligências e os conflitos de interesses. [itálicos nossos] (pp. 211-212)

No entanto, diz Freud, foi esse homem civilizado que empreendeu a guerra mais sangrenta da história até então. O que nos interessa da passagem acima é o trecho em itálico: as criações da civilização são divididas em duas categorias, o domínio da natureza e os "valores culturais, artísticos e científicos". Em "O mal-estar", Freud (1930/2010) proporá que o processo sublimatório se refere apenas a estes últimos:

Outra técnica de afastar o sofrimento recorre aos deslocamentos da libido que nosso aparelho psíquico permite... A tarefa consiste em deslocar de tal forma as metas dos instintos, que eles não podem ser atingidos pela frustração a partir do mundo externo. A sublimação dos instintos empresta aqui sua ajuda.... Então o destino não pode fazer muito contra o indivíduo. A satisfação desse gênero, como a alegria do artista ao criar, ao dar corpo a suas fantasias, a alegria do pesquisador na solução dos problemas e na apreensão da verdade, tem uma qualidade especial.... ela nos parece "mais fina e elevada", mas a sua intensidade é amortecida, comparada à satisfação de impulsos instintuais grosseiros e primários. (p. 35)

Portanto, a sublimação é reservada à arte e à ciência enquanto atividades teóricas ou abstratas, não à aplicação de técnicas oriundas da ciência. Algumas páginas adiante, as realizações intelectuais, científicas e artísticas serão caracterizadas como "as atividades psíquicas mais elevadas" (Freud, 1930/2010, p. 55).

Afirmar que o domínio da natureza *também* é sublimação significa tão somente reconhecer o significado emocional de todo trabalho não intelectual. Do contrário, diríamos que o artista sublima ao pintar um quadro – mas o engenheiro que constrói uma ponte e o lixeiro que recolhe o lixo fazem o quê, então? "Apenas trabalham" – apenas empregam racionalmente seus atributos intelectuais e físicos na realização de alguma atividade? Essa ideia não se sustenta psicanaliticamente: para a psicanálise, toda atividade humana é atividade pulsional. Não faz sentido dizer que alguns sublimam suas pulsões em fins elevados enquanto outros apenas executam ações dissociadas de qualquer investimento emocional.

No fundo, estamos discordando da afirmação de Freud de que a sublimação não é para todos. Não estamos sozinhos ao recusar esse estatuto de "luxo psíquico" à sublimação: Loffredo (2014) delineia um espaço para o conceito que inclui, por exemplo, "o que de fato nos possibilita o pão nosso de cada dia, a capacidade de trabalho regular, que *lança a*

sublimação diretamente na direção das pulsões de autoconservação" [itálicos nossos] (p. 200).

Sustentar que o domínio da natureza pode ser concebido como sublimação significa considerar o conceito como válido para as pulsões sexuais em sentido lato, isto é, também para as pulsões de autoconservação – e vimos que Freud chega a ir além disso em sua carta à Marie Bonaparte, admitindo inclusive a possibilidade de sublimação das pulsões de morte.

Isso evidentemente não quer dizer que não haja especificidades em cada atividade sublimatória: a ponte, o lixo, a pintura não são todos iguais – assim como não são todos iguais os sonhos, e Freud não obstante foi capaz de conceber uma teoria interpretativa única para a quase totalidade deles. O fato de que o objeto não é contingente à pulsão autoriza-nos a considerar a sublimação como um processo psíquico subjacente a uma multiplicidade de realizações culturais humanas, e não apenas àquelas que Freud julgou serem as mais elevadas.

Em seguida, Freud dedica-se a elencar os principais atributos da civilização, respondendo assim à pergunta: o que faz com que consideremos uma determinada cultura como civilizada? Os atributos da civilização listados daí em diante serão relacionados aos caminhos individuais de busca pela felicidade anteriormente citados – e também, mais adiante no texto, aos diferentes destinos da pulsão. Afinal, Freud (1930/2010) volta a afirmar aqui que a civilização "é construída sobre a renúncia instintual" (p. 60), de modo que a inserção de um novo indivíduo na cultura (o desenvolvimento libidinal do indivíduo) tem paralelos significativos com o processo civilizatório.

O primeiro atributo, como não poderia deixar de ser, refere-se justamente às atividades de "domínio da natureza: "Vemos como culturais todas as atividades e valores que são úteis para o ser humano, colocando a terra a seu serviço, protegendo-o da violência das forças naturais etc." (Freud, 1930/2010, p. 50) E ainda:

Reconhecemos o alto nível cultural de um país quando vemos que nele se cultiva e adequadamente se providencia tudo o que serve para a exploração da Terra pelo homem e para a proteção dele frente às forças da natureza; em suma, tudo o que lhe é proveitoso. (Freud, 1930/2010, p. 52)

O progresso da técnica é caracterizado por Freud como aperfeiçoamento dos órgãos motores e sensoriais: os motores seriam um modo de ampliar o trabalho dos músculos, os óculos, dos olhos, as câmeras fotográficas, da memória e assim por diante. Mas o domínio da natureza é só um primeiro traço característico da civilização: Freud elenca em seguida os atributos da beleza, limpeza e ordem, associando posteriormente os dois últimos às formações

reativas no âmbito do aparelho psíquico individual.

Nenhum desses atributos, porém, se compara ao principal deles: as "realizações intelectuais, científicas e artísticas" (Freud, 1930/2010, p. 55) tomadas conjuntamente. Freud (1930/2010) faz aqui uma menção sub-reptícia à primeira dualidade pulsional: "Se admitimos, de maneira bem geral, que o móvel de toda atividade humana é o empenho visando às duas metas confluentes, utilidade e obtenção de prazer, temos que aceitar isso como válido também para as manifestações culturais aqui mencionadas" (pp. 55-56).

Utilidade e prazer; pulsões de autoconservação e pulsões sexuais; Eros e Ananke. As atividades culturais citadas até esse ponto do texto visam à satisfação desses dois tipos de pulsão, abrangidos pela primeira dualidade pulsional. Nessa concepção, o domínio da natureza e a ciência são claramente úteis para a conservação da vida; a beleza e a arte, no outro extremo, seriam meras fontes de prazer. Aliás, não podemos deixar de observar o caráter absolutamente conservador que Freud (1930/2010) atribui à arte: longe de possuir qualquer papel disruptivo ou transformador, a arte é vista como "fonte de prazer e consolo", indutora de uma "suave narcose" que permite o "alheamento às durezas da vida" (p. 37). Nesse sentido, a recepção estética é equiparada ao consumo de entorpecentes, com a vantagem de não trazer riscos para a saúde: Freud não concebe, pelo menos não neste texto, que ler um romance ou assistir a uma ópera (ou a uma série de TV) pode nos levar a repensar toda nossa vida – ou pelo menos parte da psicanálise...

Por fim, nesse espectro que vai da utilidade à obtenção de prazer, limpeza e ordem ocupam posições intermediárias: a limpeza previne doenças e a ordem facilita o trabalho, de modo que estão "mais para Ananke que para Eros".

Mas notemos que Freud diz: "Se admitimos que a atividade humana visa utilidade e obtenção de prazer...". Bem, ocorre que Freud não mais admite essa concepção como verdadeira: desde 1920 ele concebe as "molas propulsoras" da atividade humana como sendo as pulsões de vida (que compreendem "utililidade e obtenção de prazer") e pulsões de morte. Com isso, já adivinhamos que as considerações sobre a cultura que serão feitas a partir deste ponto do texto terão de dizer respeito às pulsões de morte.

Lembremos que os fins da cultura para Freud (1930/2010) são "a proteção do homem contra a natureza e a regulamentação dos vínculos dos homens entre si" (p. 49). A partir de agora, Freud tratará dos vínculos sociais, e começa com o que sabíamos desde "Moral sexual 'civilizada" (1908/1996): a civilização exige do indivíduo o sacrifício de boa parte das experiências de satisfação sexual direta.

Isto posto, Freud (1930/2010) vai além: afirma que o homem possui tendências

pulsionais à agressividade, e que "a existência desse pendor à agressão... é o fator que perturba nossa relação com o próximo e obriga a civilização a seus grandes dispêndios" (p. 77). "A civilização tem de recorrer a tudo para pôr limites aos instintos agressivos do homem, para manter em xeque suas manifestações, através de formações psíquicas reativas." (p. 78) Ou seja: "A cultura impõe... sacrifícios não apenas à sexualidade, mas também ao pendor agressivo do homem" (p. 82).

A civilização, para Freud (1930/2010), exige dos indivíduos dois tipos de sacrificio com vistas a finalidades complementares: o da satisfação das pulsões sexuais, a fim de que sua energia seja empregada nas realizações elencadas na primeira parte do texto; e o da satisfação das pulsões de morte, para que os homens não se aniquilem mutuamente: "O pendor à agressão é uma disposição de instinto original e autônoma do ser humano, e... a civilização tem aí o seu mais poderoso obstáculo" (p. 90). Note-se que o sacrificio desse segundo tipo de satisfação não tem em vista *construir* a cultura, e sim *impedir sua destruição*: para Freud (1930/2010), a cultura "é um processo a serviço de Eros" (p. 90) contra o qual se erguem as pulsões de morte.

Quais destinos, então, podem ser dados às pulsões de morte de modo a preservar a cultura – de modo a que os homens não deem livre vazão à sua agressividade uns contra os outros?

A agressividade é introjetada, internalizada, mas é propriamente mandada de volta para o lugar de onde veio, ou seja, é dirigida contra o próprio Eu. Lá é acolhida por uma parte do Eu que se contrapõe ao resto como Super-eu, e que, como "consciência", dispõe-se a exercer contra o Eu a mesma severa agressividade que o Eu gostaria de satisfazer em outros indivíduos.... A civilização controla então o perigoso prazer em agredir que tem o indivíduo, ao enfraquecê-lo, desarmá-lo e fazer com que seja vigiado por uma instância o seu interior, como por uma guarnição em uma cidade conquistada. (Freud, 1930/2010, p. 92)

Uma possibilidade, portanto, é que em vez de agredir seu concidadão o indivíduo agrida a si próprio, o Super-eu tomando o Eu como objeto da agressividade. Outra possibilidade já citada anteriormente – e nunca plenamente desenvolvida por Freud – é a sublimação das pulsões de morte em pulsão de saber.

Há, por fim, uma última possibilidade, mencionada de passagem em uma única frase: "Domado e moderado, como que inibido em sua meta, o instinto de destruição deve, dirigido para os objetos, proporcionar ao Eu a satisfação das suas necessidades vitais e o domínio sobre a natureza" (Freud, 1930/2010, pp. 89-90).

Essa possibilidade não consiste exatamente em sublimação, mas em uma inibição da

pulsão, que é assim colocada a serviço da cultura (de Eros, portanto). Não se trata aqui de "alta cultura": a pulsão de destruição (de morte) não será empregada nas famosas "altas realizações culturais" que Freud atribui à sublimação, e sim na satisfação das necessidades e no domínio da natureza. Ainda assim, trata-se indiscutivelmente de um caso em que a pulsão de morte "mudou de lado": foi escalada para jogar no time da civilização.

Isso tudo parece contradizer uma ideia que sustentamos até aqui: afinal, vínhamos dizendo que o domínio da natureza consistia na sublimação da pulsão de autoconservação. Contudo, a contradição é apenas aparente. Afinal, a pulsão de morte foi *domada*, *moderada*, *inibida* em sua meta. O que mais, senão a libido, poderia realizar essa função de amansamento da pulsão de morte?

Quando Freud diz que a pulsão de morte é *domada, moderada, inibida* a fim de ser empregada no domínio da natureza, está falando de um processo de fusão pulsional, em que a pulsão de morte foi colocada a serviço de uma pulsão de vida. Esse processo é descrito em "O problema econômico do masoquismo" (Freud, 1924b/2011):

[A libido] tem a tarefa de fazer inócuo esse instinto destruidor, e a cumpre desviando-o em boa parte – e logo com ajuda de um sistema orgânico particular, a musculatura – para fora, para os objetos do mundo exterior. Então ele se chamaria instinto de destruição, instinto de apoderamento, vontade de poder. (p. 191)

No caso específico em que a pulsão de morte é colocada a serviço de Eros para fins de domínio da natureza, é preciso supor que a pulsão de morte uniu-se à pulsão de dominação sublimada, e que esta última prevaleceu na fusão. Isto é diferente, portanto, de supor uma sublimação *direta* da pulsão de morte em pulsão de saber: a pulsão de morte se mesclaria à pulsão de saber (pulsão de dominação sublimada) para então ser empregada no domínio da natureza.

Trata-se de um processo análogo ao descrito em "Uma recordação de infância de Leonardo da Vinci" (1910c/2013):

Em Leonardo, a pulsão de saber (pulsão de dominação sublimada) ganhou o reforço de pulsões sexuais sublimadas, e estas foram empregadas na atividade de investigação intelectual. Aqui, a pulsão de saber (pulsão de dominação sublimada) ganhou o reforço da pulsão de morte, que foi inibida em sua meta e empregada no domínio da natureza.

The Wire inspirou em mim a ideia de que há um processo em que a pulsão de saber é reforçada pela pulsão de morte – mas, em vez de a pulsão de morte entrar para o time de Eros, é a pulsão de saber que passa pra o time de Tânatos.

A construção da cultura, portanto, passa a ser mero veículo para a descarga da pulsão de morte: para a destruição da natureza.

Freud chama o domínio sobre a natureza de "inibição de meta" da pulsão de morte, mas cremos ter boas razões para chamá-la de sublimação (já que o próprio Freud falara anos antes em sublimação da pulsão de domínio). O que importa aqui é que Freud considera que a pulsão de morte *domada e moderada* está a serviço de Eros, pois satisfaz as necessidades (Ananke) do Eu, garantindo-lhe de quebra a satisfação narcísica. Minha tese é justamente que essa pulsão de morte (ou pulsão de destruição) "domada e moderada" continua sendo pulsão de morte; está a serviço do princípio do Nirvana, de eliminação dos estímulos, de destruição dos objetos.

No último parágrafo de "O mal-estar na civilização", em uma passagem que antecipa a Guerra Fria, Freud (1930/2010) admite que o domínio da natureza pode estar simplesmente a serviço de Tânatos, mas apenas no que diz respeito à construção de armamentos:

Atualmente os seres humanos atingiram um tal controle das forças da natureza, que não lhes é difícil recorrer a elas para se exterminarem até o último homem. Eles sabem disso; daí, em boa parte, o seu atual desassossego, sua infelicidade, seu medo. (p. 122)

Freud não viveu o suficiente para ver que o processo de domínio da natureza que teve início com o uso maciço de combustíveis fósseis na Revolução Industrial – o processo de construção da civilização como a conhecemos – é o mesmo processo produtor das mudanças climáticas e disparador da sexta extinção em massa na Terra (Kolbert, 2014).

5 A REALIDADE EM THE WIRE E A SUBLIMAÇÃO QUE A CONSTITUI

Depois desse percurso pela série e pelos textos freudianos, é chegada a hora de descobrir para onde *The Wire* pode nos levar na leitura dos conceitos de sublimação e realidade.

5.1 O trágico em *The Wire* e sua relação com o capitalismo e a escravidão

Para Simon (Talbot, 2007), *The Wire* mostra "the other America", com sua economia subterrânea do tráfico de drogas que, se por um lado emprega uma vasta população excluída da economia formal, por outro lado abastece campanhas políticas e empreendimentos capitalistas legítimos.

Esse país *outro* que *The Wire* apresenta é produto do que Simon (Talbot, 2007) chama de "unencumbered capitalism", isto é, "capitalismo desregulado", não sujeito à regulação do Estado. O capitalismo – ou, mais precisamente, as instituições em um mundo sob a égide do capitalismo – é justamente o que "move as peças" do jogo (cf. p. 33 e segs.) apresentado por *The Wire*.

Mas o que é "the game", "o jogo", essa expressão tão frequentemente repetida em *The Wire*? No primeiro episódio, e também em vários outros, "o jogo" nada mais é do que um codinome para o tráfico de drogas. Já no segundo episódio, porém, a esposa de Daniels, responsável pela unidade que investiga os Barksdale, afirma que "the game is rigged". Neste caso, ela está se referindo aos jogos de poder internos no comando da polícia – Daniels está fadado ao fracasso no comando da unidade, pois, se ele ordenar uma investigação séria, pode acabar incriminando alguma personalidade importante, o que desagradará aos chefes. Por outro lado, se ele "segurar" a investigação, pode não prender ninguém, o que também desagradará aos chefes – no jogo da perseguição ao tráfico de drogas, é impossível vencer.

Em *The Wire*, o jogo é o tráfico de drogas, mas também o combate policial a ele. Anderson (2010) bem lembra uma multiplicidade de outros jogos (além do de xadrez) retratada em *The Wire*:

While the game of drug trafficking is central to the world of *The Wire*, many other figurative and literal games appear over the series' five seasons. In addition to an abundance of literal competitive sports and games on display (from boxing to dogfighting to dice), institutions and workplaces often function like games where implicit rules are as important as explicit ones. (p. 375)¹

Aos poucos, vai ficando claro que o jogo é o próprio modo de funcionamento das instituições em *The Wire* – não só do tráfico de drogas e da polícia, mas também da política, da escola e da imprensa. Segundo Fagan (2013), essa *Weltanschauung* tem raízes em Heráclito:

Heraclitus, in his "game" fragment and elsewhere, articulates this very idea of underlying regularity persisting through recurring change. He sees the world as endlessly cyclical, governed by strife between opposed forces.... The particulars are in constant flux, but the underlying patterns always reassert themselves.

The Game's cyclical sameness is a running motif of *The Wire...* (p. 25)²

Mais adiante em seu artigo, Fagan (2013) cita um documento que ficou conhecido na internet como "The Wire Bible", que nada mais é do que o projeto da série entregue por Simon à HBO. Nele, Simon (2000) afirma sobre o final da primeira temporada: "New dancers, new faces around the throne. But the net effect is that the game goes on. No matter what the government does or doesn't do, the game remains" (p. 76)³.

O jogo, então, é o próprio modo de funcionamento, com suas regras explícitas e implícitas, das instituições na cultura capitalista; ou, para dizê-lo de forma mais ampla, do capitalismo.

Em *The Wire*, portanto, os personagens (os indivíduos) são peças (mais ou menos poderosas, mais ou menos descartáveis) em um jogo cujas determinações elas nem sempre reconhecem, ou às vezes reconhecem tarde demais. O jogo é jogado em diversas instituições — o jornal que demite repórteres, a escola que ensina as perguntas do teste, o prefeito que coloca a própria reeleição em primeiro lugar —; apesar das especificidades dessas instituições, vamos percebendo que o jogo que está sendo jogado em cada uma delas é sempre o mesmo.

³ Tradução nossa: "Novos dançarinos, novas caras ao redor do trono. Mas o resultado final é que o jogo continua. Independentemente do que o governo faça ou deixe de fazer, o jogo permanece."

-

¹ Tradução nossa: "Ainda que o jogo do tráfico de drogas seja central para o mundo de *The Wire*, muitos outros jogos literais e figurados aparecem ao longo de suas cinco temporadas. Além de uma miríade de esportes competitivos e jogos exibidos na série (do boxe à rinha de cães e ao jogo de dados), instituições e locais de trabalho frequentemente funcionam como jogos cujas regras implícitas são tão importantes quanto as explícitas."

² Tradução nossa: "Heráclito, em seu fragmento sobre o jogo e em outras passagens, articula precisamente essa ideia de uma regularidade fundamental que persiste em meio à mudança constante. Para ele, o mundo é infinitamente cíclico, governado por uma luta entre forças opostas.... As particularidades estão em fluxo constante, mas os padrões subjacentes sempre se reafirmam.

A mesmice cíclica do Jogo é um motivo recorrente em The Wire."

São essas instituições que, segundo Simon (2008), fazem as vezes de deuses gregos na tragédia contemporânea que é *The Wire*. Diz Simon (2008) sobre a principal inspiração para sua série: "We stole from the Greeks and we made the gods into institutions". O grande modelo ficcional para *The Wire* seria então a tragédia grega, com a diferença de que, na Baltimore do século XXI, os deuses que impõem seus desejos aos humanos são polícia, tráfico de drogas, imprensa etc – as próprias instituições.

Em outra entrevista, Simon afirma que os deuses gregos não são as instituições capitalistas, mas o próprio capitalismo: "We've given ourselves over to the Olympian god that is capitalism" (Pearson & Andrews, 2009)⁵.

As citações não se contradizem. Na primeira, os deuses são as instituições; na segunda as instituições são diferentes avatares de um deus único, o capitalismo. Então, "transformamos os deuses em instituições" significa, em última instância, "transformamos os deuses no capitalismo" – capitalismo este que é "sort of the ultimate Olympian god" (Simon em Pearson & Andrews, 2009)⁶.

Essas relações entre capitalismo desregulado, o outro lado dos Estados Unidos e a tragédia grega estão bem explicitadas e condensadas nesta entrevista de Simon (Simon em Pearson & Andrews, 2009) à revista *Vice*:

The overall theme [of *The Wire*] was: We've given ourselves over to the Olympian god that is capitalism and now we're reaping the whirlwind. This is the America that unencumbered capitalism has built. It's the America that we deserve because we let it happen. We don't deserve anything better. *The Wire* was trying to take the scales from people's eyes and say, "This is what you've built. Take a look at it". Are there other parts of those cities that are economically viable? Of course. You can climb higher up on the pyramid that is capitalism and find the upper-middle-class neighborhoods and the private schools. You can find where the money went. But *The Wire* was dissent because of its choice to center itself on the other America, the one that got left behind. That was the overall theme and that worked for all five seasons. So that's the institution versus the individual⁷.

Marx (1859/2008), ao escrever sobre a mitologia grega, sugere que ela é incompatível

⁴ Tradução nossa: "Roubamos dos gregos e transformamos os deuses em instituições."

⁵ Tradução nossa: "Nós nos entregamos ao deus olímpico que é o capitalismo."

⁶ Tradução nossa: "Basicamente o deus olímpico mais poderoso."

⁷ Tradução nossa: "O tema principal [de *The Wire*] foi: Nós nos entregamos ao deus Olímpico que é o capitalismo e agora estamos colhendo a tempestade. Esses são os Estados Unidos que o capitalismo desregulado construiu. São os Estados Unidos que merecemos, porque deixamos que acontecesse. Não merecemos nada melhor. *The Wire* tentou tirar as vendas dos olhos das pessoas e dizer, 'Isso é o que você construiu. Dê uma olhada.' Há outras regiões daquelas cidades que são economicamente viáveis? Claro que sim. É possível subir na pirâmide que é o capitalismo e encontrar os bairros de classe média alta e as escolas particulares. É possível encontrar para onde o dinheiro foi. Mas *The Wire* foi divergente devido à sua escolha de focar em outro país, aquele que foi deixado para trás. Esse foi o tema geral das cinco temporadas. Isto é, a instituição *versus* o individual."

com a modernidade industrial, já que os deuses gregos "não são páreo" para inovações como a ferrovia ou o telégrafo. Na cultura grega, que foi o berço da tragédia, a natureza era controlada (imaginariamente) pelos *deuses*; mas, no momento em que Marx escreve, os *homens* se veem como os verdadeiros controladores da natureza, através de instrumentos como a ferrovia, o telégrafo etc. Para Marx (1859/2008), então, os deuses ficam sem lugar com o estabelecimento do capitalismo – isto é, quando a natureza é vista como sendo controlada por forças humanas em vez de divinas:

A mitologia grega, como se sabe, não somente era o arsenal da arte grega, mas sua terra alimentadora também. A concepção da natureza e das relações sociais, que se acham no fundo da imaginação grega, e portanto da arte grega, é por acaso compatível com as máquinas automáticas, as estradas de ferro, as locomotivas e o telégrafo elétrico? Que representa Vulcano ao lado de Roberts & Cia., Júpiter dos pararraios e Hermes do crédito mobiliário? Toda a mitologia submete, domina e modela as forças da natureza na imaginação e para a imaginação e desaparece, portanto, quando se chega a dominá-las realmente. (pp. 270-271)

Se, para Marx, a mitologia grega não se coaduna com as condições materiais do capitalismo – pois os deuses gregos "não são de nada" se comparados aos avanços tecnológicos –, Vernant (Darge, 2005) considera tais avanços justamente o signo do trágico no século XX:

Há momentos históricos de otimismo, como no início do século XX, em que o homem não tem necessidade de tragédia. Mas desde então o mundo ocidental se destroçou na guerra de 1914, depois na de 39-45, no nazismo e nos campos de concentração. A Alemanha, um país culto, refinado, mergulhou no impensável. O surpreendente progresso científico e técnico que nos torna "senhores e possuidores da natureza", como queria Descartes, nos dá ao mesmo tempo a sensação de que beiramos a catástrofe a todo instante. [itálicos nossos]

O progresso científico e tecnológico não produz sensações de otimismo e esperança, e sim de catástrofe. *The Wire* concorda com Vernant e Marx: o capitalismo (e o progresso técnico-científico que surge em seu bojo) suplanta (perversamente) os deuses gregos; o poder sobrenatural dos deuses é substituído em *The Wire* pelo poder inumano do capitalismo.

Embora o jogo permeie todas as instituições, a instituição privilegiada para analisarmos o desenvolvimento do capitalismo em *The Wire* é sem dúvida o tráfico de drogas, já que se trata de uma atividade mercantil. Nessa atividade, há um líder a cada temporada, como indicamos na narrativa da série. Mas o que é importante notar é que, para além de todos esses líderes, quem detém o controle do fornecimento das drogas para cada um desses líderes que se sucedem são Os Gregos. São eles os "reis invisíveis" do capitalismo em *The Wire*.

Avon Barksdle, Stringer Bell e Marlo Stanfield, os líderes do tráfico cuja ascensão e

queda acompanhamos na série, são os que vendem a droga no varejo – por isso, são obrigados a lidar com o dia a dia das operações policiais; por isso, são mais vulneráveis a essas operações; por isso, caem com relativa facilidade. Os Gregos, porém, permanecem. O controle do varejo muda, mas os Gregos continuam fornecendo ininterruptamente a maior parte da droga consumida em Baltimore.

E é aí que vemos que a metáfora do xadrez também se aplica aos líderes, não só aos pequenos funcionários do tráfico. No esquema proposto por D'Angelo, acostumamo-nos a pensar em Avon como o Rei. Tornar-se Rei – "usar a coroa" – é tudo o que Marlo quer, e ele consegue, por um tempo. Mas Avon, Stringer e Marlo também são Peões do jogo, assim como funcionários do baixo escalão como Bodie, Poot e Wallace.

The Wire, assim, transforma os deuses gregos no capitalismo – um capitalismo com diversas faces (Avon, Stringer, Marlo). Mas, em última instância, todas essas faces do capitalismo visam sempre ao imperativo último do capitalismo encarnado pelos Gregos: o do lucro, representado pelo fornecimento de mercadorias faça chuva, faça sol.

Nesse sentido, é possível dizer que, na tragédia de *The Wire*, os *deuses gregos* transformam-se simplesmente nos *Gregos*.

Para apreender em que consiste esse infinito mercantil representado pelos Gregos, nada melhor do que contrastá-lo com um sistema econômico não capitalista, em que os recursos são necessariamente limitados. Viveiros de Castro (Coelho, 2014) fala especificamente desse contraste – infinitude vs. escassez – quando se refere à introdução do álcool nas sociedades ameríndias:

O capitalismo apresenta aos índios uma coisa que eles nunca tiveram: *o infinito mercantil. Os objectos não acabam nunca*. Você tem uma quantidade infinita de cachaça. É como se chegassem aqui marcianos que nos dessem soro da vida eterna. Os índios não entendem e consomem, consomem, consomem. Eles produziam pouco para ter tempo livre. O que acontece agora é que continuam produzindo pouco mas os produtos chegam em quantidade infinita. [itálicos nossos]

O alcoolismo entre os índios corresponde à introdução da infinitude em um mundo finito – povoado, até então, por recursos limitados.

Mas dizer que Os Gregos representam o capitalismo naquilo que ele tem de mais básico (o próprio Simon (O'Rourke, 2006) chega a dizer que O Grego, líder do grupo, "represented capitalism in its purest form" não significa que, na série, Os Gregos sejam o "repositório último de poder", uma "gangue do mal" cujo objetivo é dominar o mundo etc. Os

_

⁸ Tradução nossa: "representava o capitalismo em sua forma mais pura."

Gregos são ao mesmo tempo metáfora e metonímia do jogo: são o símbolo do capitalismo em sua forma mais pura e, ao mesmo tempo, agentes econômicos como quaisquer outros⁹ – ao fim e ao cabo, controlam o comércio de apenas um tipo de mercadoria (certamente não a mais valiosa delas) na economia global.

Do ponto de vista dos órgãos de segurança pública, por exemplo, a guerra contra as drogas é apresentada em *The Wire* como secundária em relação à guerra contra o terror (que, por sua vez, levou àquela contra o Iraque). Ao fim da primeira temporada, os policiais que investigaram os Barksdale tentam levar o caso ao FBI, mas ouvem como resposta que a agência federal só poderia dar prosseguimento às investigações se os Barksdale tivessem alguma ligação com terrorismo. Nesse sentido, o poder dos Gregos é diretamente proporcional ao seu conhecimento sobre o terrorismo: como fornecem informações ao FBI sobre uma ação terrorista, obtêm em troca informações privilegiadas sobre a investigação local de que são alvo e assim conseguem escapar. É uma situação em todo análoga à de Bubbles ao fim da segunda temporada, que obteve perdão por seu crime (roubar metadona de uma ambulância) em troca de fornecer valiosas informações aos policiais sobre o tráfico de drogas na zona oeste.

A interpretação que Simon fornece à própria obra – de que "*The Wire* is ultimately less a police drama about law and order and more a comment on the consequences of capitalism" (citado por Vint, 2013, location 146)¹⁰ – é compartilhada por muitos críticos da série (Sweeney, 2013). É consensual, na literatura especializada em *The Wire*, que a série "manipulates the urban police procedural form as an instrument to push forward a number of social critiques about race, drug war policing, deindustrialization, and the failure of American civic, educational, and political institutions" (Kennedy & Shapiro, 2012, p. 3)¹¹.

Que *The Wire* mostra um "outro lado" dos Estados Unidos, creio ter sido evidenciado na narrativa da série que fizemos até aqui. Mas, com relação às consequências do capitalismo, sustento que *The Wire* chega a recuar a um momento histórico anterior: a série mostra o legado da segregação racial nos Estados Unidos – e, em última instância, da escravidão.

⁹ Nesse sentido, o surgimento dos Gregos na série subverte as expectativas do espectador de que uma narrativa sobre o tráfico de drogas nos Estados Unidos terá apenas personagens negros como protagonistas: os traficantes negros são apenas a face mais visível (e mais vulnerável) do tráfico.

¹⁰ Tradução nossa: "Em última instância, *The Wire* é menos um drama policial sobre a lei e a ordem e mais um comentário acerca das consequências do capitalismo."

¹¹ Tradução nossa: "... manipula o formato da série policial para introduzir uma série de críticas sociais sobre questões raciais, o policiamento no âmbito da guerra contra as drogas, a desindustrialização e o fracasso das instituições civis, educacionais e políticas norte-americanas."

Entretanto, há comentadores que argumentam que a história de segregação racial não é devidamente representada na série: de acordo com Lipsitz (citado por Williams, 2014),

The Wire's choice to concentrate on the institutions of police, unions, city government, schools and the press in the post 9/11 period over the more fundamental economic story of banks and housing... cannot... get at the root of racial inequalities. (location 2821-2826)¹²

De fato, *The Wire* não mostra como se deu esse processo de concentração de pobreza em bairros negros. Para fazê-lo, como nota Williams (2014), teria de contar outra história; teria de abrir mão do século XXI e se dedicar a uma história que se passasse em meados do século XX – e, nesse caso, poderia receber a crítica de que, ao retratar o presente da segregação, não mostrou suas origens na escravidão.

Por sinal, a história da segregação nos Estados Unidos é o pano de fundo de uma obra posterior de Simon, *Show Me a Hero* (2015). Essa minissérie não narra exatamente a história da segregação racial, e sim um dos resultados da luta antissegregação: em seis episódios, conta-se o processo de construção de casas populares para a população negra e de baixa renda na cidade de Yonkers, no estado de Nova York, nos anos 1980. A ordem para essa obra veio de uma decisão judicial favorável a um processo movido pela National Association for the Advancement of Colored People (NAACP), que argumentara que houve segregação racial intencional por parte das autoridades públicas ao longo do século XX. Nessa minissérie, portanto, o passado de segregação racial é claramente evocado, assim como seus efeitos no presente.

Em *The Wire*, esse passado não aparece diretamente; mas, se não temos acesso à história da segregação, assistimos às consequências desse processo histórico no início do século XXI. Tais consequências são muito bem explicitadas por Chaddha e Wilson (2011), que comparam as classes trabalhadoras representadas na primeira e segunda temporadas.

Segundo os autores, na primeira temporada, a classe trabalhadora são jovens negros traficantes de drogas: eles estão em um emprego ilegal, violento, com grandes chances de serem presos, morrerem assassinados ou serem ordenados a assassinar alguém para permanecer no jogo. Na segunda temporada, acompanhamos os estivadores, que são em sua maioria descendentes de imigrantes europeus, especialmente poloneses. Eles evidentemente também sentem os efeitos de um capitalismo desprovido de uma "rede de proteção social" aos

-

¹² Tradução nossa: "A escolha que *The Wire* faz de se concentrar nas instituições da polícia, sindicatos, governo municipal e imprensa no período pós-11 de setembro, em vez de focar na questão econômica mais fundamental dos bancos e da habitação, não permite que se chegue à raiz das desigualdades raciais."

trabalhadores; no entanto, estão empregados em um trabalho legal, contam com a representação de um sindicato e têm influência política na Assembleia Legislativa:

In many ways, the experiences of the dockworkers parallel those of the black poor depicted in *The Wire*, as both groups struggle with the disappearance of work in the formal economy. In the absence of stable employment opportunities, both the white dockworkers and black residents in the show are drawn to illicit activities to provide income.... While recognizing these similarities, we need to pay special attention to the sharp impact of rising joblessness on African American communities. Indeed black workers have borne the brunt of deindustrialization.... The social implications of high joblessness for many African Americans, including those formerly in manufacturing jobs, are unique because the concentration of disadvantage in black neighborhoods creates fundamentally different contexts than those in urban white neighborhoods. (Chaddha & Wilson, 2011, p. 175)¹³

É por isso que sustento uma interpretação mais ampla da de Simon para o jogo. Como vimos, para ele o jogo nada mais é que o próprio capitalismo. Mas a obra ultrapassa a interpretação de seu autor: além de mostrar os efeitos do capitalismo, *The Wire* mostra o legado da segregação racial nos Estados Unidos e da escravidão, já que os efeitos do capitalismo sobre negros e brancos mostrado pela série é bastante diferente. No caso da população negra, essas consequências vêm se somar a uma forma de opressão preexistente. Por isso considero que equiparar o jogo ao capitalismo é correto, mas insuficiente – assim como é insuficiente restringir a crítica do capitalismo ao que Simon (Pearson & Andrews, 2009) chama de capitalismo desregulado:

It's one thing to recognize capitalism for the powerful economic tool it is and to acknowledge that, for better or for worse, we're stuck with it and, hey, thank God we have it. There's not a lot else that can produce mass wealth with the dexterity that capitalism can. But to mistake it for a social framework is an incredible intellectual corruption and it's one that the West has accepted as a given since 1980 – since Reagan.¹⁴

empregados no setor industrial – são específicas, pois a concentração de desvantagens em bairros negros cria contextos fundamentalmente diferentes daqueles dos bairros brancos."

¹³ Tradução nossa: "As experiências dos estivadores são, em muitos aspectos, análogas àquelas da população negra e pobre em *The Wire*, na medida em que os dois grupos lutam contra o desaparecimento do emprego na economia formal. Na ausência de oportunidades de emprego fixo, tanto os estivadores brancos quanto os habitantes negros da série são atraídos por atividades ilícitas para ganhar dinheiro.... Apesar de reconhecer essas similaridades, é preciso prestar especial atenção ao impacto acentuado do crescente nível de desemprego em comunidades afro-americanas. Com efeito, trabalhadores negros suportaram o peso da desindustrialização.... As implicações sociais do alto nível de desemprego para muitos afro-americanos – incluindo aqueles que estavam

¹⁴ Tradução nossa: "Uma coisa é reconhecer o capitalismo como a poderosa ferramenta econômica que ele é e admitir que, para o bem ou para o mal, é o que temos, e graças a Deus por isso. Não há muita coisa capaz de produzir riqueza maciçamente com a destreza que o capitalismo produz. Mas confundir isso com um mecanismo de justiça social é uma corrupção intelectual incrível, e é o que o Ocidente aceitou sem questionamentos desde 1980 – desde Reagan."

Como se vê, o problema de Simon não é com o capitalismo em si, e sim com a forma que este assume a partir do governo Reagan. A série expressa perfeitamente essa visão na criação de Hamsterdam, que certamente não é nenhum experimento anticapitalista. Pelo contrário: Hamsterdam é um tratado sobre a importância de certa intervenção estatal, pois começa funcionando como um livre mercado sem nenhum tipo de regulação. Mas o mercado não se autorregula automaticamente em benefício de todos; crianças pequenas que antes eram empregadas pelo tráfico para avisar a chegada da polícia ficam sem trabalho. Começa uma primeira tentativa de regulação: o policial Carver cobra uma taxa dos traficantes para comprar uma tabela de basquete e uma bola para as crianças.

Posteriormente, com a visita do Diácono ao local, o sargento Colvin concorda que "o Estado precisa intervir" (esta metáfora é minha, não da série) e convoca a Faculdade de Saúde Pública para distribuir agulhas e camisinhas.

Esse tipo de "intervenção estatal" na comercialização das drogas só não continua porque as autoridades de Baltimore põem fim ao experimento de Hamsterdam; mas, no tempo em que o experimento vigorou, passamos do caos do livre mercado a uma primeira (e razoavelmente bem-sucedida) tentativa de regulação com a chegada dos profissinais da saúde pública. A mensagem de Hamsterdam é clara: o capitalismo é bom e viável desde que regulado, moderado em suas intenções.

Esse raciocínio é análogo ao de Freud ao tratar das pulsões sexuais e da necessidade de sua contenção, no âmbito do primeiro dualismo pulsional. O pressuposto nos dois casos (sistema econômico e sistema psíquico) é o mesmo: assim como a pulsão sexual, o capitalismo, se deixado livre para atingir seus fins, torna-se destrutivo e contrário à civilização. São necessárias rédeas para a pulsão sexual e para o capitalismo: é necessário domar o desejo de satisfação sexual imediata e o desejo de lucros ilimitados. Só assim, segundo Freud e também segundo Simon, se constrói a civilização.

E, no entanto, sustentarei ao longo deste capítulo que *The Wire* não se limita a defender o argumento da necessidade de que o Estado regule o capitalismo – argumento este que casa tão bem com a primeira dualidade pulsional freudiana. Simon certamente limita-se a ele em suas entrevistas; a obra, porém, ultrapassa as opiniões de seu criador. Assim traduzo em linguagem psicanalítica a compreensão de Simon acerca do capitalismo: trata-se de um modo de satisfação das pulsões sexuais, e o mal-estar civilizatório atual provém da falta de rédeas para conter a satisfação direta e irrefreada dessas pulsões. Tais rédeas seriam determinadas intervenções do Estado (como leis trabalhistas mais fortes, por exemplo) que se interponham entre o capitalista e o lucro, de modo a garantir uma sociedade menos destrutiva

para todos.

Defendo também que *The Wire* mostra mais do que isso: a série aponta que, além de satisfazer as pulsões sexuais humanas, o capitalismo também satisfaz pulsões de morte. Enquanto Simon interpreta o capitalismo no âmbito da primeira dualidade pulsional, sua obra vai além e oferece uma leitura do capitalismo condizente com a segunda dualidade pulsional freudiana.

Ainda com relação à inspiração de *The Wire* pela tragédia grega, uma série de críticos mostra que *The Wire* deve mais ao melodrama e à tradição de séries policiais do que David Simon gostaria de crer:

Although *The Wire* may be *sui generis*, it does not transcend its mass culture bases in city desk journalism and television melodrama; rather, it is woven out of this very cloth. (Williams, 2014, locations 218-223)¹⁵

Even if Simon thinks his program deconstructs network crime drama's most common narrative devices, *The Wire* still obeys many cop-show staples, including the buck-the-system mentality of Detective Jimmy McNulty (Dominic West), whom Elayne Rapping, in *Law and Justice as Seen on TV*, describes as "another rogue cop who doesn't let the policies or politics of the police department stop him from doing what he personally feels necessary to catch 'bad guys'". (Vest, 2011, p. 175)¹⁶

Eis o que diz o produtor e roteirista de *Os Sopranos* sobre o herói de uma série televisiva: "Your hero can do a lot of bad things, he can make all kinds of mistakes, can be lazy and look like a fool, as long as he's the smartest guy in the room and he's good at his job" (Chase citado por Martin, 2013, p. 42)¹⁷. Essa descrição de Chase se aplica perfeitamente a McNulty – na própria série, diversos outros personagens referem-se a McNulty especificamente como alguém que acredita ser "the smartest guy in the room", na linha do que Vest desenvolve acima.

¹⁵ Tradução nossa: "Embora The Wire possa ser *sui generis*, a série não transcende suas bases na cultura de massas do jornalismo e do melodrama televisivo; ao contrário, a série é tecida precisamente por esses fios."

¹⁶ Tradução nossa: "Mesmo que Simon considere que seu programa desconstrói os dispositivos narrativos mais comuns dos dramas televisivos criminais, *The Wire* ainda obedece a muitos princípios básicos das séries policiais, incluindo a mentalidade 'contra o sistema' do detetive Jimmy McNulty (Dominic West), que Elayne Rapping, em *Law an Justice as Seen on TV*, descreve como sendo 'mais um policial malandro que não deixa que as políticas ou politicagens do departamento de polícia impeçam-no de fazer aquilo que ele pessoalmente acredita ser necessário para capturar os 'bandidos'."

¹⁷ Tradução nossa: "Seu herói pode cometer uma série de más ações, ele pode fazer todo tipo de erro, pode ser preguiçoso e parecer um idiota, desde que ele seja o cara mais esperto da turma e seja bom em seu trabalho."

Essas críticas são bastante convincentes e demonstram claramente como *The Wire* de fato se insere nessa tradição de séries policiais com seu detetive-herói Jimmy McNulty. Mais do que isso: ainda que a série mostre a corrupção na polícia e que casos de violência e abuso policial são a regra, e não a exceção, ainda há uma nítida linha divisória entre polícia e tráfico de drogas. Em nenhum momento se questiona a instituição policial como garantidora da lei e da ordem; em nenhum momento a polícia comete assassinatos; a polícia não é confundida ela mesma com uma organização criminosa. No máximo, é retratada como uma instituição altamente burocratizada que serve apenas à promoção dos seus membros e à proteção dos interesses dos poderosos – que, por causa disso, impede que investigações sigam adiante, age inúmeras vezes de forma a obstruir as investigações e "joga para a plateia", realizando operações inúteis que resultem em belas fotos de "droga na mesa", feitas sob medida para a imprensa.

Mas obstruir investigações não é o mesmo que ativamente cometer crimes como homicídios. Nesse sentido, *The Wire* é completamente diferente de *Tremè* (2010-2013), série posterior de David Simon, onde a polícia é retratada de fato como uma organização criminosa. Em *Tremè*, a linha divisória entre tráfico de drogas e polícia já não existe mais. A polícia atua abertamente para proteger um policial responsável por assassinatos – e, com isso, deixa de haver qualquer distinção entre as duas instituições. Em narrativas policiais tradicionais, o "mau elemento" é subtraído da instituição, que assim é restaurada em toda sua virtude original; em *Tremè*, dá-se justamente o contrário: o policial que tentara provar a existência de uma organização criminosa na polícia é obrigado a sair da polícia ao fim da série.

Em *The Wire*, porém, essa distinção se mantém: ninguém tem nenhuma dúvida de que os vilões da quinta temporada são Marlo e seus assassinos Chris e Snoop. A polícia pode ser ineficaz e/ ou não ter interesse em efetivamente prender Marlo e sua gangue, mas não comete os mesmos crimes que eles. E é por isso – por essa distinção inequívoca entre polícia e tráfico, ainda que haja individualmente policiais que deploramos e traficantes com os quais simpatizamos – que *The Wire* é absolutamente inadequada para se pensar a situação da polícia brasileira, por exemplo.

Minha posição, ao fim e ao cabo, é que as críticas segundo as quais *The Wire* é apenas uma série dramática policial como qualquer outra devem ser reconhecidas como legítimas e corretas – mas a análise não pode parar por aí, sob pena de ignorar o que a obra tem de característico e peculiar. Dizer que *The Wire* é uma série dramática policial, então, pode ser

um bom ponto de partida para estudá-la, mas não um bom ponto de chegada, pois o que a distingue é justamente aquilo que escapa ao padrão das séries policiais.

Nesta tese, me interessa a dimensão trágica de *The Wire*, que até mesmo esses críticos reconhecem – Wiliams (2014), por exemplo, compara o arco narrativo de Frank Sobotka ao *Agamemnon* de Ésquilo. Tomemos as considerações de Vernant (Darge, 2005) acerca do dilema vivido pelo personagem trágico:

O dilema em que se encontra um personagem é o motor da ação trágica. A tragédia apresenta o homem em situação de agir, diante de uma decisão que envolve tudo; e ele vai escolher o que lhe parece melhor. Ora, ao fazer essa opção ele irá de algum modo se autodestruir. Pois seu ato – seu pequeno ato – irá assumir um sentido completamente diferente do que imaginara e se voltará contra ele, como uma espécie de bumerangue. Esse homem, que acreditava agir bem, vai aparecer como um monstro ou um criminoso. É uma ilusão acreditar que o homem é dono de seus atos, nos diz a tragédia.

É nesse sentido que Frank Sobotka, o presidente do sindicato dos estivadores, é um personagem trágico: ele faz a escolha de aceitar o suborno dos Gregos com a intenção de restaurar uma ordem social anterior, isto é, seu objetivo é usar o dinheiro para pagar um lobista que aprove obras de modernização do porto para que, posteriormente, os estivadores tenham mais trabalho. Trata-se de uma tentativa de restaurar um momento anterior do capitalismo, o capitalismo industrial, em que os estivadores não eram mão de obra descartável. E, ao fazer essa escolha (ao aceitar o suborno dos Gregos) ele dispara uma série de eventos que leva ao envolvimento do sobrinho com o tráfico de drogas, ao envolvimento do filho com o contrabando (e sua consequente prisão) e à sua própria morte. A morte de Sobottka é um exemplo bem claro de situação em que o personagem está diante de dois caminhos distintos a seguir, escolhe um deles acreditando fazer o melhor e o ato se volta contra o personagem, como um bumerangue.

No final da temporada, o filho de Sobottka está preso por assassinato, e Sobotka tem duas opções: entregar-se para a polícia ou manter sua aliança com os Gregos na esperança de que estes possam livrar o filho da prisão. Tentando fazer o melhor pelo filho, Sobottka vai ao encontro dos Gregos, mas assim que chega é assassinado e seu corpo é lançado no mar. Quando é resgatado, os estivadores postam-se em semicírculo a seu redor, numa alusão clara ao coro de uma tragédia grega.

O arco narrativo de Sobotka não é o único com desfecho trágico na série – além dele, os personagens trágicos por excelência nas duas primeiras temporadas são Wallace e D'Angelo.

O trágico é assim definido pelo crítico literário Eduardo Sterzi (2004):

O trágico – ao menos o trágico sofocliano, modelar para todas as metamorfoses posteriores do trágico – brota do choque, exasperado por um fato concreto (o dever religioso de sepultar o irmão morto, a urgência cívica de descobrir o assassino do rei), entre duas ordens em certa medida perfeitas, isto é, plenamente legítimas, plenamente válidas segundo suas próprias leis e, devido exatamente a essa plenitude autobastante de cada uma, incompatíveis entre si. Além do mais, para que exista realmente o trágico, o conflito deve ser irresolúvel em termos razoáveis (racionais) e o herói, inevitavelmente, deve sucumbir, pela morte ou mutilação (metonímia da morte, às vezes mais terrível que a morte), no desfecho. (p. 105)

Em *The Wire*, o trágico está em que os personagens estão divididos entre forças opostas e igualmente legítimas, e sua morte (ou derrota) ratifica a força da ordem social vigente (que é a ordem do "jogo" – do tráfico e, mais amplamente, do "capitalismo desregulado" de que fala Simon): a morte de Sobotka acaba com qualquer possibilidade de restauração de uma ordem social anterior.

Wallace e D'Angelo, por sua vez, têm rigorosamente o mesmo destino na série – Wallace funciona como um prenúncio de D'Angelo. Estão divididos, assim como Antígona, entre a lealdade à família e ao Estado/ ordem social – com a diferença de que, no caso deles, o conflito é entre tráfico/ ordem social e sua própria consciência.

O conflito trágico apresentado por *The Wire*, em suma, é entre o capitalismo e aquilo que não tem lugar nesse sistema – com o triunfo do capitalismo ao fim de cada temporada e da série como um todo.

Em temporadas subsequentes, o tráfico ganhará um novo líder, Marlo Stanfield, avatar de um capitalismo ainda mais alheio ao "valor dos seres humanos", para usar a expressão do próprio David Simon (Pearson & Andrews, 2009). Fagan (2013) desenvolve a interessante hipótese de que Omar, o ladrão de traficantes que já nos é familiar dessas duas primeiras temporadas, é a nêmese de Marlo – até porque seu nome, "Omar L.", é um anagrama de Marlo. Para Fagan, "Omar values things for which the Game has no use – beauty, morality, integrity, autonomy – and this gives him dignity and independence" (p. 21)¹⁸.

Outro personagem que possui qualidades "que não servem para o jogo" é o adolescente Dukie, que não tem o menor talento (nenhuma inclinação a agir de forma agressiva) para o tráfico de drogas. Em um tocante diálogo com um ex-soldado do tráfico que conseguiu sair do jogo, Dukie, que é vítima constante do bullying de meninos que trabalham

¹⁸ Tradução nossa: "Omar valoriza coisas que não têm nenhuma utilidade para o jogo – beleza, moralidade, integridade, autonomia – e isso lhe confere dignidade e independência."

no tráfico, pergunta o que é preciso fazer para chegar a um mundo diferente do que ele habita em Baltimore:

Cutty: Not everything comes down to how you carry it in the street. I mean, it do come to that if you gonna be in the street. But that ain't the only way to be.

Dukie: Round here it is.

Cutty: Yeah. Round here it is. World is bigger than that. At least, that's what they tell me.

Dukie: Like... how do you get from here to the rest of the world?

Cutty: I wish I knew. (E05S05)

Falamos dos destinos trágicos de Wallace e D'Angelo. Ironicamente, Stringer Bell, a pessoa que mandou matar os dois, também estava, assim como eles, apenas tentando sair do jogo (do tráfico) para jogar outros jogos:

Stringer himself provides the most extended example of a character trying, and finally failing, to get out of the Game. Singer is shrewd enough to play the drug game skillfully, but aware enough to see it as merely one game amoung many, and he is eager to leave it behind for the world of legitimate business. He tells Avon that there are "games beyond the fucking game", but he fails to see that trading one game for another is no escape at all... For all his shrewdness, he cannot see how similar this new game is to the one he'd hoped to move beyond. Even in the "legitimate" business world, scamming and lying are all in the Game... (Fagan, 2014, p. 24)¹⁹

O erro de Stringer é sua idealização da economia formal: ele é incapaz de ver que o Jogo é igual em todos os jogos.

Feitas essas considerações preliminares sobre a natureza do jogo, iremos propor duas linhas interpretativas para *The Wire* e ver o que resulta do choque entre elas.

A primeira é baseada em Vint (2013) e enxerga *The Wire* como uma teoria do capitalismo em três tempos. A história do tráfico de drogas na série é lida como uma espécie de "Totem e tabu" (uma mitologia das origens e do desenvolvimento) do capitalismo nos séculos XX e XXI.

Na segunda linha interpretativa, a história do tráfico de drogas em The Wire é

para trás. Mesmo no mundo empresarial 'legítimo', golpes e mentiras fazem parte do jogo."

¹⁹ Tradução nossa: "O próprio Stringer oferece o exemplo mais abrangente de um personagem que tenta e no fim fracassa em sair do jogo. Stringer é suficientemente sagaz para jogar o jogo das drogas com habilidade, mas consciente o bastante para vê-lo como apenas mais um jogo entre tantos, e está ansioso por deixá-lo para trás e substituí-lo pelo mundo dos negócios legítimos. Ele diz a Avon que há 'games beyond the fucking game', mas é incapaz de perceber que a troca de um jogo por outro não é de fato uma saída.... A despeito de toda sua sagacidade, Stringer não consegue ver o quão similar esse novo jogo é àquele que ele tinha esperanças de deixar

relacionada ao desenvolvimento do aparelho psíquico, seus princípios reguladores e suas pulsões, em articulação ao que desenvolvemos no capítulo anterior.

Como Freud interpreta a cultura a partir dos destinos das pulsões, daremos então um terceiro passo: articularemos as considerações sobre *The Wire* e o aparelho psíquico à construção da cultura. Com isso, seremos remetidos de volta à primeira linha interpretativa.

Antes de começar, é preciso marcar uma diferença clara entre a leitura de Vint (2013) e a minha. Essa autora considera que a economia das drogas desenvolve-se em paralelo à economia legal (location 450) – assim, o tráfico de drogas é tratado como *metáfora* de uma realidade última, que seria o comércio global de bens e serviços legalizados. Há uma relação subjacente aqui entre representação e coisa: o tráfico de drogas é tomado como representação ou simulacro da "coisa verdadeira" que seria a economia capitalista.

Na minha leitura, não faço essa distinção: o tráfico de drogas não é uma metáfora do capitalismo, mas *o próprio capitalismo* (a representação é a própria coisa). A vacuidade em se estabelecer essa distinção é demonstrada cabalmente por Roberto Saviano em *Gomorrah* (2006/2008), seu livro sobre a máfia italiana.

Em entrevista ao jornal *O Globo* (Cazes, 2014), em que é questionado acerca das relações entre narcotráfico e economia legal, Saviano afirma: "As ligações são estreitíssimas. O fluxo de dinheiro oriundo do tráfico de drogas irriga a economia legal.... Os bancos precisam do capital dessas organizações [criminosas] para não afundarem. E esse dinheiro vai financiar empresas limpas, obras públicas".

Em *Gomorrah* (2008), o autor é ainda mais incisivo: "The logic of criminal business, of the bosses, coincides with the most aggressive neoliberalism. The rules, dictated or imposed, are those of business, profit, and victory over all the competition. Anything else is worthless" (p. 113)²⁰. Em suma: quando se fala em "negócio criminoso", a ênfase recai sobre *negócio*, e não sobre crime. A lógica dos negócios criminosos não é uma misteriosa "lógica do crime", e sim a dos negócios: a lógica do sistema econômico geral.

Na quarta temporada de *The Wire*, um grupo de crianças começa a acreditar que Chris, o assassino da gangue de Marlo, é um mestre dos zumbis que hipnoticamente convence as pessoas a entrarem com ele em casas abandonadas, onde então ele as converteria em mortosvivos. É preciso que Dukie, uma criança descrente, conduza os amigos até uma dessas casas e mostre-lhes o cadáver de um dos supostos zumbis. "There ain't no special dead", diz Dukie

²⁰ Tradução nossa: "A lógica dos negócios criminais, dos chefes, coincide com o neoliberalismo mais agressivo. As regras, ditadas ou impostas, são as regras dos negócios, do lucro e da vitória sobre toda a concorrência. Qualquer coisa além disso não vale nada."

(S04E05). "There's just dead." O argumento de Saviano é parecido com o de Dukie: não existe uma lógica especial do tráfico de drogas. A lógica é a mesma de qualquer negócio: a do capitalismo.

Esse argumento de Saviano, um autor de não ficção, também é defendido por *The Wire* — mas através da ficção e da linguagem audiovisual específica às séries televisivas. Há pelo menos três aspectos da série que nos permitem considerar o tráfico de drogas um comércio *integrado* (e não propriamente *paralelo*) ao capitalismo:

1) As drogas são um bem de consumo que, como qualquer outro, está submetido à lei da oferta e procura. Não por acaso o líder do tráfico Stringer Bell matricula-se em um curso de economia e aprende lições valiosas sobre temas como elasticidade e *branding*. A demanda pelas drogas segue inalterada ao longo de toda a série, que termina sem nenhuma indicação de que tal demanda irá diminuir. Pelo contrário: enquanto os líderes do tráfico se sucedem, os consumidores continuam sendo atendidos da mesma maneira, quem quer que seja o líder da vez. As ações policiais não têm qualquer efeito sobre a economia mais ampla das drogas: prende-se uma gangue e literalmente no dia seguinte o espaço deixado pelo grupo desmantelado passa a ser ocupado por uma nova gangue em ascensão – é o que acontece ao fim da terceira temporada, quando Stringer morre, Avon vai preso e Marlo assume o domínio do tráfico na zona oeste de Baltimore. A lição subjacente é que, enquanto houver demanda de drogas ilícitas, haverá alguém disposto a supri-la;

2) O tráfico de drogas absorve um contingente de trabalhadores que estão excluídos do mercado de trabalho formal. O lema governamental "diga não às drogas" (tanto ao uso quanto ao envolvimento no tráfico de drogas) é hipócrita, segundo Simon e Burns (1997), por ser proferido em um vácuo de opções econômicas e sociais: "We've trusted in the moral high ground: Just say no. We threw a negative at them, though it's unclear what they're supposed to say yes to on Fayette Street" (p. 160)²¹. Em *The Wire*, essa falta de alternativas é tristemente visível no caso de Wallace. Quando ele expressa um desejo de deixar o tráfico de drogas, seus amigos lhe dizem em tom de gozação: e você vai fazer o quê, então? Vai entrar para a faculdade? Dito e feito: Wallace deixa o tráfico por um breve período, mas retorna dizendo – sobre o bairro, os amigos, o tráfico –: "This is me, yo. Right here" (S01E12).

A falta de alternativas evidentemente não é completa: um dos jovens traficantes a que somos apresentados na primeira temporada (Poot, que de amigo de Wallace se torna seu assassino) termina a série como vendedor em uma loja de tênis. O que está subentendido é

²¹ Tradução nossa: "Confiamos no moralismo. Lançamos uma negativa em sua direção, embora não esteja claro ao que eles devam dizer sim em Fayette Street."

que simplesmente não há lojas de tênis suficientes para empregar todos os jovens que trabalham no tráfico: Poot conseguiu um emprego como vendedor, mas Dukie não. Através da história desses jovens e adolescentes, *The Wire* mostra que o tráfico de drogas está integrado à economia, empregando uma parcela da população que não encontra trabalho na economia formal;

3) Em *The Wire* – assim como em *Gomorrah* –, o dinheiro proveniente do tráfico está integrado à economia formal: abastece campanhas eleitorais e empreendimentos legais. Stringer Bell torna-se um empresário da construção civil em parceria com Andy Krawczyk, dono de uma construtora. Um dos projetos dessa empresa, um condomínio residencial de luxo na região do porto, tem a oposição do sindicato dos estivadores. Para fazer oposição a esse projeto e aprovar outros de seu interesse, o sindicato contrata um lobista – que é pago com dinheiro proveniente do tráfico de drogas (o diretor do sindicato é subornado pelo tráfico para deixar que a droga entre pelo porto sem ser detectada pelas autoridades). Ou seja: além de financiar a construção civil, o dinheiro do tráfico também financia a oposição do sindicato de estivadores à construção civil.

Isto posto, podemos passar para a primeira linha interpretativa: *The Wire* como uma mitologia das origens e do desenvolvimento do capitalismo nos séculos XX e XXI.

5.2 Três momentos do capitalismo em *The Wire*

Na primeira temporada, o espectador se familiariza com o tráfico de drogas sob o comando de Avon Barksdale. De imediato, entramos em contato com a violência da empreitada do tráfico (desde o início chamado de "the game"), com o assassinato de uma pessoa que não chegamos a conhecer e a coerção de uma testemunha que presenciou esse assassinato. Ameaçada pelos traficantes, ela muda seu depoimento perante o tribunal.

Já no primeiro episódio, porém, aprendemos que há um grupo imune à violência da gangue comandada por Avon Barksdale: a família. Nesse episódio, depois de dar uma bronca no sobrinho D'Angelo, Avon faz questão de abraçá-lo e enfatizar que ele é da família. Avon pega o filhinho de D'Angelo no colo; visita o tio inválido no hospital; tem enorme respeito pela irmã, Brianna. Sua briga com o braço direito Stringer Bell, posteriormente na série, se dará justamente porque Stringer manda matar D'Angelo, que estava dando sinais de que poderia delatar toda a operação. Avon jamais faria isso com alguém de seu próprio sangue.

Mas não é só com a família que Avon estabelece laços afetivos importantes. Quando Cutty, um ex-soldado em sua gangue, informa-o de que deixará o tráfico, Avon respeita a decisão. Quando Cutty pede ajuda para comprar equipamentos para o ginásio de boxe que está começando a montar, Avon lhe dá mais do que fora pedido, sem hesitar. Avon é um assassino impiedoso quando se trata de defender sua própria gangue e os territórios que ela conquistou; ao mesmo tempo, sua lealdade para com os seus é absoluta.

É importante já mencionar a diferença entre Avon e Stringer, que posteriormente provocará a ruína dos Barksdale. Avon evidentemente trata o tráfico de drogas como um negócio que visa ao lucro; mas, para ele, o jogo vai além disso. O lucro – a dimensão empresarial/ capitalista do jogo – é menos importante do que o poder que o tráfico de drogas lhe proporciona. Quando Stringer defende a ideia de que não vale a pena iniciar uma guerra contra Marlo (líder de uma gangue em ascensão), pois isso prejudicaria os negócios, Avon não se deixa convencer pelo argumento empresarial. Stringer argumenta que uma tal guerra seria um erro porque, mesmo que eles ganhassem, sairiam perdendo: como vimos na narrativa da série, a cooperativa de traficantes cortaria o fornecimento da droga para os Barksdale. Assim, eles reconquistariam o território, mas ficariam sem produto para vender.

Nada disso comove Avon: ele quer manter o domínio sobre o território que conquistou com tanto esforço; não quer abrir mão de suas esquinas e parecer fraco. Além disso, considera inaceitável que Marlo tenha assassinado pessoalmente uma mulher. Para Avon, o jogo vai muito além do que aquilo que Stringer aprende em suas aulas de economia; seu interesse no tráfico está no poder que ele lhe proporciona em sua família e sua comunidade

Avon comanda o tráfico com sua irmã Brianna, e é assim que ela define a função e a importância do tráfico de drogas para eles: "Without the game this whole family would be down in the terrace living on scraps. Shit, we probably wouldn't even be a family" (S01E13). O domínio do tráfico visa claramente ao sustento de toda a família.

A família é não apenas o *fim*, mas também a *origem* do tráfico de drogas para Avon. Mais do que apenas um negócio, o tráfico é parte de sua identidade; é parte de quem ele é. O personagem que mais bem expressa o quanto o tráfico está no "DNA emocional" dos Barksdale é D'Angelo, quando ele presta um depoimento à polícia:

Y'all don't get it. You grow up in this shit. My grandfather was Butch Stamford. You know who Butch Stamford was in this town? All my people, man, my father, my uncles, my cousins – it's just what we do. You just live with this shit until you can't breathe no more. (S01E13)

Para os Barksdale, o tráfico de drogas é uma tradição familiar, transmitida de geração para geração. D'Angelo quer fazer um acordo com os promotores, entrar para um programa de proteção à testemunha e sair do tráfico, mas acaba cedendo aos argumentos da mãe: ele concorda em cumprir uma sentença de vinte anos de prisão para proteger (e manter o conforto material) de toda a família Barksdale. D'Angelo é um indivíduo tipicamente freudiano, massacrado por exigências sociais e superegoicas. Seu desejo mais íntimo é começar uma nova vida, sair do tráfico e levar uma vida como as pessoas comuns, em que ele seja capaz de respirar. Mas a exigência que sua cultura de origem e sua família lhe impõem (e que ele acaba aceitando) é de que permaneça no tráfico, ocupando o lugar do tio e dando continuidade à tradição familiar. Nesse sentido, sua dificuldade de respirar (cedendo ao desejo da família e abdicando do próprio) pode até mesmo ser vista como um sintoma histérico. Enfim, o que importa ressaltar aqui é que, sob o comando de Avon e Brianna, o tráfico de drogas é um empreendimento capitalista que visa ao lucro – de modo a sustentar e proteger a família Barksdale.

Voltando a Avon: para além da família, ele é efetivamente um líder comunitário. Ele financia o ginásio de boxe de Cutty e é treinador da equipe de basquete da zona oeste de Baltimore no jogo anual que ocorre entre as duas regiões da cidade.

Vale também um comentário sobre a vida sexual de Avon. Quando ele sai da prisão, Stringer quer conversar com ele sobre negócios, mas Avon não está nem um pouco interessado: quer sexo em primeiro lugar e termina com duas mulheres em um quarto. Além disso, aprendemos que ele tem diversas namoradas, o que o ajuda a se manter sem residência fixa.

Contribui também para esse "clima libidinal" em torno de Avon (do qual a violência não está excluída: a mando dele, um rapaz homossexual é assassinado com requintes de crueldade sádica) que o quartel-general do tráfico sob o seu comando seja um clube de striptease.

Vint (2013) associa o comando de Avon Barksdale ao capitalismo keynesiano – ou, para dizê-lo de forma mais precisa, a um momento do capitalismo na história dos Estados Unidos em que havia um "lastro" de relações humanas por sob as transações comerciais:

Avon represents a connection to an early stage of "the game" through inheriting his father's drug empire. Although he is clearly motivated by profit and has little concern for the effects of his business on the addicts, he nonetheless remains connected to and part of the community Avon respects those who want to leave "the game" and represents a model of capitalism that is consistent with the Keynesian era, in which there was a sense of a social contract between labor and capital.... In Avon's drug world the system remains exploitative, but there

is a social safety net and human social relations persist beneath the commodity exchange. $(location 649-658)^{22}$

Ao fim da primeira temporada, Avon é preso e o comando do negócio passa para seu braço direito, Stringer Bell. O contraste entre as duas abordagens é nítido: o único interesse de Stringer é o lucro, não o domínio territorial sobre esta ou aquela esquina. Isso porque o objetivo último de Stringer não é o sucesso no tráfico, e sim no mundo empresarial formal. Não por acaso, o ambiente festivo e libidinoso do clube de striptease, onde se davam as reuniões dos traficantes quando Avon estava no comando, é substituído pela austeridade da casa funerária.

Stringer tenta impor uma modernização no tráfico, criando uma cooperativa entre traficantes das zonas leste e oeste para que todos possam ter acesso a um produto mais barato e de melhor qualidade. Stringer, assim como Prop Joe da zona leste, é fundamentalmente um empresário: ambos concordam que o melhor para os negócios é reduzir ou mesmo eliminar a violência, para não atrair a indesejada atenção da polícia. Do ponto de vista de Stringer, objetivos como "ser o líder mais respeitado", "ter o domínio das esquinas mais importantes" etc. – aquilo pelo que Avon luta – não têm a menor relevância. Stringer não se importa em ceder parte das esquinas à gangue adversária se isso significa maiores lucros – enquanto que, para Avon, isso é sinal de fraqueza e submissão, e portanto inadmissível.

Por um lado, a reforma do tráfico empreendida por Stringer é "civilizatória", no sentido de que pretende eliminar violentas disputas territoriais. Com isso, Stringer desenvolve um relacionamento pacífico tanto com Prop Joe quanto com parte da polícia, ao aceitar o pacto de Hamsterdam. Por outro lado, não é por nenhuma moralidade intrínseca que Stringer busca evitar tal violência: as disputas territoriais são indesejadas simplesmente porque atrapalham os negócios. Stringer é um assassino frio que não hesita em mandar matar D'Angelo para salvaguardar os negócios – e esse é o ponto-chave de discordância entre ele e Avon. Os limites desse "projeto civilizatório", portanto, são bastante claros: só se deve evitar a violência na medida em que ela atrapalha os negócios, e ela deve ser empregada sem restrições com o objetivo de preservá-los. A expressão fundamental aqui é "sem restrições": para Stringer, não há uma família que esteja a salvo da violência. Qualquer coisa que se

²² Tradução nossa: "Ao herdar de seu pai o império das drogas, Avon representa uma conexão a um estágio inicial do 'jogo'. Embora ele seja claramente motivado pelo lucro e pouco preocupado com os efeitos de seu negócio sobre os viciados, Avon ainda assim permanece conectado a (e sendo parte da) comunidade.... Avon respeita aqueles que querem deixar 'o jogo' e representa um modelo de capitalismo que é consistente com a era keynesiana, quando se sentia que havia um contrato social entre o trabalho e o capital.... No mundo das drogas de Avon, o sistema permanece explorador, mas há uma rede de proteção social e as relações sociais humanas persistem por sob a troca de mercadorias."

interponha entre Stringer e o lucro deve ser implacavelmente eliminada.

Para Stringer, portanto, as regras tradicionais e imemoriais do jogo pouco ou nada importam: por exemplo, a trégua de domingo. Quando surge a oportunidade de eliminar Omar em um domingo de manhã, na entrada de uma igreja, Stringer autoriza o assassinato, provocando estupefação em Avon. (Os atiradores erram e acertam apenas o chapéu da avó de Omar.) Stringer não tem qualquer respeito pelas regras não escritas do tráfico; sua lealdade é para com o lucro. Enquanto isso, Avon – que ordenara o assassinato violento do namorado de Omar – condena inequivocamente a ação, chegando a enviar um novo chapéu à avó do adversário. Família, tradição, regras do jogo, o tio inválido no hospital, o sobrinho, a história, o passado: para Avon, tudo isso importa. Para Stringer, só o que importa é o presente do jogo – e a perspectiva futura de sucesso no mundo empresarial.

A cena em que Avon e Stringer relembram um episódio da infância é particularmente comovente, ao mostrar que a ambição de Stringer vem de muito longe. Crianças, os dois assaltaram uma loja de brinquedos e Stringer pegara para si um set do aristocrático jogo de badminton, sob o olhar incrédulo de Avon: "What you gonna do with a fucking net and a racket and we ain't got no yard" (S03E11). Adulto, ele ingressa em um curso noturno de economia, para surpresa de McNulty. O policial é novamente surpreendido ao visitar o apartamento de Stringer após sua morte. Muitíssimo bem-mobiliado e decorado, o apartamento tem uma estante de livros, da qual McNulty retira uma cópia de *A riqueza das nações*, de Adam Smith.

Stringer consegue liderar o tráfico mais ou menos à sua maneira enquanto Avon está preso. Ele impõe regras às reuniões com seus comandados (os que querem se manifestar devem erguer a mão e se inscrever em uma lista) e faz de sua loja de xerox, um negócio de fachada, uma espécie de laboratório de seu curso de economia, tratando-o como um negócio legítimo. Além disso – e mais importante –, é enquanto Avon está preso que Stringer começa a investir seriamente no ramo da construção civil, passando a ter contatos frequentes com executivos e políticos.

Por fim, há um contraste marcante entre as vidas sexuais de Stringer e Avon. Enquanto este último dá livre vazão ao seu desejo sexual, Stringer se relaciona com uma única mulher ao longo da série – Donette, namorada de D'Angelo –, em uma mescla de desejo e cálculo. Stringer só se aproxima realmente de Donette quando ela é procurada por McNulty, que levanta a suspeita de que D'Angelo não cometera suicídio. Stringer, mandante do assassinato, passa a frequentar a casa de Donette mais assiduamente após a visita do policial, para controlá-la de perto. Ele é fiel a uma mulher só, portanto – os excessos

libidinosos de Avon definitivamente não combinam com ele –; mas, mais do que a fidelidade, o que é notável é que até mesmo seu relacionamento amoroso tem por objetivo último garantir o sucesso dos negócios.

Segundo Vint (2013), "In his efforts to make the drug trade more closely paralell the legitimate economy and his valuing of profit above all else, Stringer embodies a harsher logic associated with Reaganomics and the dismantling of the welfare state" (location 809)²³. Se Avon é o capitalismo fordista/ keynesiano, Stringer é o capitalismo liberal. E é o capitalismo liberal (Stringer) que "sets the stage for the even more predatory, neoliberalist mode of drug trafficking personified by Marlo, whom we never see have personal relationships" (location 809)²⁴.

Marlo é o avatar do capitalismo na atualidade. Vejamos como se dá a ascensão de sua gangue na série – e em que medida seu estilo de comando se aproxima e se distancia dos estilos de Stringer e Avon.

Com o confronto na liderança dos Barksdale ao final da terceira temporada, Avon é preso (por delação de Stringer), Stringer é morto (por delação de Avon) e Marlo passa a dominar o tráfico na zona oeste de Baltimore. Posteriormente, dominará a zona leste também, matando Prop Joe.

Por um lado, Marlo é mais parecido com Avon do que com Stringer. Seu objetivo último é "wear the crown": usar a coroa, isto é, ser o líder do tráfico de drogas em Baltimore. O tráfico como negócio interessa-lhe muito menos do que a perspectiva de poder e do valor atribuído a seu nome. Um homem espalha o boato de que Marlo é gay: isso é suficiente para que Marlo ordene o assassinato dele e de toda sua família. Michael, recém-chegado à gangue de Marlo, pergunta qual é o grande problema de o homem ter dito que Marlo é gay; pergunta também se eles têm certeza de que o homem realmente fez essa "acusação". A resposta de Snoop, soldado veterana de Marlo, é inequívoca: as pessoas *acham* que ele disse que Marlo é gay, e isso basta.

Stringer, o empresário, é um negociador: negocia com Prop Joe e demais líderes do tráfico, para que comprarem a droga no atacado por um preço mais vantajoso, e negocia com a polícia, ao aceitar o pacto de Hamsterdam e delatar Avon. Com Marlo, não há negociação possível: ele simplesmente impõe sua vontade e sabe aguardar o tempo certo para fazê-lo.

²³ Tradução nossa: "Em seus esforços de tornar o comércio de drogas mais parecido com a economia legítima e em sua valorização do lucro acima de qualquer coisa, Stringer encarna uma lógica mais cruel associada à economia da era Reagan e ao desmantelamento do estado de bem-estar social."

²⁴ Tradução nossa: "...prepara o terreno para o tráfico de drogas ainda mais predatório e neoliberal personificado por Marlo, que nunca é visto em nenhum tipo de relacionamento pessoal."

Quando percebe que está sendo vigiado de perto pela polícia, abstém-se de cometer ou ordenar quaisquer atos de violência; espera pacientemente até que a vigilância diminua e então voltar a cometer crimes violentos.

São inúmeras as cenas em que alguém tenta conversar com Marlo e ele simplesmente ignora o interlocutor. Talvez a mais impressionante delas seja o diálogo com o segurança de um pequeno mercado: olhando nos olhos do segurança, Marlo surrupia dois pirulitos quando está passando pelo caixa. O segurança não aceita tamanha afronta e vai conversar com Marlo, dizendo que sabe quem ele é, mas que exige ser tratado com dignidade: está trabalhando em um domingo de manhã, em um péssimo emprego, para sustentar a família. Marlo ouve impassível às queixas do segurança e responde apenas: "You want it to be one way – but it's the other way" (S04E11). Para Marlo, não existe conciliação possível entre dois interesses discordantes: há o interesse dele, e nada mais. Meses depois, o segurança é assassinado pela gangue de Marlo.

A princípio, então, Marlo se parece mais com Avon em sua busca pelo poder: seu interesse no tráfico não está propriamente no dinheiro a ser ganho, e sim no poder que todo esse dinheiro pode lhe conferir. Quando revende um pacote de drogas para um traficante menor, Marlo não aceita negociar uma redução na margem de lucro: mas o fundamental, para ele, não é a margem de lucro em si, e sim impor-se como o mais poderoso nessa negociação.

Diferente de Avon, porém, Marlo não tem família, afetos, namoradas ou um exfuncionário que respeite. Jamais treinaria um time de basquete do bairro. Em suma, ele não tem relações propriamente afetivas com outras pessoas — mantém apenas uma relação de chefia com Chris e Snoop, seus assassinos.

O poder que ambos buscam é bastante diferente: Avon quer o poder no tráfico porque, para ele, o tráfico em si é de extrema importância. Ele repete ao longo da série que "The game is the game"; como vimos, o tráfico é parte de sua identidade, é uma tradição familiar que Avon leva adiante. Marlo não tem história e não tem nenhum apreço em particular pelo tráfico, sua história e suas tradições: tanto que mata Prop Joe e imediatamente dissolve a cooperativa de traficantes. Enquanto Avon é movido pelo interesse no jogo em si, o interesse de Marlo é na "coroa": no poder pelo poder. Em última instância, isso significa eliminar todos aqueles que ousem questioná-lo.

Anderson (2010) nota que a frase tautológica repetida por Avon na série – "The game is the game" – é substituída por "My name is my name", quando Marlo chega ao poder. As duas rimam, mas as semelhanças param por aí. As frases mostram bem a diferença de Avon para Marlo: para Avon, é o jogo que importa, com suas regras e tradição imemoriais; para

Marlo, não é o jogo que está em jogo, e sim o seu nome.

É interessante também comparar a vida sexual de Marlo com as de Avon e Stringer. Assim como Stringer, Marlo aparece com uma única mulher ao longo de toda a série – Devonne, enviada por Avon para seduzi-lo. Mas a cena de sexo entre Marlo e essa moça é completamente diferente da cena de sexo entre Stringer e Donette.

Há toda uma sedução e provocação prévia (e mútua) entre Stringer e Donette. Eles estão no apartamento de Donette, de noite, à meia-luz, música tocando ao fundo. Nesse ponto da série, D'Angelo está preso, e Stringer veio cobrar de Donette que ela visite o namorado na prisão: na organização dos Barksdale, todos têm um trabalho a fazer, e esse é o dela. Donette concorda, mas quer dar para Stringer uma blusa que comprara para D'Angelo dias antes de ele ser preso. Stringer agradece mas recusa, dizendo que a blusa não lhe serve: o tamanho dele é extragrande. Donette responde maliciosamente que sim, ele certamente é extragrande. É aí que Stringer lentamente abre o zíper da jaqueta de Donette e eles se beijam. Esta cena sutilmente erótica, o zíper cor-de-rosa sendo puxado para baixo por Stringer, é reproduzida na sequência de abertura da série.

Não há sensualidade explícita na cena entre Marlo e Devonne. Ela o convida para dançar, elogia o formato de seus olhos – tenta criar um clima de erotismo, enfim –, mas Marlo permanece impassível. O sexo no interior escuro de um carro é rápido e mecânico. O contraste com a cena de Stringer e Donette não poderia ser maior. Dias depois, quando Marlo descobre que Devonne fora enviada para seduzi-lo a mando de Avon, ele a mata com dois tiros no peito e um no rosto. A cena é especialmente chocante porque, embora Avon e Stringer ordenem inúmeros assassinatos ao longo da série, jamais os vemos cometer algum ato de violência diretamente. Avon, por exemplo, ordenou o assassinato de uma ex-namorada que ameaçou delatar suas atividades para a polícia.

O comentário mais preciso a respeito de Marlo na literatura especializada em *The Wire* é este de Anderson (2010):

As the seasons unfold, the narrative leaves behind the relative consistency and localism of the East Side-West Side rivalry (symbolized by the annual crosstown basketball game...). Marlo Stanfield (Jamie Hector) emerges as a monstrous and competing avatar of Stringer's ruthless business logic; unrestrained by old relationships and traditions, Marlo admits that he "ain't much for sentiment". He would be pleased to finish off the romantic communalism and community leadership of old-school gangsters like Avon Barksdale and Joe Stewart. The death-dealing new king encapsulates his reading of the changing situation in a signature comment: "You want it to be one way, but it's the other way". [itálicos nossos] (pp. 384-

 $385)^{25}$

"The death-dealing new king": Anderson não considera Marlo um traficante de drogas, e sim um traficante de morte. Mantenhamos essa expressão como pano de fundo para a leitura de Vint (2013) sobre o momento do capitalismo representado por Marlo:

Marlo lacks affect, conveying a sense of menace through the absolute flatness of his manner and tone. He kills people much more readily than did Avon, including his own people, and we rarely see him engage in any but the most pragmatic conversations. Marlo is the face of capitalism stripped of any value other than profit: he kills an entire family based on a challenge to his street credibility and would rather kill and replace expendable workers than risk having them compromise him. (location 819)²⁶

Como vimos, Marlo não estabelece relações afetivas com ninguém e é ameaçador justamente por sua absoluta indiferença com relação à vida alheia. Ele ordena o assassinato de um funcionário seu só porque ele foi interrogado pela polícia. Além disso, sua primeira aparição na série se dá no seguinte contexto: Bubbles e Johnny estão a ponto de serem assassinados por funcionários de Marlo (os dois viciados amassaram o carro dos traficantes sem querer), quando Marlo surge e decreta friamente: "Do it or don't, but I got some place to be" (S03E01).

Não é o caso, portanto, de dizer que Marlo tem um "prazer inato em matar" ou qualquer patologia do tipo; se assim fosse, poderia ter ordenado o assassinato de Bubbles e Johnny nessa ocasião. Tampouco se pode dizer que suas ações violentas sejam isentas de racionalidade – ele espera o momento certo para matar.

Na medida em que Marlo não hesita em eliminar qualquer coisa ou pessoa que se interponha entre ele e a "coroa" (o poder), ele se aproxima da frieza calculista de Stringer e se afasta de Avon. A diferença é que o cálculo de Stringer visava ao lucro (o tráfico de drogas

²⁵ Tradução nossa: "À medida que as temporadas transcorrem, a narrativa deixa para trás a relativa consistência e o bairrismo da rivalidade entre as zonas leste e oeste (simbolizada pelo jogo anual de basquete...). Marlo Stanfield (Jamie Hector) surge como um monstruoso avatar e concorrente da lógica empresarial implacável de Stringer; irreprimido por velhas relações e tradições, Marlo admite que ele 'ain't much for sentiment'. Ele adoraria acabar com o comunalismo romântico e a liderança comunitária de gângsters da velha guarda como Avon Barksdale e Joe Stewart. O novo traficante da morte resume sua leitura da nova situação em um

²⁶ Tradução nossa: "Marlo não tem afeto, transmitindo um sentimento de ameaça através de seu tom e aspecto absolutamente monocórdicos. Ele mata muito mais facilmente do que Avon, incluindo seus próprios funcionários, e raramente é visto participando de qualquer conversa que não seja absolutamente pragmática.

comentário característico: 'You want it to be one way, but it's the other way'."

Marlo é o rosto do capitalismo despido de qualquer valor que não seja o lucro: mata uma família inteira por conta de um desafio à sua reputação nas ruas e prefere matar e substituir trabalhadores descartáveis a arriscar que

eles lhe causem algum problema."

era apenas uma escala em um trajeto rumo a outros negócios capazes de gerar lucros ainda maiores), enquanto o cálculo de Marlo visa apenas ao poder.

Na medida em que Marlo visa primordialmente ao poder e não ao lucro, ele se aproxima de Avon e se afasta de Stringer. A diferença é que, para Avon, o tráfico insere-se claramente em um contexto histórico e social mais amplo, ao passo que, para Marlo, o tráfico existe "in a world divorced from social context" (Vint, 2013, location 833)²⁷.

Talvez a prova maior de que Marlo ignora completamente qualquer possibilidade de vínculos afetivos e sociais esteja no episódio que culmina com o assassinato de Prop Joe. Ao longo de diversos episódios, Prop Joe atuara como um mentor para Marlo, apresentando-o a um advogado e ensinando-lhe a lavar dinheiro. Mas Prop Joe é o único traficante de Baltimore que tem o contato direto e privilegiado com Os Gregos, os fornecedores da droga de boa qualidade que chega pelo porto – droga esta que Prop Joe compra em nome da cooperativa de traficantes. Para conquistar o lugar de Prop Joe junto aos Gregos, Marlo não hesita em matá-lo. Assim, destrói não apenas os vínculos sociais entre os traficantes da cooperativa: destrói também seu próprio vínculo com Prop Joe, pondo fim a uma era no tráfico de drogas em que tais laços tinham alguma importância.

O assassinato de Prop Joe merece ser olhado aqui em algum detalhe. Prop Joe é traído por seu sobrinho, Cheese, que dá a Marlo todas as condições de matar o tio. Na cena que antecede o crime, Cheese está com Prop Joe na casa dele e pergunta-lhe por que ele continua morando naquela casa velha mesmo depois de ter ganho tanto dinheiro. A resposta do tio é significativa: "Your great-grandfather, first colored man to own his own house in Johnson square. That means something. Something you young'uns lost" (S05E04).

Na cena seguinte, Marlo chega acompanhado de seu assassino Chris, e Prop Joe entende que será assassinado. Ele chega a dizer para Marlo que o tratara como a um filho. Marlo responde: "I wasn't made to play the son" (S05E04).

Com efeito, Marlo não faz papel de filho – nem de amante, tio, sobrinho, amigo ou líder comunitário, todos eles papéis desempenhados por Avon ou Stringer em algum momento da série. O único papel que Marlo é capaz de interpretar é o daquele que usa a coroa. Mas, ao contrário de Bodie, Marlo entende que não se chega a Rei no jogo do tráfico trabalhando dura e honestamente como Peão.

A diferença entre o tipo de poder buscado por Marlo e por Avon fica especialmente clara no uso que é feito da palavra "crown" [coroa] na série. Marlo usa o termo pelo menos

²⁷ Tradução nossa: "em um mundo divorciado do contexto social."

duas vezes para se referir à liderança no tráfico. A palavra também aparece na série em um momento em que Avon era o líder, mas em um contexto completamente diferente: "crown" era o que a avó de Omar estava usando quando ela e o neto foram perseguidos pelos assassinos de Avon, sem o conhecimento dele. Omar e a avó escapam, mas os atiradores acertam o chapéu da velha senhora. Ao saber do ocorrido, Avon ordena que eles comprem e lhe entreguem um novo chapéu. Para Avon, a coroa usada por uma "bona-fide colored lady" (S03E09) é mais importante do que o poder (i.e. a "coroa") que a captura de Omar poderia lhe proporcionar.

A busca de Marlo pelo poder produz a dissolução dos laços sociais – e não apenas aqueles presentes, mas também os intergeracionais. Ou melhor: a busca de Marlo pelo poder *consiste na dissolução* dos laços sociais.

Não se trata, bem entendido, de uma busca direta e imediata pela destruição do outro (Marlo não ordena a morte de Bubbles e Johnny, por exemplo – isso não lhe traria nenhum acúmulo de poder). Mas o poder de Marlo é dado justamente pela destruição desses laços – não pela capacidade de vender mais ou melhores drogas. O sucesso no tráfico de drogas é secundário a esse poder que, para Marlo, é o poder de dispor da vida alheia.

Ao fim da série, Marlo escapa da prisão, mas está sob liberdade condicional: no caso de qualquer mínima infração, ele será preso. Seu advogado, que anteriormente trabalhara para os Barksdale, tenta apresentá-lo aos mesmos empresários da construção civil que haviam se associado a Stringer. Marlo não tem nenhum interesse naquilo. Sai da festa sub-repticiamente e logo identifica uma esquina que está sendo usada como ponto de venda de drogas por dois traficantes. Sozinho e desarmado, põe os dois para correr. É talvez o único momento em toda a série em que Marlo sorri – e deixa claro que não seguirá a carreira empresarial tão sonhada por Stringer.

The Wire mostra, assim, o desenvolvimento do capitalismo através dos sucessivos líderes do tráfico de drogas. É importante ressaltar que se trata de um aperfeiçoamento do capitalismo, certamente não de sua crise. E esse desenvolvimento, para The Wire, tem um sentido bastante claro: é a história da progressiva desvalorização da vida humana. Isso é mostrado de forma especialmente clara no tráfico de drogas, pois nesse caso a "desvalorização da vida humana" se dá de forma concreta, com o assassinato de indivíduos — mas o mesmo processo é retratado em todas as outras instituições da série:

"The Wire," Simon often says, is a show about how contemporary American society – and, particularly, "raw, unencumbered capitalism" – devalues human beings. He told me, "Every

single moment on the planet, from here on out, *human beings are worth less*. We are in a post-industrial age. We don't need as many of us as we once did. So, if the first season was about devaluing the cops who knew their beats and the corner boys slinging drugs, then the second was about devaluing the longshoremen and their labor, the third about people who wanted to make changes in the city, and the fourth was about kids who were being prepared, badly, for an economy that no longer really needs them. And the fifth? It's about the people who are supposed to be monitoring all this and sounding the alarm – the journalists. The newsroom I worked in had four hundred and fifty people. Now it's got three hundred. [itálicos nossos] (Talbot, 2007)²⁸

As vidas dos jovens pequenos traficantes, que já valiam pouco na primeira temporada, quando Avon dominava o tráfico, passam a valer ainda menos na última, em que Marlo é o Rei, pois estão ainda mais sujeitos a serem assassinados.

Na polícia, a desvalorização da vida humana é consequência da intensificação da guerra contra as drogas e da militarização da instituição, situação descrita no monólogo do sargento Colvin (cf. p. 26). A população passa a ser tratada não uma comunidade a ser policiada, mas como inimigos a serem combatidos. A guerra contra as drogas desvaloriza também o próprio trabalho policial comunitário, já que o volume bruto de prisões passa a ter prioridade sobre o estabelecimento de vínculos com a comunidade. São desvalorizados os policiais empenhados em fazer o que é chamado na série de "real police work" – "the kind... that's worth actually taking a bullet for" (S03E02).

No porto, os empregos são cada vez mais escassos (i.e. os trabalhadores são cada vez mais dispensáveis), e o sindicato dos estivadores cada vez mais fraco.

Na escola, crianças e professores são igualmente desvalorizados à medida que todo o ensino passa a visar ao desempenho dos alunos em uma prova que é incapaz de avaliar seu grau de conhecimento. Na quarta temporada, os professores dão uma série de aulas preparatórias para a prova – pois é do desempenho dos alunos nessa prova que depende o repasse de recursos para a escola. Na quinta temporada, os professores chegam a ensinar as perguntas e respostas da prova com antecedência.

No jornal, assim como no porto, os empregos são cada vez mais escassos – e, assim como na polícia, um trabalho bem-feito, de cuidadosa apuração dos fatos, é sobrepujado cada

Tradução nossa: "The Wire,' Simon diz com frequência, é um programa sobre como a sociedade americana contemporânea – e, particularmente, como o 'capitalismo bruto e desregulado' – *desvaloriza vidas humanas*. Ele me disse, 'A cada momento no planeta, daqui em diante, *os seres humanos valem menos*. Estamos em uma era pós-industrial. Já não precisamos mais de tantos de nós quanto no passado. Então, se a primeira temporada foi sobre a desvalorização dos policiais que conheciam seus distritos e dos meninos traficando drogas, a segunda foi sobre a desvalorização dos estivadores e de seu trabalho, a terceira sobre pessoas que queriam mudanças na cidade e a quarta sobre crianças que estavam sendo (mal) preparadas para uma economia que não precisa mais delas. E a quinta? É sobre as pessoas que supostamente deveriam estar monitorando tudo isso e acionando o sinal de alarme – os jornalistas. A redação em que trabalhei tinha quatrocentos e cinquenta funcionários. Agora tem trezentos."

vez mais por um trabalho sensacionalista em que os fatos importam menos do que a emoção que provocam no leitor. Nesse sentido, assim como na polícia, o profissional empenhado em apurar e contextualizar os fatos é desvalorizado, e o leitor é o maior prejudicado.

De modo geral, portanto, a tendência em todas as instituições é de desvalorização e descartabilidade da vida humana. Embora geral, essa tendência não é absoluta nem inescapável. Há pelo menos um acontecimento na série que contraria isso.

A imprensa, mesmo com menos recursos, continua sendo uma instituição capaz de abordar alguns problemas da cidade. Apesar de o prêmio Pulitzer ter sido atribuído para um jornalista desonesto (Scott Templeton), e apesar de fatos relevantes para a vida da cidade terem passado batido pelas páginas do *Baltimore Sun* (as mortes de Omar e Prop Joe), o primeiro e o último episódios da quinta temporada retratam a publicação de boas reportagens. O primeiro mostra o processo investigativo que levou a uma reportagem sobre a relação do tráfico de drogas com a política local, e o último culmina com a publicação de um perfil de Bubbles, mostrando sua trajetória de usuário a ex-usuário de drogas.

A despeito disso, é mais que evidente que, em *The Wire*, o Jogo avança – não existe alternativa à vista para o capitalismo. O que existem são tentativas de viver de forma marginal ao Jogo: Omar, com seu código de conduta próprio (ele rouba apenas traficantes, nunca pessoas de fora do jogo), é apenas o exemplo mais significativo dentre os personagens de *The Wire* que descobrem modos de vida mais dignos nas franjas do sistema. Não se pode dizer que os personagens não tenham nenhuma agência sobre seus próprios destinos na série – o que eles não têm, individualmente, é agência sobre o jogo.

Carver, por exemplo, continua trabalhando como policial ao fim da série, mas torna-se o herdeiro de Colvin na polícia: em vez de aderir ao *modus operandi* da guerra contra as drogas, esforça-se para trabalhar como um policial "da velha guarda", criando vínculos com as pessoas das comunidades que policia. Bubbles e Cutty também saem do jogo e buscam novos caminhos para suas vidas. Estruturalmente, nada mudou: a polícia continuará tratando comunidades inteiras como território ocupado; usuários de drogas continuarão comprando o produto que desejam com os traficantes do momento; e os traficantes do momento continuarão contratando assassinos profissionais. A guerra contra as drogas continua, mas já não contará com a participação de Bubbles e Cutty e, até certo ponto, com a de Carver.

Então, há várias "válvulas de escape" possíveis: a série seria demasiado ingênua se mostrasse indivíduos irremediavelmente presos às posições que ocupam no jogo. Ocorre que, se os personagens podem ter alguma mobilidade (há outros exemplos: Namond é adotado e sai do tráfico; Daniels sai da polícia e passa a atuar como advogado), as posições que

ocupavam continuam existindo, prontas para serem ocupadas por novos indivíduos. É assim que Bubbles conquista sua abstinência, mas Dukie torna-se usuário de heroína; Cutty sai do jogo, mas Michael entra para o jogo, e assim por diante.

5.3 O capitalismo entendido como sublimação

Como vimos no capítulo anterior, as pulsões fazem a ligação entre a constituição e o funcionamento do aparelho psíquico e a cultura. A libido, para Freud, é um elo privilegiado entre psicologia individual e psicologia social; é o que nos autoriza a relacionar a cultura, de um lado, à constituição e funcionamento do aparelho psíquico, de outro. O indivíduo e o grupo agem impelidos por desejos não satisfeitos:

A psicanálise estabelece uma íntima relação entre todas essas realizações psíquicas dos indivíduos e das comunidades, ao postular a mesma fonte dinâmica para ambos. Ela parte da concepção básica de que a principal função do mecanismo psíquico é aliviar a criatura das tensões que nela são produzidas pelas necessidades.... Toda a história da civilização é um relato dos caminhos que os seres humanos tomaram para "vincular" seus desejos não satisfeitos, sob as condições cambiantes – e modificadas pelo avanço técnico – de concessão e frustração deles por parte da realidade. (Freud, 1913b/2012, p. 357)

Em suma, as realizações da cultura respondem a necessidades afetivas inconscientes; são expressão de pulsões (de vida e de morte) que buscaram satisfação no mundo externo. Nações entram em guerra, por exemplo, devido a razões políticas e econômicas; mas uma guerra, sendo uma criação humana, também deve servir à satisfação das pulsões.

A leitura que *The Wire* faz do capitalismo casa bem com a primeira dualidade pulsional: aquilo que era "vivência de satisfação" do aparelho psíquico torna-se o lucro e o acúmulo de capital da cultura capitalista. A tese de Simon parece ser de que, no princípio (no capitalismo keynesiano encarnado em Avon), a busca dessa satisfação (a busca do lucro) era mais próxima do processo sublimatório clássico; com a progressiva liberalização da economia, a busca do lucro torna-se cada vez mais semelhante à satisfação direta da pulsão. De qualquer forma, trata-se sempre, na constituição da cultura, de sublimação, já que objeto e meta da satisfação sexual foram desviados: o objeto de satisfação passa a ser o capital.

Vejamos então como se caracteriza cada um desses três momentos do capitalismo do ponto de vista do destino dado às pulsões.

Se no capitalismo o objeto de satisfação é o capital, para Avon (isto é, no capitalismo keynesiano que Avon encarna), o objeto de satisfação sofreu um *segundo* desvio: o que importa para Avon não é o lucro em si, mas uma determinada posição de liderança em sua família e sua comunidade, e a meta para atingir liderança é o tráfico de drogas. Mas não se trata de um jogo em que vale tudo para obtê-la: há regras, tradições, até mesmo "leis trabalhistas". Avon promove Stinkum, oferecendo-lhe uma participação nos lucros, e paga uma espécie de seguro-desemprego para a família de Wee-Bey quando este é preso. Para atingir essa posição de liderança, são necessárias ações já bem distantes da busca de lucro e acúmulo de capital.

Isso do lado do objeto e da meta: mas sublimação de que tipo de pulsão estamos falando? Do ponto de vista da segunda dualidade pulsional, poderíamos dizer que estamos falando das pulsões de vida *lato sensu*. Podemos ser um pouco mais específicos: nosso argumento aqui é de que a sublimação implicada no desvio do objeto de satisfação para o capital está "mais para Ananke que para Eros", para usar uma expressão do capítulo anterior. Essa distinção *quase* perde o sentido se considerarmos, a partir da segunda dualidade pulsional (aliás, a partir de "Introdução ao narcisismo"), que a necessidade é sempre erótica — as pulsões de autoconservação são em si mesmas sexuais. Ainda assim, considero importante manter essa distinção e afirmar que se trata da sublimação de uma pulsão propriamente de autoconservação, pois o acúmulo de capital pode ser compreendido como a forma mais eficaz que a humanidade encontrou de satisfazer suas necessidades de sobrevivência:

O capitalismo triunfou em toda a parte na Idade Contemporânea porque foi capaz de oferecer à sociedade europeia e depois à esmagadora maioria da humanidade... a resposta mais eficaz – ou ao menos a que aparentava sê-lo até meados do século XX – aos perenes problemas de escassez e de hostilidade da natureza... Essa resposta consistiu na generalização de um modo de produção capaz de: (1) fazer da maximização do lucro pela acumulação contínua de excedente com o menor custo possível a razão de ser da atividade econômica; (2) redistribuir parte do excedente produzido na forma de renda e salários. (Marques, 2015, p. 513)

É assim que o capitalismo, em um primeiro momento, pode ser definido em termos propriamente psicanalíticos como um processo de sublimação das pulsões de autoconservação, criando uma cultura/ civilização resguardada das intempéries da natureza. Podemos então caracterizar o capitalismo não apenas como modo de produção ou sistema econômico, mas também como um modo de atingir determinadas satisfações pulsionais.

Portanto, Avon representa um capitalismo – um processo sublimatório – que cria uma realidade a serviço de Eros. Se o capitalismo almeja em última instância o acúmulo de capital,

é porque isso aumenta a segurança da espécie, sua proteção contra as intempéries da natureza. É o que vemos em Avon: o acúmulo de capital visa ao acúmulo de poder, que por sua vez tem por objetivo uma posição de liderança em sua *familia* e sua *comunidade*. Esse desejo não arrefece nem mesmo quando Avon é preso; ele se orgulha de ser uma figura de autoridade na prisão: "'Cause up in this bitch here, I'm what you might consider an authority figure. You know, everybody got to get my help or ask my advice, like, on all kinds of shit" (S05E02). A busca pelo lucro só faz sentido na medida em que lhe confere esse tipo de liderança em uma determinada comunidade (seja ela sua família ou os colegas de prisão).

Coerentemente, a violência é empregada no tráfico sob o comando de Avon para garantir sua liderança, ainda que tal liderança eventualmente venha a ser de todo inútil (ou mesmo prejudicial) para o sucesso empresarial do tráfico. Stringer tenta explicar para Avon na terceira temporada (cf. pp. 59-61) que a guerra com Marlo não é vantajosa. Para Avon, porém, o prejuízo que essa guerra pode lhe acarretar é uma preocupação apenas secundária: seu interesse está totalmente voltado para se afirmar como mais poderoso do que Marlo. É nesse sentido que a busca do lucro é mediada por outra busca que, para Avon, tornou-se prioritária: a busca pelo poder. Ela não é direta, mas mediada pelo acúmulo de capital.

Para Stringer, por outro lado, o objeto de satisfação é bem mais direto: não existe para ele esse desvio ulterior (de lucro para liderança) efetuado por Avon. As ações de Stringer visam exclusivamente a um acúmulo de capital cada vez maior — tanto que mira empreendimentos que vão muito além do tráfico de drogas, pois podem permitir um acúmulo de capital maior. Para ele o caminho do lucro é o que importa, e este é um caminho mais direto: se Omar se interpõe entre ele e o lucro, a solução óbvia é matá-lo; não existe uma regra imemorial do tráfico que sirva de impedimento para isso. Da mesma forma, não existe o impedimento de matar alguém da família.

O capitalismo liberal de Stringer pode ser mais implacável que o de Avon justamente por ser mais direto – a meta é diretamente o acúmulo de capital, não é algo que o acúmulo de capital pode proporcionar. Stringer joga o jogo do tráfico não para ter o poder em determinada comunidade, mas porque quer jogar cada vez mais jogos (o jogo da construção civil, por exemplo).

E aqui tudo tem por objetivo o acúmulo de capital, inclusive as pulsões propriamente sexuais. Stringer coloca o capital como objeto de todas as pulsões de vida: seu relacionamento amoroso com Donette é orientado, ao fim e ao cabo, para o bom andamento dos negócios.

A partir de Stringer, então, o capitalismo não pode mais ser definido apenas como o modo que a humanidade encontrou de satisfazer suas pulsões de autoconservação: trata-se

também de um modo – sublimado – de satisfazer pulsões propriamente *sexuais*. Na medida em que o objeto e a meta da pulsão sexual são deslocados – sublimados – para capital e acúmulo de capital, o capitalismo torna-se também sublimação de pulsões sexuais.

No regime pulsional do capitalismo de Stringer, as pulsões de morte também estão subordinadas ao objetivo das pulsões de vida, já que Stringer mata (e ordena atos de violência em geral) exclusivamente para preservar os negócios: ao matar D'Angelo, a ideia não é fazer uma demonstração de poder, é simplesmente eliminar um empecilho no caminho para o lucro, já que Stringer temia que D'Angelo o incriminasse.

Stringer jamais entraria em uma guerra com outra gangue pelo domínio de esquinas apenas para se afirmar como o mais poderoso: em vez disso, prefere negociar com gangues rivais de modo a maximizar os lucros. E mais: no capitalismo liberal de Stringer, as pulsões de morte podem (e devem) ser contidas para que não sejam um obstáculo para o acúmulo de capital. Stringer se esforça para não cometer crimes de modo a não atrair a atenção da polícia, que atrapalha os negócios.

Até que chegamos ao capitalismo de Marlo – e aqui retomarei muito do que já foi discutido anteriormente neste capítulo.

Quando Marlo surge na série, parece que estamos voltando a um momento do Jogo (do capitalismo) mais parecido ao reinado de Avon, afinal Marlo pouco se importa com lucro, estratégias empresariais etc.: ele deixa claro que seu objetivo é tornar-se Rei do tráfico ("wear the crown", para usar sua expressão).

Mas o poder para Marlo, estranhamente, não se insere em um contexto social. Avon quer ser líder do tráfico para sua família, para sua comunidade. Com Marlo, tudo se inverte: não é a violência que serve para garantir o poder, e sim o poder que se torna uma maneira de garantir que a violência seja exercida. Pois o poder, a coroa que Marlo deseja alcançar, se funda exclusivamente na eliminação dos inimigos. Ou seja: a violência não é exercida para salvaguardar o tráfico de drogas (como fazia Stringer); o tráfico de drogas é o modo encontrado por Marlo de exercer a violência.

Nesse sentido é interessante chamá-lo de "traficante de morte", como propõe Anderson (2010): porque a violência passa a ser preponderante em relação ao tráfico de drogas. É a morte dos outros que determina o poder de Marlo: não a morte dos seus inimigos do tráfico; não a morte de pessoas que ameaçam delatar a gangue; mas a morte de pessoas comuns, como o segurança que ousou olhar em seus olhos e dizer que ele era um homem e merecia ser tratado como tal.

A diferença entre os Barksdale (Avon/ Stringer) e Marlo Stanfield é bem explicitada

por Bodie, um jovem traficante que trabalhou para ambos: antes, no reinado dos Barksdale, as pessoas eram assassinadas por algum motivo. Mas, com Marlo, as pessoas são assassinadas sem motivo algum – o motivo é o assassinato em si: "Nigger killing motherfuckers just 'cause he can, Not 'cause they snitching, not 'cause it's business, But 'cause this shit just comes natural to him" (S04E11).

A definição de Bodie é perfeita: "This shit just comes natural to him". Não há nenhum motivo ulterior à violência de Marlo que não a própria violência. Marlo mata, como diz Bodie, porque o objetivo é matar, não para salvaguardar as operações do tráfico (como fazia Stringer) ou para reforçar sua liderança frente a um rival no tráfico (como fazia Avon). Mata o segurança da farmácia que ousou lhe dirigir palavra; mata alguém disse que ele era gay.

No capitalismo keynesiano de Avon, portanto, vimos que a sublimação das pulsões de autoconservação estava a serviço de Eros: o objeto das pulsões de autoconservação passou a ser o poder, a liderança no tráfico, e as pulsões de morte estavam subordinadas à conquista e manutenção desse poder. No capitalismo liberal de Stringer, a sublimação das pulsões de autoconservação também estava a serviço de Eros: o objeto das pulsões de autoconservação era o capital, e as pulsões de morte passaram a ser empregadas de modo a garantir a satisfação das pulsões de autoconservação (a violência era empregada de modo a garantir a viabilidade do tráfico de drogas e, consequentemente, do acúmulo de capital).

No capitalismo neoliberal de Marlo, o objeto das pulsões de autoconservação passou a ser o poder, mas um poder diferente daquele buscado por Avon. Em que consiste essa diferença? Em Avon, as pulsões de morte atuavam de modo a garantir o poder. Em Marlo, ocorre o contrário: é o poder que passa a ser usado para garantir a descarga das pulsões de morte.

Stringer nos ensinara que o capitalismo satisfaz não apenas pulsões de autoconservação, mas também sexuais. Agora, Marlo nos mostra que o capitalismo também pode satisfazer as pulsões de morte. É por isso que, no capitalismo neoliberal Marlo, somos obrigados a supor um outro processo sublimatório das pulsões de autoconservação.

No capítulo anterior (cf. pp. 138-139), mencionamos um caso em que a pulsão de morte *funde-se* à de dominação (uma pulsão de autoconservação) sublimada. A pulsão de morte, assim, seria inibida em sua meta pela de autoconservação e seria empregada no domínio da natureza.

No capitalismo neoliberal de Marlo, estamos supondo que é precisamente essa fusão que ocorre, só que com a predominância pulsional invertida: em vez de a pulsão de morte ser inibida pela de autoconservação, é a meta da pulsão de autoconservação que passa a ser

inibida pela pulsão de morte.

A pulsão de morte apodera-se da pulsão de autoconservação, utilizando-a para seus fins destrutivos. O tráfico de drogas, portanto, passa a ser mero veículo para a descarga da pulsão de morte. Não é que se mata para preservar o tráfico – é justo o contrário.

Em suma: a busca do capital torna-se apenas um meio de garantir a satisfação das pulsões de morte.

Essa ideia, surgida a partir de *The Wire*, tem implicações que extrapolam os limites da série. Antes de continuar, no entanto, é preciso dar um último passo na nossa interpretação do capitalismo como sublimação das pulsões de autoconservação, seguindo a ideia de Freud (1913b/2012) de que "toda a história da civilização é um relato dos caminhos que os seres humanos tomaram para 'vincular' seus desejos não satisfeitos" (p. 357). É preciso especificar de qual pulsão de autoconservação estamos falando: trata-se da pulsão de dominação.

5.4 A pulsão de dominação

À medida que o Jogo avança em *The Wire*, avança também um sentimento de nostalgia por um passado em que as vidas pareciam valer mais.

Toda a série é perpassada por uma nostalgia de um passado mítico do capitalismo em que o sonho americano era possível: havia emprego para todos e as pessoas era capazes de comprar uma casa com o suor de seu trabalho. Nada expressa melhor essa nostalgia do que esta declaração de Frank Sobottka: "We used to make shit in this country, build shit. Now we just put our hand in the next guy's pocket" (S02E11).

Aliás, se tomarmos a cena inicial de *The Wire* (cf. p. 30) como paradigmática da série como um todo, ela mostra justamente a subversão do sonho americano. Diz a Declaração de Independência dos Estados Unidos: "We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness" Ora, a história de Snot Boogie mostra que os direitos inalienáveis à vida, à liberdade e à busca da felicidade foram reduzidos ao direito de roubar o próximo.

²⁹ Tradução nossa: "Consideramos estas verdades autoevidentes, que todos os homens são criados iguais, que são dotados por seu Criador de certos Direitos inalienáveis, dentre os quais estão a Vida, a Liberdade e a busca da Felicidade."

Williams (2014), baseando-se na cientista política Wendy Brown, argumenta que essa nostalgia é característica das comunidades brancas em *The Wire*. A essa nostalgia ela contrapõe a postura de Omar e Bubbles, que não têm nenhuma ilusão acerca de um passado supostamente menos opressor e mais humano. Mas com isso Williams ignora que a nostalgia em *The Wire* – embora certamente mais pronunciada nos trabalhadores do porto – também se manifesta em personagens negros, em pelo menos três ocasiões: uma delas, inclusive, envolvendo Omar. O detetive Bunk, que sabe que Omar está envolvido no assassinato de Tosha, dirige-lhe um discurso moralizante que enfatiza justamente esse "back in the day" de que fala Williams:

As rough as that neighborhood could be we had us a community. Nobody, no victim, who didn't matter. And now all we got is bodies, and predatory motherfuckers like you. And out where that girl fell, I saw kids actin' like Omar callin' you by name. Glorifyin' your ass. Makes me sick, motherfucker, how far we done fell. (S03E06)

Omar ouve calado, e em episódios subsequentes tenta atenuar seu sentimento de culpa (inclusive por servir de modelo para as crianças) fazendo um favor a Bunk.

Mas o momento de mais viva "ode à nostalgia" de toda a série ocorre depois que a gangue de Marlo é desbaratada pela polícia. O tráfico de drogas *não* termina sob a liderança de Marlo – da prisão, ele oferece seu contato com Os Gregos para os integrantes da antiga cooperativa, por uma soma de dinheiro considerável. Os traficantes fazem uma vaquinha para comprar o direito de negociar com Os Gregos. Um desses traficantes é Slim Charles, que de início trabalhava para os Barksdale; outro é Cheese, que entregou o tio Prop Joe para Marlo.

Quando um dos traficantes reclama que tudo era muito melhor quando Prop Joe liderava a cooperativa e se encarregava da negociação com Os Gregos, Cheese responde com um discurso que encapsula perfeitamente a ética de Marlo (ao mesmo tempo em que atribui erroneamente o assassinato de Prop Joe a Omar):

Joe had his time, and Omar put an end to that. Then Marlo had his time, short as it was, and the police put an end to that. And now, motherfucker, it's our time. Mines and yours. But instead of just shuttin' up and kickin' in, you gonna stand there cryin' that back-in-the-day shit. There ain't no back in the day, nigga. Ain't no nostalgia to this shit here. There's just the street, and the game, and what happen here today. (S05E10)

Cheese não poderia ter sido mais claro: não há um passado a ser glorificado, não há nostalgia possível no tráfico de drogas. O que passou, passou e tudo o que existe é o presente.

E é aí que Cheese leva de Slim Charles um tiro na cabeça.

Quando outro traficante reclama que eles acabaram de perder o dinheiro que Cheese contribuiria para a vaquinha, Slim responde: "That was for Joe", numa indicação clara de que há sim espaço para nostalgia no tráfico de drogas, e que pelo menos algumas relações humanas devem estar a salvo da violência.

Por fim, o contraste entre um passado mais humano e um presente de violência implacável é o argumento usado por Colvin para que Wee-Bey o autorize a adotar Namond. O pai de Namond, Wee-Bey, é um lendário assassino dos Barksdale; ele é preso ao fim da primeira temporada e passa a cumprir pena de prisão perpétua. Assim como vimos com D'Angelo, a família de Namond também quer que ele siga o destino do pai; e, assim como o jovem Barksdale, Namond também não suporta o peso dessa tradição. Quando Colvin pede ao pai de Namond autorização para adotá-lo, seu discurso é de que o jogo de hoje em dia está mais violento que o jogo de outrora: "The West side we know – it's dead, man. You know, people in the game nowadays – I mean, it's a whole different breed. No code, no family, and damn sure no respect" (S04E13).

Ex-policial e ex-traficante reconhecem que ambos pertencem a uma geração cujas regras de conduta não mais se aplicam na atualidade. Com isso, Wee-Bey cede e a tradição familiar se rompe: ele aceita que o filho seja adotado pelo ex-policial Colvin – e siga outra carreira.

Em *The Wire*, portanto, esse sentimento nostálgico é compartilhado por brancos e negros: todos eles – Sobotka, Slim Charles, Wee-Bey, Colvin – estão falando de um passado em que as vidas valiam mais. Não se trata de um sentimento de um grupo de personagens específico, e sim de uma *Weltanschauung* da própria série.

Mas a série mostra os limites dessa *Weltanschauung* ao armar uma espécie de pegadinha para o espectador. Nunca chegamos a ver o tal "back in the day" de que falam todos esses personagens – mas, quando chegamos à quinta temporada, é fácil se recordar da primeira com esse tipo de nostalgia: a violência implacável de Marlo nos leva a pensar que o reinado de Avon, afinal (Avon que pegava bebê no colo e visitava o tio no hospital), talvez não fosse tão mau assim; nos leva a pensar que, talvez, o reinado de Avon seja um bom modelo a ser replicado.

Ao nos fazer sentir o mesmo tipo de nostalgia descrita pelos personagens, a série sugere que o "passado mais humano" que esse sentimento evoca é, em larga medida, uma construção *a posteriori*. Na quinta temporada, Bodie reclama com seu amigo Poot que Marlo não tinha nenhum motivo para assassinar Little Kevin (cf. p. 69). Poot lhe pergunta de volta: em que o assassinato de Little Kevin é diferente do de Wallace? É preciso levar a pergunta de

Poot a sério: se cedermos à ideia de que o retorno a um passado mais humano é tudo o que podemos almejar, então corremos o risco de justificar uma série de injustiças passadas, a começar pelo assassinato de Wallace.

Afinal, é preciso reconhecer que, desde Avon, "the game is the game": os Gregos sempre estiveram por trás do tráfico de drogas; o objetivo sempre foi, em última instância, o lucro, por mais que o líder do tráfico no varejo em determinado momento de fato fosse "mais humano" com seus funcionários (i.e. menos propenso a matá-los do que Marlo).

Em outras palavras, o "mal-estar na cultura" que *The Wire* retrata não é personificado em Marlo, nem em qualquer dos traficantes que o precede, nem tampouco nos Gregos: as vidas valem cada vez menos no jogo não porque o jogo avança de capitalismo keynesiano a capitalismo desregulado, mas porque *o jogo é dominação*. A condição de possibilidade do capitalismo, em qualquer de suas encarnações, é a dominação *de algo ou alguém que é tomado como objeto a ser explorado*.

O impulso de dominação de um objeto é descrito por Freud, no âmbito do aparelho psíquico, como *pulsão de dominação*.

Por outro lado, em diversos momentos de sua obra, Freud refere-se à "exploração de recursos" tendo em vista a constituição da cultura. Uma nota de rodapé a "Formulações sobre os dois princípios do funcionamento psíquico" (Freud, 1911/2010) (cf. p. 107) menciona a exploração dos recursos do solo que leva à riqueza de uma nação. Em "O mal-estar na civilização", Freud (1930/2010) afirma: "Reconhecemos o alto nível cultural de um país quando vemos que nele se cultiva e adequadamente se providencia tudo o que serve para a *exploração da Terra pelo homem*" [itálicos nossos] (p. 52). No mesmo texto, fala também em "ataque da natureza, submetendo-a à vontade humana" (p. 32).

Sempre que Freud fala sobre essas atividades de exploração ou domínio da natureza, sustento que é da sublimação da pulsão de dominação que está falando. Não por acaso, Freud chama a pulsão de dominação sublimada de pulsão de saber, pois considera que esse tipo de investimento no objeto (sua dominação) é a base para o conhecimento que se pode ter dele. Mas não só do conhecimento, é o que estou propondo aqui: considero que a pulsão de dominação de (algo ou alguém que é considerado) um *objeto* por (alguém que se considera) um *sujeito* é também a base das atividades culturais que envolvem a exploração da natureza.

E de seres humanos também. *The Wire* nada tem a ver com a dominação da natureza, mas tem tudo a ver com a dominação de seres humanos. A dominação de *The Wire* é aquela

de que fala Bacon em relação à natureza (cf. p. 108), mas aplicada a corpos humanos: o outro (seja a terra, os rios, o petróleo — ou os corpos humanos, que não deixam de ser parte da natureza) é tratado como recurso a ser explorado. São os corpos de estivadores e jornalistas em uma economia na qual eles têm cada vez menos lugar; e são, sobretudo, os corpos negros dos funcionários do tráfico — estivadores e jornalistas correm o risco cotidiano de perder o emprego; os funcionários do tráfico correm o risco cotidiano de perder seus próprios corpos.

Minha interpretação do Jogo (o capitalismo) como sublimação da pulsão de dominação é profundamente influenciada por Ta-Nehisi Coates, que também considera que a dominação dos corpos e do "corpo da Terra" são uma só e a mesma dominação. Coates é autor de *Between the World and Me* (2015), uma reflexão – em formato de carta para seu filho adolescente – a respeito do que é ser um homem negro nos Estados Unidos. Coates é natural de Baltimore, então algumas das lembranças de juventude narradas em seus livros – tanto em *Between the World and Me* quanto em *The Beautiful Struggle* (2009) – se passam em alguns dos mesmos cenários de *The Wire*.

Em *Between the World and Me*, Coates (2015) se refere ao que chama de "The Dream" [o Sonho] e "The Dreamers" [os Sonhadores]. O Sonho é a supremacia branca, e os Sonhadores são aqueles que acreditam ser brancos. Estes últimos, segundo Coates, eram outra coisa antes de serem brancos – católicos, irlandeses, córsicos etc.; esses diferentes grupos passam a se considerar "brancos" e superiores através de "the pillaging of life, liberty, labor, and land;... various... acts meant, first and foremost, to deny you and me the right to secure and govern our own bodies" (pp. 7-8). Trata-se de uma leitura da história dos Estados Unidos em total acordo com o que Freud (1921/2011) afirma em "Psicologia das massas e análise do eu": é possível reunir/ ligar um grande número de pessoas, desde que elas possam eleger um inimigo em comum (i.e. algo ou alguém que se torne o alvo em comum de suas pulsões de destruição).

Por essa citação, já se percebe que os Sonhadores de Coates são os sujeitos da dominação – e que essa dominação incide especificamente sobre *corpos*. Ao contrário de uma longa tradição de pensadores negros americanos que são líderes espirituais (de Frederick Douglass a Martin Luther King), Coates é um materialista: para ele, corpos são tudo o que somos (Coates, 2014), e a carta que escreve a seu filho trata especificamente do saqueamento ("pillaging") a que os corpos negros estão sujeitos. Este saqueamento é distinto, por exemplo, daquele a que estão sujeitos os corpos femininos: "All are not equally robbed of their bodies... the bodies of women are set out for pillage in ways I could never truly know" (Coates, 2015, pp. 64-65).

No entanto, esse saqueamento, que nesta tese estou chamando de dominação (com efeito, trata-se de saquear o outro daquilo que lhe é próprio), não se restringe aos corpos humanos, sejam eles negros ou de mulheres:

Once, the Dream's parameteres were caged by technology and by the limits of horsepower and wind. But the Dreamers have improved themselves, and the damming of the seas for voltage, the extraction of coal, the transmuting of oil into food, have enabled an expansion in plunder with no known precedent. And this revolution has freed the Dreamers *to plunder not just the bodies of humans but the body of the Earth itself.* [itálicos nossos] (Coates, 2015, p. 150)

Nessa passagem, Coates se refere ao mesmo processo histórico descrito por Naomi Klein (cf. pp. 107-108): até o século XVIII, o projeto de dominação estava "constrained by nature on several key fronts"³⁰, nas palavras de Klein (2014, p. 170), e "caged by... the limits of horsepower and wind", nas palavras de Coates (2015, p. 150). Mas o avanço da tecnologia e o uso de combustíveis fósseis levaram a uma dominação (saqueamento, pilhagem) sem precedentes do corpo da própria Terra. Klein concorda com Coates que a dominação incide sobre a natureza e sobre os próprios humanos: segundo ela, a exploração de combustíveis fósseis representou a "total domination, of both nature and other people, the full realization of Bacon's dream at last" [itálicos nossos] (Klein, 2014, p. 173)³¹.

Essa dominação em sua dupla vertente – dominação de corpos, dominação da natureza – é o que está nos levando a todos (Sonhadores e Não Sonhadores) à morte:

The Dreamers will have (...) to understand that the field for their Dream, the stage where they have painted themselves white, is the deathbed of us all. The Dream is the same habit that endangers the planet, the same habit that sees our bodies stowed away in prisons and ghettos. (Coates, 2015, p. 151)

A dominação da natureza (por exemplo, na extração e queima de combustíveis fósseis) e a dominação dos corpos (concentrando-os em prisões e guetos) é um "mesmo hábito", segundo Coates: um hábito que está criando o nosso *leito de morte*.

Supor que a dominação está (ou pode estar) a serviço de Tânatos e não de Eros vai de encontro à dimensão iluminista do pensamento de Freud sobre a cultura: como vimos no capítulo anterior, o "ataque da natureza, submetendo-a à vontade humana" (Freud, 1930/2010, p. 32) está na própria base da civilização capitalista. Na verdade, Klein e Coates não negam essa base: apenas mostram que aquilo que nos acostumamos a considerar a história do

31

³⁰ Tradução nossa: "... limitado pela natureza em muitos aspectos fundamentais."

³¹ Tradução nossa: ".... dominação total, tanto da natureza quanto de outras pessoas; a realização completa, enfim, do sonho de Bacon."

desenvolvimento do capitalismo, desde a Revolução Industrial, é também e simultaneamente a história de destruição da Terra. O lado B dessa história (o colapso ambiental) torna-se impossível de ser ignorado apenas a partir da década de 1970, quando James Hansen fala ao Congresso dos Estados Unidos sobre as mudanças climáticas provocadas pela ação humana (Klein, 2014); entretanto, essa é uma história que começara a ser escrita desde muito antes, desde quando a dominação passa a ocorrer não apenas em relação aos corpos humanos, mas também ao "corpo da Terra", para usar a bela expressão de Coates.

Minha implicação com *The Wire*, em suma, mostrou-me que o capitalismo (entendido como sublimação da pulsão de dominação) *passa a estar a serviço de Tânatos* à medida que passamos a queimar mais carbono do que a atmosfera é capaz de suportar:

Eis o mais decisivo exemplo da impossibilidade de conciliar a razão de ser do capitalismo com o meio ambiente. Segundo o IPCC, para manter uma chance de 66% de que o aquecimeno global não ultrapasse 2º C até 2100 (em relação às temperaturas médias pré-industriais), novas emissões atmosféricas antrópicas de CO₂ não poderiam ultrapassar 565 gigatoneladas até 2050, sendo que apenas em 2013 emitimos 36 Gt de CO₂-eq e beiramos 40 Gt emitidas de CO₂-eq em 2014. Isso significa que, mantido esse patamar de emissões, esgotaremos em nosso orçamento de carbono por volta de 2030. Para... honrarem seus contratos e seus compromissos com seus acionistas, as corporações precisam queimar as 2.795 gigatoneladas de carbono das reservas de carvão, petróleo e gás detidas por elas e pelos Estados-Corporações que vivem da venda esses combustíveis, vale dizer, quase cinco vezes mais que nosso orçamento de carbono até 2050. (Marques, 2015, p. 480)

Para o capitalismo continuar prosperando, será necessário queimar mais carbono do que a atmosfera é capaz de suportar. É assim que nossa compreensão do capitalismo passa de: sublimação da pulsão de dominação, tendo em vista a satisfação das necessidades de autoconservação da humanidade (capitalismo a serviço de Eros, portanto), a sublimação da pulsão de dominação, tendo em vista a satisfação das pulsões de morte (capitalismo a serviço de Tanatos).

É precisamente nesse sentido que o capitalismo (ou o capitalismo da forma como se constitui hoje) é considerado por tantos ambientalistas incompatível com a continuidade da vida na Terra:

Our economy is at war with many forms of life on earth, including human life. What the climate needs to avoid collapse is a contraction in humanity's use of resources; what our economic model demands to avoid colapse is unfettered expansion. Only one of these sets of rules can be changed, and it's not the laws of nature. (Klein, 2014, pp. 21-22)³²

_

³² Tradução nossa: "Nossa economia está em guerra com muitas formas de vida na Terra, incluindo a humana. O que o clima precisa para evitar o colapso é uma retração no uso de recursos por parte da humanidade; o que o

Quando Klein diz que a economia está em guerra com muitas formas de vida na Terra, ela não está se utilizando de linguagem metafórica. A espécie humana desencadeou a sexta extinção em massa do planeta Terra: cientistas compararam a taxa de extinção de espécies moderna àquela de antes de a atividade humana dominar a Terra, e concluíram que a taxa média de desaparecimento de espécies de vertebrados no século passado é mais de cem vezes maior do que teria sido caso não tivesse havido a atividade humana (Ceballos et. al, 2015).

Falar em "sexta extinção em massa" pode soar a catastrofismo, mas é apenas pesquisa científica. Além disso, quando se fala em extinção de espécies, nosso primeiro impulso é pensar na extinção dos dinossauros, provocada por um asteroide. Mas achar que os perigos só vêm de fora — que só podem ser produzidos por objetos externos — é ignorar o que Freud diz a respeito dos estímulos endógenos e, depois, da pulsão. A sexta extinção não é causada por algo externo à civilização, mas pelo movimento da própria civilização: a civilização erigida sobre a dominação da natureza e a queima de combustíveis fósseis.

A mesma civilização que sublima suas pulsões de modo a produzir os "fins culturais mais elevados" (Freud, 1908/1996) também sublima suas pulsões de modo a produzir a extinção em massa de inúmeras espécies.

6 CONCLUSÃO

Retomemos brevemente como a leitura de *The Wire* nos mobilizou, nos levou a ler Freud, nos fez refletir.

Com relação ao conceito de sublimação, a série nos mostra que a sublimação da pulsão de dominação pode estar a serviço de Tânatos. A sublimação que *The Wire* revela não é aquela de pulsões sexuais desviadas para os fins culturais elevados com que sonhava Freud: a sublimação que vemos em *The Wire* é o próprio capitalismo, sublimação como dominação de corpos cujo fim último não é o progresso da civilização, e sim a destruição.

Não podemos deixar de notar que, partindo de Freud, chegamos a um modo de funcionamento do aparelho psíquico e da cultura distintos do que ele imaginou. Em "Édipo sem complexo", Vernant (2014) mostra que o aparelho psíquico elaborado por Freud não se conforma à cultura grega do século V a.C. Esse aparelho tampouco se conforma ao capitalismo neoliberal do início do século XXI. *The Wire* nos levou a considerar um pequeno aspecto — especificamente, o processo de sublimação da pulsão de dominação, fusionada às pulsões de morte — em que o aparelho psíquico contemporâneo difere daquele descrito por Freud.

Sustentamos nesta tese que submeter a natureza à vontade humana é sublimar a pulsão de dominação. A civilização, para Freud, serve aos propósitos de proteger o homem contra a natureza e regulamentar os vínculos dos homens entre si. A sublimação da pulsão de dominação, a princípio, tem em vista proteger o homem da natureza; a regulamentação dos vínculos sociais exige que se dê um destino não destrutivo para as pulsões de morte. Um desses destinos seria justamente a fusão dessas pulsões à pulsão de dominação, de modo que esta última pudesse moderar as pulsões de morte e colocá-las a serviço da dominação da natureza.

Mas o que a série nos levou a crer é que, no capitalismo neoliberal, as pulsões de morte fusionaram-se à pulsão de dominação sublimada e *prevaleceram*. Isto é o capitalismo, especificamente o capitalismo neoliberal: a construção da cultura passa a ser mero veículo para a descarga da pulsão de morte.

Ocorre que a dominação de corpos – corpos humanos e o corpo da Terra – retorna para assombrar a cultura ocidental. Nas palavras de Ta-Nehisi Coates (2015):

The Earth is not our creation. It has no respect for us. It has no use for us. And its vengeance is

not the fire in the cities but the fire in the sky. Something more fierce than Marcus Garvey is riding on the whirlwind. Something more awful than all our African ancestors is rising with the seas. (p. 150)

Ou, nas palavras do detetive Lester Freamon de *The Wire*: "Nature don't care. Nature just is" (S04E04).

Em seu texto sobre o estranho, Freud (1919/2010) afirma que "o inquietante das vivências produz-se quando complexos infantis *reprimidos* são novamente avivados, ou quando crenças primitivas *superadas* parecem novamente confirmadas" (p. 371). O inquietante ou estranho (*unheimlich*) é essa sensação que se produz quando algum conteúdo reprimido é inesperadamente reavivado (trazido à consciência) por algum objeto ou acontecimento no mundo externo. Esse objeto ou acontecimento produzem a sensação do inquietante por estarem ligadas a um conteúdo reprimido.

Sensação semelhante é produzida pelas mudanças climáticas provocadas pela ação humana. Elas produzem uma inquietante sensação porque nos mostram que aquilo que parecia estar entre as mais altas conquistas da civilização – a industrialização, a globalização, a agricultura intensiva – tem, ao mesmo tempo, efeitos devastadores sobre o mundo. O melhor que o capitalismo tem sido capaz de produzir gera como subproduto, necessariamente, as mudanças climáticas – só que elas estão ligadas não a um conteúdo reprimido, e sim sublimado (sublimação da pulsão de dominação).

Daí podermos chamar as mudanças climáticas de "retorno do sublimado". Elas trazem à luz aquilo que o capitalismo preferiria que tivesse permanecido oculto: o fato de que a produção de riqueza produz também, ao mesmo tempo, a destruição do planeta. As mudanças climáticas, mostrando o lado B do capitalismo, mostram também um outro tipo de sublimação: a sublimação da pulsão de dominação que não está a serviço de Eros, e sim de Tânatos.

Portanto, a partir de *The Wire* podemos propor um eixo propriamente pulsional para pensarmos o conceito de realidade: não basta falar em realidade externa ou interna, é preciso falar também na dimensão afetiva da realidade. Há realidades eróticas e tanáticas.

A quinta temporada de *The Wire* nos faz uma provocação adicional. Ela parte do seguinte problema: o *serial killer* real que assola Baltimore, o traficante Marlo Stanfield e sua gangue, deixou de dar ibope. Não há mais dinheiro para financiar a operação policial que tem Marlo como alvo. Que fazem dois policiais? Inventam um *serial killer* fictício que, esse sim,

faz um tremendo sucesso.

É possível estabelecer um paralelo entre a situação do verdadeiro e do falso *serial killer* e o modo como a humanidade tem lidado com seus próprios *serial killers*. Na Conferência das Nações Unidas sobre as Mudanças Climáticas de 2015 (COP21), em Paris, os países ricos comprometeram-se a criar um fundo anual de 100 bilhões de dólares para limitar o aquecimento global a 1,5° C até o fim do século¹.

Para resgatar bancos na crise financeira de 2008, o governo dos Estados Unidos sozinho gastou 700 bilhões de dólares².

Na obra de economia mais pop do novo milênio, Piketty (2014) afirma que o aquecimento global é "obviamente [a] principal inquietude no longo prazo" (p. 551).

"Para Stern [autor com quem Piketty concorda], a perda em matéria de bem-estar global para a humanidade é tal que justifica gastar a partir de agora o equivalente a pelos (sic) menos 5% do PIB mundial por ano para tentar limitar o aquecimento global futuro." (Piketty, 2014, p. 552)

Como diz Amina Mohammed, ministra do Meio Ambiente da Nigéria, o PIB mundial está na casa dos 70 trilhões de dólares³ – estamos muito distantes dos 5% recomendados por Stern e Piketty.

A analogia com *The Wire* evidentemente não é absoluta. Não se trata de dizer que o colapso da economia seja um problema fictício: inflação, desemprego etc. têm efeitos bem concretos sobre os corpos das pessoas. Trata-se, isso sim, de notar quais são nossas prioridades: é perfeitamente aceitável (isto é, não causa escândalo) que se gaste dinheiro para resgatar bancos de modo a, em última instância, salvaguardar o capitalismo, mas não é aceitável que se gaste uma soma comparável para se preservarem as condições de habitalidade na Terra. Os Estados-corporações que governam a humanidade têm dedicado mais recursos à preservação do sistema econômico que destrói a Terra do que à preservação da própria Terra.

Em suma, estamos investindo a maior parte de nossos recursos na perseguição do serial killer errado.

O contraste entre o resgate dos bancos pelo governo dos Estados Unidos e a insuficiência do fundo acordado na COP21 são questões que ficam empobrecidas se

_

¹ Cf. reportagem disponível em http://agenciabrasil.ebc.com.br/internacional/noticia/2015-12/cop-21-aprova-fundo-de-us-100-bilhoes-para-limitar-aquecimento-global.

² Cf. reportagem disponível em http://www.nytimes.com/interactive/2009/02/04/business/20090205-bailout-totals-graphic.html? r=0>.

³ Cf. reportagem disponível em http://www.theguardian.com/global-development-professionals-network/2015/dec/11/100bn-a-drop-in-the-ocean-says-climate-campaigner-amina-mohammed.

consideradas apenas do ponto de vista espacial – "realidade externa" em contraposição à "realidade interna" e pulsional de cada indivíduo. É preciso mais do que isso. É preciso explicitar do que estamos falando: trata-se de uma realidade *tanática*. As dualidades interno/ externo, ficção/ realidade não dão conta de determinados temas. É preciso dizer com todas as letras: trata-se de uma realidade pura e simplesmente constituída a partir da descarga das pulsões de morte.

No capítulo 4, apontamos uma contradição no pensamento de Freud (cf. p. 132): em alguns textos, Freud supõe uma simetria entre pulsões de vida e de morte (o processo vital consistindo no jogo ou embate entre pulsões simétricas); em "O problema econômico do masoquismo" (1924b/2011), porém, as pulsões de morte têm uma clara precedência sobre as pulsões de vida, estas últimas sendo apenas uma derivação daquelas.

Tentamos resolver provisoriamente esse impasse da seguinte forma: na ontogênese, o embate entre pulsões de vida e de morte claramente está "rigged" – o jogo está decidido de antemão, as pulsões de morte são sempre as vencedoras (a vida de fato tende à morte, pois o indivíduo sempre morrerá). Do ponto de vista filogenético, porém, seria possível pensar que o jogo está em aberto: a espécie pode ser preservada ou extinta. Tem-se um embate legítimo entre pulsões de vida e de morte.

O que *The Wire* sugere é que, pelo menos por enquanto, também na filogênese da espécie humana as pulsões de morte detêm a última palavra.

7 EPÍLOGO

São Paulo, 2016.

Em uma noite de 2014 como qualquer outra, cansada de notícias confusas e contraditórias sobre uma crise hídrica que já se arrastava desde o começo do ano, escrevi um post no meu perfil do Facebook com um pequeno resumo de tudo o que eu lera a respeito ao longo do dia, fornecendo os links para as reportagens jornalísticas citadas – e intitulei o post "Boletim da falta d'água em SP".

No dia seguinte, como em todos os outros dias, continuei a ler notícias sobre a falta d'água – e, à noite, fiz um novo apanhado do que eu havia lido. No dia depois deste, não vi nenhum motivo para deixar de escrever um post semelhante – e assim sucessivamente pelos nove meses seguintes.

Até o fim de 2014, escrevi esses boletins da falta d'água diariamente, postando-os na minha página pessoal do Facebook e em num Tumblr criado especialmente para esses textos. Ao longo de todo o primeiro semestre de 2015, fiz os boletins com periodicidade semanal.

Tornei-me o que chamam de "ativista da água". Participei de inúmeros debates, reuniões, assembleias, protestos.

Nesse processo de escrita dos boletins, fui inspirada por um personagem de *The Wire*: Roland Pryzbylewski, o "Prez", que começa a série como policial e termina como professor. Na primeira temporada, Prez é um dos responsáveis por uma parte da investigação policial que não costuma ser abordada em séries policiais tradicionais: Prez segue o "rastro financeiro" da gangue dos Barksdale, buscando entender os mecanismos de lavagem do dinheiro obtido com o tráfico de drogas.

A investigação relativa às drogas em si é feita, toda ela, sob disfarce: são necessárias escutas telefônicas, equipes de vigilância, operações em que os policiais se fazem passar por quem não são para ludibriar os traficantes. Mas, para descobrir os caminhos trilhados pelo dinheiro do tráfico, a investigação é toda feita "à luz do dia", pois consiste na lenta e minuciosa leitura de documentos públicos a que até então ninguém havia atentato com o objetivo de relacioná-los ao tráfico de drogas. E, nas palavras do detetive Lester Freamon (S01E09): "You follow drugs, you get drug addicts and drug dealers. But you start to follow the money, and you don't know where the fuck it's gonna take you".

Comecei, então, a seguir o rastro das informações sobre a falta d'água – lendo não apenas notícias mas, sempre que podia, fontes primárias (relatórios da Sabesp, decisões

judiciais, relatórios de CPI) –, tentando entender melhor o colapso hídrico em que nos havíamos afundado e compartilhar minhas descobertas com outras pessoas que pudessem ter interesse no assunto, numa tentativa de compreender a crise de abastecimento em São Paulo como crise ecológica, política e de informação. Em vez de simplesmente "seguir a água" (ficar monitorando os níveis do sistema Cantareira), passei a seguir as informações e elaborar uma contranarrativa ao discurso oficial que pudesse ser útil à comunidade e fomentar o debate público.

Ao seguir esse rastro, foi emergindo um padrão (assim como foi emergindo para os detetives o padrão de comunicação usado pelos traficantes): a água é tratada como recurso infinito e eternamente disponível; se faltar, basta trazê-la de lugares cada vez mais distantes. Naturalmente, as autoridades são as primeiras a dizerem, em um momento de crise, que é necessário economizar água. No entanto, quando examinamos as políticas públicas de recursos hídricos do estado de São Paulo, verificamos que a concepção subjacente a elas é, de fato, a da infinitude: nada expressa isso melhor do que a ideia de que *primeiro* é preciso garantir a distribuição de água para todos, para apenas *depois* universalizar o tratamento do esgoto. Quer dizer, o esgoto (que nada mais é do que água com detritos, água contaminada) não é visto como recurso a ser reaproveitado. Pode-se desprezá-lo enquanto se busca água limpa mais longe.

A ideia de água como recurso infinito é indissociável da ideia de água como commodity. A água-commodity, eternamente disponível para gerar lucro para uma empresa de economia mista, aponta para algo maior: a concepção de que os recursos naturais são infinitos; de que a Terra, em vez de redonda, é plana.

Essa concepção da natureza como recurso (e recurso infinito) é a concepção da natureza a ser dominada para o benefício da civilização. Para nós, que jogamos o jogo, a Terra continua existindo em um plano (na acepção geométrica do termo), sem contornos e sem limites.

Esse "hábito de pensamento", para usar a expressão de Coates, me levou ao contato profundo e irremediável com uma realidade que vai além da crise hídrica paulista: as mudanças climáticas e o colapso ambiental global. O planeta encontra-se em uma encruzilhada entre sistema econômico e sistema de vida:

Our economy is at war with many forms of life on earth, including human life. What the climate needs to avoid collapse is a contraction in humanity's use of resources; what our economic model demands to avoid colapse is unfettered expansion. Only one of these sets of

rules can be changed, and it's not the laws of nature. (Klein, 2014, pp. 21-22)¹

E foi assim que a pesquisa me levou de volta ao seu começo: porque um dos aspectos desse colapso é a elevação do nível dos oceanos, que já põe em risco ilhas do Pacífico como Nauru, Kiribati e Tuvalu. Mas não se trata da sorte de alguns poucos países insulares: a redução (ou falta de redução) *atual* no nível das emissões de gases de efeito estufa decidirá o quanto o mundo todo se parecerá com a Nova Orleans de 2005, como nota Stengers (2015): "Não é à toa que a catástrofe de New Orleans foi tão marcante. O que se anuncia não é senão a possibilidade de uma New Orleans em escala planetária" (p. 13).

Esta pesquisa me fez considerar algo muito simples: o capitalismo (entendido como o modo atual de dominação da natureza) nos levou a este paradoxo em que a civilização serve não mais para ligar as pessoas (Eros), mas ao propósito último de destruir o planeta (Tânatos).

Desde que comecei a realizar esta pesquisa, é justo dizer que o mundo mudou significativamente em relação aos dois problemas com os quais esta tese se defronta implicitamente a cada linha: o legado da escravidão, especialmente nos Estados Unidos, e as mudanças climáticas provocadas pela ação humana.

Estamos no início de 2016, e o fato de que os vinte atores indicados para o Oscar são brancos tornou-se uma notícia maior do que a própria premiação². Ao mesmo tempo, ganhou o festival de Sundance um filme que narra a história de Nat Turner, líder de uma rebelião de escravos. A conexão entre escravidão e violência policial vem sendo explicitada de forma cada vez mais contundente na esfera pública. Assim diz o diretor Nate Parker:

There is a traumatic relationship between law enforcement and people of African descent in this country that goes back to slavery that people just ignore. We talk about police brutality, and unfortunately people look at it through the context of isolated incidents and cops that are rogue. That's not the case. I think there's a conditioning happening that involves a value system, a value system that we were 3/5 of a person during times of slavery. (Ellwood, 2016)³

¹ Tradução nossa: "Nossa economia está em guerra com muitas formas de vida na Terra, incluindo a humana. O que o clima precisa para evitar o colapso é uma retração no uso de recursos por parte da humanidade; o que o nosso modelo econômico exige para evitar o colapso é a expansão desenfreada. Somente um desses conjuntos de regras pode ser alterado, e não é o das leis da natureza."

² Cf. reportagem disponível em < http://www.vox.com/2016/1/27/10852840/variety-cover-oscars-diversity>.

³ Tradução nossa: "Neste país, existe uma relação traumática, que remonta à escravidão, entre a instituição jurídico-policial e pessoas com ascendência africana, e isso é simplesmente ignorado. Falamos sobre violência policial e infelizmente as pessoas tratam desse assunto em um contexto de incidentes isolados e policiais corruptos. Não é esse o caso. Acho que há um condicionamento em jogo que envolve um sistema de valores, um sistema de valores em que valíamos 3/5 de uma pessoa na época da escravidão."

Nos Estados Unidos, o movimento social Black Lives Matter faz uso das redes sociais para denunciar casos de violência policial contra pessoas negras. No Brasil, a frase "Cadê o Amarildo" ecoou em 2013 pelos espaços públicos e redes sociais, sendo mencionada até na disputa pelo governo do Rio de Janeiro em 2014. Em 2016, doze policiais foram condenados por seu assassinato.

Ta-Nehisi Coates – que agora está colaborando com David Simon em uma adaptação da vida de Martin Luther King para a televisão – ganhou o prêmio MacArthur após a publicação de *Between the World and Me*. Nos Grammys, o artista com o maior número de indicações em 2016 é o rapper Kendrick Lamar, cuja canção "Alright" tornou-se um hino informal dos ativistas do Black Lives Matter⁴. Seus versos "Nigga, and we hate po-po/ Wanna kill us dead in the street fo sho" imprimem um tom de desafio e contestação a um refrão – "we gon' be alright" – que, fora desse contexto, poderia expressar apenas conformismo.

Nas eleições presidenciais dos Estados Unidos, o senador Bernie Sanders conquista cada vez mais eleitores jovens em um discurso contra o domínio da política pelas grandes corporações. Menos lembrado pela imprensa brasileira, mas não menos importante, é o seu compromisso de longa data com o movimento ambientalista nos Estados Unidos⁵.

O líder de uma das instituições mais conservadoras da história lançou um manifesto em defesa das condições de habitabilidade no planeta: a encíclica *Laudato Si*, do papa Francisco. As nações do mundo ao menos conseguiram concordar na COP21 que as mudanças climáticas são um problema, apesar de não terem ido muito além disso.

Por outro lado (voltamos ao lado B...), o crime ambiental cometido em Mariana, em Minas Gerais, escancarou a inoperância de autoridades públicas e privadas. A catástrofe começou muito antes de ganhar as manchetes dos jornais: a mineradora Samarco depositou mais minério do que o recomendado na barragem que se rompeu⁶. Uma notícia publicada dias após o desabamento da barragem dá a dimensão exata da catástrofe: "Credores da Samarco esperam o pior após o acidente". Mas o que seria esse "pior"? "O pior" seria o cancelamento permanente da licença de exploração da empresa. Ou seja: o pior que pode acontecer não é a destruição de um rio, de vidas humanas, famílias, ecossistemas inteiros. Tudo isso são coisas

⁴ Cf. reportagem disponível em http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2015/08/black_lives_matter_protesters_chant_kendrick_lamar_s_alright_what_makes.html>.

⁵ Cf. reportagem disponível em http://www.huffingtonpost.com/h-a-goodman/bernie-sanders-is-against-keystone-xl-hillary-clinton-was-inclined-to-approve-it-why-the-difference_b_7830214.html.

Cf. reportagem disponível em <a href="http://www.huffingtonpost.com/h-a-goodman/bernie-sanders-is-against-keystone-xl-hillary-clinton-was-inclined-to-approve-it-why-the-difference_b_7830214.html.

⁶ Cf. reportagem disponível http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2015/12/04/interna gerais,714169/deposito-acelerado.shtml>.

⁷ Cf. reportagem disponível em http://noticias.bol.uol.com.br/ultimas-noticias/economia/2015/11/10/credores-da-samarco-esperam-o-pior-apos-acidente.htm>.

que podem, talvez, levar à verdadeira, real e abominável catástrofe, que é a perda de capital para alguns poucos.

Esta, para mim, é a pulsão de morte em ação: o ímpeto de dominação da natureza e acúmulo de capital a qualquer custo.

A última frase proferida em *The Wire* é "Let's go home" (S05E10). No imbróglio do falso *serial killer*, o detetive McNulty levara um morador de rua incapaz de responder por suas ações a um abrigo localizado em outro estado. Agora, com o caso encerrado, McNulty traz o homem de volta para Baltimore.

Eu também voltei para casa ao final da tese. São Paulo, no caso. Quando saí daqui para morar em Nova Orleans, achava que o melhor que eu podia fazer por esta cidade era tirar um carro de circulação das ruas.

Mas voltei – e me enraizei.

Os problemas enfrentados por São Paulo são os que me mobilizam – emocionalmente, politicamente.

Desenvolvi um amor feroz por São Paulo – e, ao lado dele, uma maior disponibilidade para manter os olhos abertos às realidades tanáticas que nos cercam.

REFERÊNCIAS¹

- Aiello, R. (2010). *The Wire: Politics, Postmodernism and the Rebirth of American Naturalism*. Dissertação de mestrado na área de Inglês, California State University, Long Beach.
- Alvarez, R. (2009). The Wire: Truth Be Told. Nova York, NY: Canongate.
- Anderson, P. A. (2010, summer/fall) The Game Is the Game: Tautology and Allegory in The Wire. *Criticism*, *52*(3-4), p. 373-398.
- Bacqué, M.-H., Flamand, A., Paquet-Deyris, A.-M., & Talpin, J. (2014). *The Wire. L'Amérique sur écoute.* Paris: França: La Découverte.
- Bennett, D. (2010, March 24). This Will Be on the Midterm. You Feel Me? Why so many colleges are teaching *The Wire*. Recuperado de http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2010/03/this_will_be_on_the_midterm_you _feel_me.html.
- Brontë, C. (1847/2011). Wuthering Heights. Red Wood Classics. Versão Kindle.
- Buehler, B. (2010). "As True as Television Gets": The Wire and Perceptions of Realism. Dissertação de mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologia, Georgetown University, Washington.
- Busfield, S. & Owen, P. (Eds.). (2009). *The Wire Re-Up*. Londres: Inglaterra: Guardian Books.
- Bzdak, D., Crosby, J. & Vannatta, S. (Eds.). (2013). *The Wire and Philosophy: This America, Man.* Peterborough: Inglaterra: Carus Publishing Company.
- Cacaci, J. (2013, 14 de Dezembro) Master Class: "O que faz um showrunner?". São Paulo, SP.

_

¹ De acordo com o estilo APA – American Psychological Association

- Cazes, L. (2014, 13 de Dezembro). Em novo livro, Roberto Saviano mostra as conexões entre o tráfico e a economia legal. *O Globo*. Recuperado de http://oglobo.globo.com/cultura/livros/em-novo-livro-roberto-saviano-mostra-as-conexoes-entre-trafico-a-economia-legal-14821884.
- Ceballos, G., Eherlich, P., Barnosky, A., Pringle, R & Palmer, T. (2015, June 19). Accelerated Modern Human-induced Species Losses: Entering the Sixth Mass Extinction. *Science Advances 1*(5). doi 10.1126/sciadv.1400253.
- Chaddha, A. & Wilson, W. J. (2010, Septembre 12). Why We're Teaching "The Wire" at Harvard. *Washington Post*. Recuperado de http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/09/10/AR2010091002676.html.
- _____. (2011, autumn). "Way Down in the Hole": Systemic Urban Inequality and The Wire. *Critical Inquiry 38*(1), pp. 164-188.
- Chauí, M. (2010). Merleau-Ponty: A obra fecunda. *Revista Cult 123*. Recuperado de http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/merleau-ponty-a-obra-fecunda/.

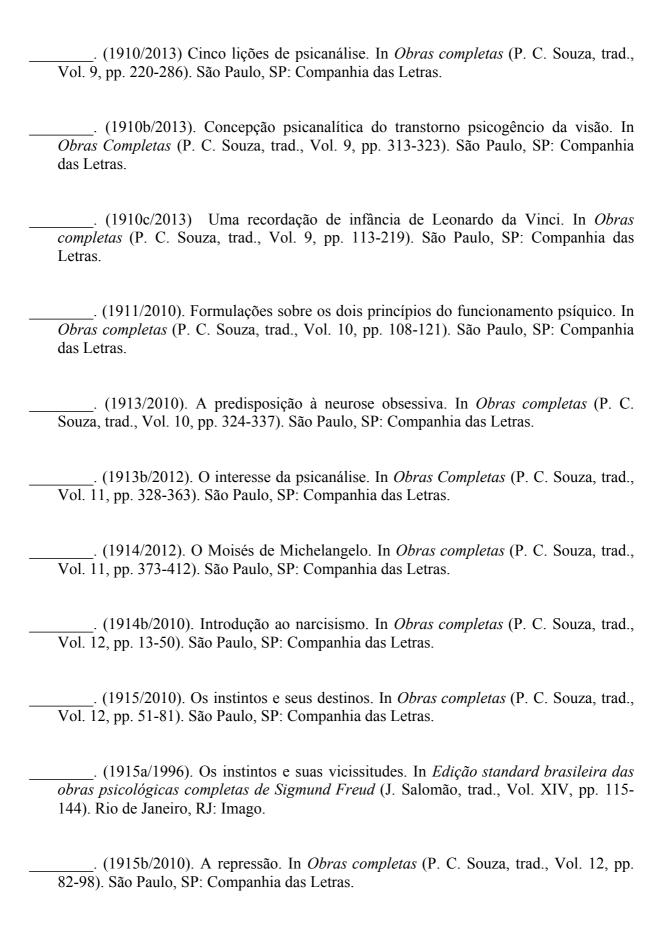
City 14(5), 2010.

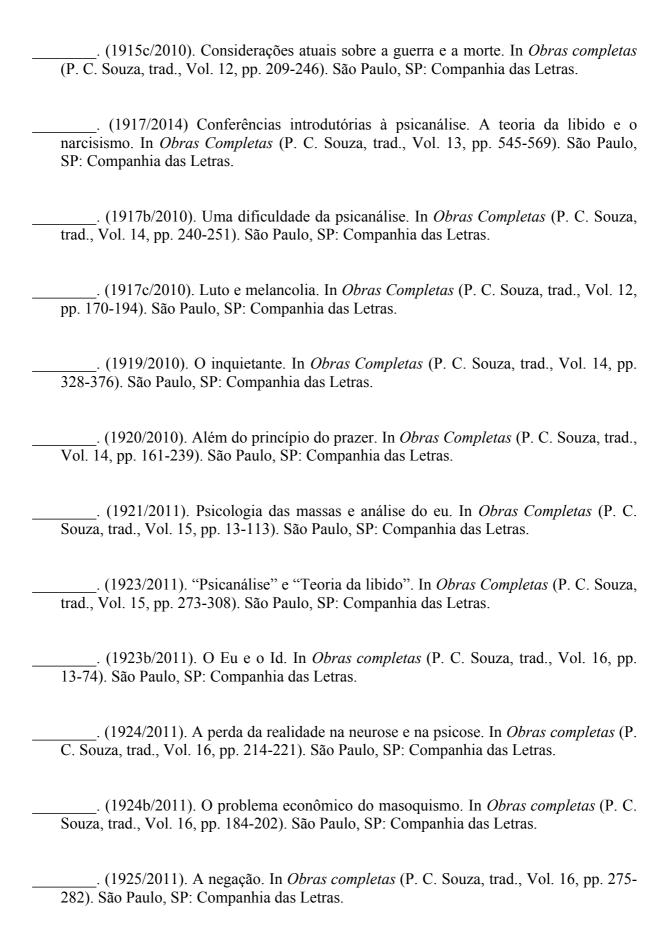
Coates, T. (2008). The Beautiful Struggle. Nova York: Spiegel & Grau.

- . (2014, November 19). The Cosby Show. *The Atlantic*. Recuperado de http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2014/11/the-cosby-show/382891/.
- . (2015). Between the World and Me. Nova York: Spiegel & Grau.
- Coelho, A. L. (2014, 16 de Março). A escravidão venceu no Brasil. Nunca foi abolida. *O Público*. Recuperado de https://www.publico.pt/mundo/noticia/a-escravidao-venceu-no-brasil-nunca-foi-abolida-1628151.
- Cotto, A. (2014, January) "True Detective" Writer Nic Pizzolatto Tells Tall Tales. Recuperado de http://www.mensjournal.com/magazine/true-detective-writer-nic-pizzolatto-tells-tall-tales-20140113#ixzz32SloZSsg.

Criticism 52(3-4), 2010.

- *Critical Inquiry 38*(1), 2011.
- Darge, F. (2005, 10 de Abril). O herói e o monstro. Caderno Mais!, *Folha de S. Paulo*. Recuperado de http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1004200522.htm.
- Dupré, B. (2012). Lost in Space No Longer: The Visionary Union of "The Wire". Dissertação de mestrado em Letras, University of New Orleans, New Orleans.
- Ellwood, G. (2016, January 31). The Birth of a Nation Just Smashed Records at Sundance. We Talked to Director Nate Parker. *Vox.* Recuperado de http://www.vox.com/2016/1/31/10871544/birth-of-a-nation-nate-parker-interview.
- Fagan, T. (2013). All in the Game. In D. Bzdak, J. & S. Vannatta (Eds.), *The Wire and Philosophy: This America, Man.* Chicago: Open Court Publishing Company.
- Frayze-Pereira, J. A. (2005). *Arte, dor: Inquietudes entre estética e psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- ______. (2010). Freud e a arte. *Revista Cult 101*. Recuperado de http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/freud-e-a-arte/.
- Freud, S. (1894/1996). As neuropsicoses de defesa. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. III, pp. 49-72). Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- ______. (1895/2003). Projeto de uma psicologia. In Gabbi Jr., O. F. *Notas a projeto de uma psicologia: As origens utilitaristas da psicanálise*. Rio de Janeiro, RJ: Imago.
- _____. (1900/1996). A interpretação dos sonhos. In *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. V, pp. 371-650). Rio de Janeiro, RJ: Imago.
- . (1905/1996). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. VII, pp. 117-229). Rio de Janeiro, RJ: Imago.
- ______. (1908/1996). Moral sexual "civilizada" e doença nervosa moderna. In *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (J. Salomão, trad., Vol. IX, pp. 165-186). Rio de Janeiro, RJ: Imago.





- . (1930/2010). O mal-estar na civilização. In *Obras completas* (P. C. Souza, trad., Vol. 18, pp. 13-122). São Paulo, SP: Companhia das Letras. . (1933/2010). Novas conferências introdutórias à psicanálise. In *Obras completas* (P. C. Souza, trad., Vol. 18, pp. 123-354). São Paulo, SP: Companhia das Letras. . (1938/1996). Esboço de psicanálise. In Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud (J. Salomão, trad., Vol. XXIII, pp. 151-221). Rio de Janeiro, RJ: Imago. Gabbi Jr., O. F. (2003). Notas a projeto de uma psicologia: As origens utilitaristas da psicanálise. Rio de Janeiro, RJ: Imago. Garcia-Roza, L. A. (1999). O mal radical em Freud. Rio de Janeiro, RJ: Zahar. . (2001). *Introdução à metapsicologia freudiana, vol. 1.* Rio de Janeiro. RJ: Zahar. . (2008). Introdução à metapsicologia freudiana, vol. 2. Rio de Janeiro, RJ: Zahar. . (2008b). *Introdução à metapsicologia freudiana, vol. 3*. Rio de Janeiro, RJ: Zahar. Green, A. (1980). O trabalho do negativo. Porto Alegre, RS: Artmed. Hornby, N. (2007, August). David Simon. The Believer 5(6). Recuperado de http://www.believermag.com/issues/200708/?read=interview simon. Keeble, A. & Stacy, I. (Eds.). (2015). The Wire and America's Dark Corners: Essays on a Post-9/11 Urban Distopia. Jefferson: McFarland & Company. Kennedy, L. & Shapiro, S. (Eds.). (2012). The Wire: Race, Class and Genre. Ann Arbor, MI:
- Kinder, M. (2012). Re-Wiring Baltimore: The Emotive Power of Systemics, Seriality, and the City. In Kennedy, L. & Shapiro, S. *The Wire: Race, Class and Genre*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.

University of Michigan Press.

- Klein, M. (1940/1984) Mourning and its Relation to Manic-Depressive States. In *The Writings of Melanie Klein, vol. I. Love, guilt, and reparation, and other works, 1921-1945* (Intr. R.E. Money-Kyrle). Nova York: Free Press.
- Klein, N. (2014). *This Changes Everything: Capitalism vs. The Climate*. Nova York, NY: Simon & Schuster Paperbacks.
- Kolbert, E. (2014). *The Sixth Extinction: An Unnatural History*. Londres: Inglaterra: Bloomsbury.
- Laplanche, J. (1989). *Problemáticas, III: A sublimação* (Á. Cabral, trad.). São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Laplanche, J. & Pontalis, J.-B. (2001). *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Loewald, H. (1988). Sublimation: Inquiries into Theoretical Psychoanalysis. New Haven, CT: Yale University Press.
- Loffredo, A. M. (2014). *Figuras da sublimação na metapsicologia freudiana*. São Paulo, SP: Escuta/ Fapesp.
- Long, A. (2008). Dealing with Drugs: Gender, Genre, and Seriality in "The Wire" and "Weeds". Dissertação de mestrado, University of Florida.
- Marques, L. (2015). Capitalismo e colapso ambiental. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Marshall, W. C. & Potter, T. (Eds.). (2009). *The Wire: Urban Decay and American Television*. Nova York, NY: Continuum.
- Martin, B. (2013). Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution. From "The Sopranos" and "The Wire" to "Mad Men" and "Breaking Bad". Nova York, NY: Penguin Press.
- Marx, K. (1859/2008). *Contribuição à crítica da economia política* (Florestan Fernandes, Trad. e Intr.). São Paulo, SP: Expressão Popular.

- Metzger, C. & Silva Jr., N. (2010, julho/setembro). Sublimação e pulsão de morte: A desfusão pulsional. *Psicologia USP 21*(3), p. 567-583.
- Mittell, J. (2012) *The Wire* in the Context of American Television. In Kennedy, L. & Shapiro, S. (Eds.). *The Wire: Race, Class, and Genre*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- ______. (2015). Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling. Nova York, NY: NYU Press.
- O'Rourke, M. (2006, 1 December). Behind *The Wire*. David Simon on Where The Show Goes Next. *Slate*. Recuperado de http://www.slate.com/articles/news_and_politics/interrogation/2006/12/behind_the_wire. html.
- Pearson, J. & Andrews, P. (2009, December 2). David Simon. *Vice*. Recuperado de https://www.vice.com/read/david-simon-280-v16n12.
- Pearson, F. & Ritz, D. (2007). *Grace After Midnight: A Memoir*. Nova York, NY: Grand Central Publishing.
- Piketty, T. (2014). *O capital no século XXI* (M. Baumgarten de Bolle, trad.). Rio de Janeiro, RJ: Intrínseca.
- Saviano, R. (2008). Gomorrah (V. Jewiss, trad.). Nova York, NY: Picador. Versão Kindle.
- Simon, D. (2000, September 6). "The Wire Bible". Recuperado de http://kulturjournalismus.blog.uni-hildesheim.de/files/The_Wire_-_Bible.pdf.
- . (1991/2008). *Homicide: A Year on the Killing Streets*. Nova York, NY: Canongate.
- _____. (2008). Palestra na Faculdade de Direito da USC. Áudio recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=k8E8xBXFLKE.
- _____. (2009). Introduction by David Simon. In Alvarez, R. *The Wire: Truth Be Told*. Nova York, NY: Canongate.

- . (2013, April 16). I Meant This, Not That. But Yeah, I Meant it. *Davidsimon.com*. Recuperado de http://davidsimon.com/i-meant-this/.
- Simon, D. & Burns, E. (1997/2009). The Corner. Nova York, NY: Canongate.
- Sodano, T. M. (2008). *All the Pieces Matter: A Critical Analysis of HBO's "The Wire"*. Tese de doutorado em Ciências Sociais, Syracuse University.
- Stengers, I. (2015). *No tempo das catástrofes: Resistir à barbárie que se aproxima* (Eloísa Araújo Ribeiro, Trad.). São Paulo, SP: Cosac Naify.
- Sterzi, E. (2004). Formas residuais do trágico. Alguns apontamentos. In Finazzi-Agrò, E. & Vecchi, R. (Orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: Uma leitura do Brasil*. São Paulo, SP: Unimarco.
- Sweeney, S. S. (2013). "From here to the rest of the world": Crime, Class, and Labour in David Simon's Baltimore. Tese de doutorado na área de Comunicação, Dublin City University, Dublin.
- Talbot, M. (2007, October 22). Stealing Life. *The New Yorker*. Recuperado de http://www.newyorker.com/magazine/2007/10/22/stealing-life.
- Tolstói, L. (1869/2013). Guerra e paz (G. Falcão, trad.). [S.l.] Centaur Editions.
- Tran, J. & Werntz, M. (Eds.). (2013). *Corners in the City of God: Theology, Philosophy, and The Wire*. Eugene, OR: Cascade Books.
- Valdre, R. (2014). *On Sublimation. A Path to the Destiny of Desire, Theory, and Treatment* (F. Capostagno e C. Williamson, trad.). Londres: Inglaterra: Karnac.
- Vernant, J.-P. & Vidal-Naquet, P. (2014). *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- Vest, J. P. (2011). Introduction: Prime-Time Realism: David Milch, David Simon, and Television Drama. In *The Wire, Deadwood, Homicide, and NYPD Blue: violence is power*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.

- Vint, S. (2013). *The Wire* (TV Milestones Series). Detroit, MI: Wayne State University Press. Versão ebook, ISBN 978-0-8143-3593-2.
- Warkentin, D. (2013). Thirteen Essays on The Wire: Season 1. Autopublicação.
- Williams, L. (2011). Ethnographic Imaginary: The Genesis and Genius of The Wire. *Critical Inquiry 38*(1). doi: 10.1086/661650
- . (2014). *On "The Wire"*. Londres: Inglaterra: Duke University Press. Versão ebook, ISBN 978-0-8223-7644-6.
- Wilson, W. J. (2011). When Work Disappears: The World of the New Urban Poor. Nova York, NY: Vintage.
- Zizek, S. (2013). *The Wire*, or, What to Do in Non-Evental Times. In D. Bzdak, Crosby, J. & Vannatta, S. (Eds.), *The Wire and philosophy: This America, man.* Peterborough: Inglaterra: Carus Publishing Company.