

À espera de um vingador: messianismo e violência no videoclipe “The vengeful one”, da banda Disturbed

*Waiting for an avenger: messianism and violence in the
music video “The Vengeful One”, by the Disturbed band*

Douglas Eraldo dos Santos
Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC
douglaseraldo@mx2.unisc.br
<https://orcid.org/0000-0003-1767-5998>

RESUMO

Neste trabalho, analisamos e interpretamos a narrativa em videoclipe “The Vengeful One”, da banda Disturbed. No artigo, observamos a obra à luz de conceitos como o de indústria cultural e sociedade do espetáculo, bem como as aproximações e os distanciamentos com a *Crítica da violência* (1986), de Walter Benjamin, a partir de suas relações com o messianismo.

Palavras-Chave: Disturbed; indústria cultural; messianismo; videoclipes; violência.

ABSTRACT

In this work we analyze and interpret narrative in the music video “The Vengeful One”, by the band Disturbed. In this paper, we observe the band’s work in the light of concepts such as the cultural industry and the society of the spectacle, as well as the similarities and differences with Walter Benjamin's critique of violence based on his relations with Messianism.

Keywords: Disturbed; cultural industry; messianism; music video; violence.

INTRODUÇÃO

Enquanto o *riff* pesado dos metais da guitarra estoura em nossos ouvidos, no vídeo, uma tela negra em transição para a imagem do espaço exhibe, em sequência, a seguinte mensagem grafada coloridamente:

Nós observamos de um vazio onde não há tempo.
A sombra iluminada do antigo eu.
Esperando o momento que ele assumirá a forma humana novamente...

Para vingar as vítimas da máquina de guerra e vencer o mal que lhe deu vida...

Ele é a mão de Deus...

O Messias Sombrio...¹
(Disturbed, 2015).

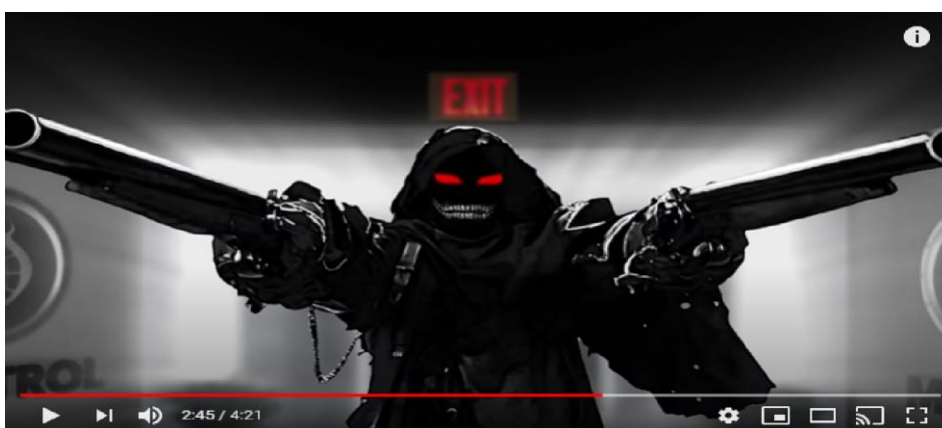
A apresentação inicial do videoclipe da música “The Vengeful One”, da banda Disturbed, não deixa dúvidas quanto ao caráter profético e messiânico pretendido. Logo descobriremos que The Guy, mascote da banda, é alçado ao posto de messias vindo das sombras. Seu rosto disforme e seu sorriso psicótico conduzem uma moto através do espaço sideral, do céu, desse vazio sem tempo. Como um bólido, ele pilota até a Terra, já degradada e totalmente controlada pela máquina da indústria cultural. A partir dessa chegada, a violência acústica dialoga com as imagens, e é por meio da violência espetacularizada que a ação da narrativa se desenvolve.

Nesse sentido, é preciso considerar as marcas da identidade do trabalho de Phil Mucci, diretor do videoclipe. Em “The Vengeful One”, encontramos a repetição de elementos vistos em outras produções dirigidas por ele, como nos videoclipes “Spit the out bone”, da banda Metallica (2016), “The Duke”, do grupo Monster Magnet (2014), e especialmente em “The Diplomat”, de Pig Destroyer (2012). Corpos alienados, controlados, manipulados. Corpos corroídos por vermes, por elementos eletrônicos. Tiros à queima-roupa. Corpos explodindo, liquefeitos. Cabeças estouradas. O espetáculo da violência traduzido pelos respingos (estilizados e estetizados) de sangue manchando as telas. Essas são marcas sempre presentes nos trabalhos do diretor, bem como no videoclipe discutido neste trabalho.

¹ Livre tradução feita por nós.

Assim, neste artigo, pretendemos analisar justamente a maneira como se apresenta e se constitui a violência radicalizada no videoclipe de “The Vengeful One”. Intentamos estabelecer um olhar crítico sobre a possibilidade de diálogos e afastamentos entre essa narrativa e a *Crítica da violência* (1986), de Walter Benjamin. Do mesmo modo, elementos da indústria cultural e da sociedade do espetáculo serão trazidos à baila. Todavia, antes de dedicarmos atenção para a questão da violência, rapidamente trataremos do videoclipe enquanto narrativa.

Figura 1 – “Messias sombrio”: armado e vingativo



Fonte: YouTube.

VIDEOCLIFE: UMA NARRATIVA DE MASSA

Não objetivamos, neste trabalho, aprofundar-nos em detalhes técnicos quanto à natureza e à característica dos videoclipes. Contudo, reforçamos que, em nossa análise, partimos das discussões de Machado (2000), segundo o qual o videoclipe é uma das expressões artísticas de maior vitalidade de nosso tempo. Para o autor (2000, p. 176), há um salto qualitativo quando esse tipo deixa de ser “em lugar de uma galeria de retratos animados de astros e estrelas do mercado fonográfico” e passa, então, a ser “encarado como uma forma autônoma, na qual se podem praticar exercícios audiovisuais dos mais ousados”. Embora Machado trate das diferentes possibilidades e características dos videoclipes, ele já notava em seu debate que “o que se vê com maior frequência é algo assim como um *efeito de narração*” (Machado, 2000, p. 180).

A questão da narratividade em videoclipes é tensionada, como podemos perceber nas reflexões de Carvalho (2005). Entrementes, se a discussão sobre a narratividade do

videoclipe não é pacífica, suscitando debates, o advento da tecnologia e da mediação da cultura mostra que:

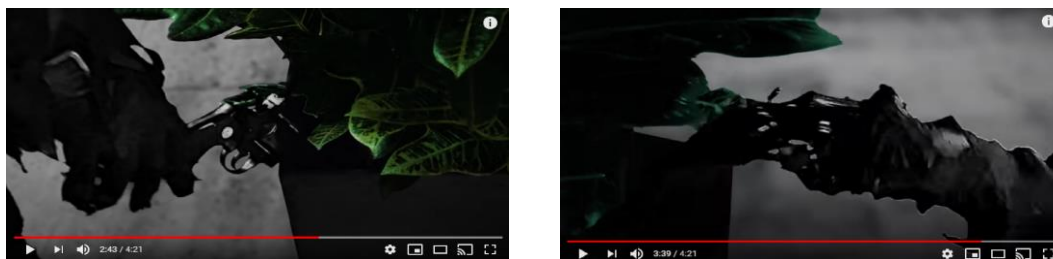
fotografias, filmes, imagens de TV, de vídeo e dos terminais de computador assumem o papel de portadores de informação outrora desempenhado por textos lineares. Não mais vivenciamos, conhecemos e valorizamos o mundo graças a linhas escritas, mas agora graças a superfícies imaginadas (Flusser, 2008, p. 15).

Partindo de tal premissa, não parece problemático considerar o videoclipe uma narrativa, algo além de mero *efeito de narração*. A narrativa não é monopólio da palavra escrita, o próprio cinema e a dramaturgia, narrativas com especificidades próprias, fortalecem tal questão. Ademais, a tensão criada quanto ao videoclipe ser ou não uma narrativa, ou de possuir narratividade, geralmente está relacionada às diferentes semioses envolvidas, como imagem, som, fragmentação etc. Ora, a narrativa pós-moderna é marcada pela fragmentação, como mostra o narrador pós-moderno de Silviano Santiago.

Além disso, pensando no audiovisual que é o cinema, temos o som e a trilha sonora como constituintes do todo. Ao excluir John Williams ou Ennio Morricone de certas películas, por exemplo, algumas obras manteriam a identidade icônica que construíram? É possível conceber Darth Vader sem a “Marcha imperial”? Todavia, não nos interessa adentrar nessa seara aqui.

Entretanto, neste trabalho, para fins de esclarecimentos, consideramos “The Vengeful One” uma narrativa em videoclipe e, mais, uma narrativa bastante clássica. Nela, há um personagem que desencadeia uma ação linear com começo, meio e fim. O fim, em seu desejo messiânico, representa uma tentativa de purificação do mal a ser combatido. Aliás, em caso de qualquer dúvida acerca do caráter narrativo de tal videoclipe, o próprio diretor resolve a questão de forma explícita citando o canônico exemplo de Anton Tchekhov, o qual indica que, se uma arma é posta em cena, ela deverá inevitavelmente ser utilizada. É o que faz o “Messias sombrio” quando, ao entrar em uma sala, deposita seu revólver num vaso. Na saída, atacado pelo inimigo e em condição desfavorável, é essa mesma arma que dispara e livra o herói da derrota.

Figuras 2 e 3 – Um revólver posto em cena fatalmente será usado.



Fonte: YouTube.

Partilhada a nossa concepção de análise de tal videoclipe como narrativa, precisamos, ainda que rapidamente, observar as reflexões de Guedes e Nicolau (2016) sobre o fim da exclusividade da televisão na distribuição e na exibição dos videoclipes, especialmente com o advento da internet e das plataformas como YouTube e Vimeo. Para os autores, as publicações dos videoclipes nelas se tornaram uma imposição. A circulação dos videoclipes nesses espaços se dá de forma massiva. O videoclipe de “The Vengeful One”, por exemplo, na data da escrita deste artigo, contava com mais de 95 milhões de visualizações, mais de 500 mil reações positivas e milhares de comentários. Por isso, consideramos importante refletir, discutir e interpretar narrativas com tamanho alcance.

“THE VENGEFUL ONE”, A INDÚSTRIA CULTURAL E O ESPETÁCULO

Figura 4 – As telas e as mídias como agentes de alienação e controle



Fonte: YouTube.

No início da obra, vemos uma profusão de telas flutuando pelo vídeo. Uma família está sentada defronte à televisão, o que lembra ligeiramente o videoclipe de “Radio Ga

Ga”, do Queen (1984), no qual uma família janta sob o controle do rádio. No videoclipe da Disturbed, há uma família que, em determinado momento da narrativa e por meio da sobreposição de vídeos, terá em suas entranhas apenas vermes. Nesse contexto, a família é alegoria das vítimas da indústria global da guerra, as quais o messias deseja vingar. Aqui, a narrativa trabalha com alguns elementos que devem ser observados. A tal “máquina de guerra” é traduzida num gigantesco prédio, em uma torre sombria de onde se controla o mundo, isto é, em um regime em que há a desconfiança de um sistema global de controle e manipulação. Nesse sentido, podemos presumir que a “máquina de guerra” citada no texto de introdução da narrativa remete às concepções mais críticas da cultura, a saber, a visão da indústria cultural de Theodor Adorno (2009), para quem a cultura é uma ferramenta de poder para a alienação e o controle das massas. Ainda conforme Adorno (2009), o indivíduo, sob a égide da indústria cultural, é apagado, é uma ilusão:

[...] na indústria cultural o indivíduo é ilusório não só pela estandardização das técnicas de produção. Ele só é tolerado à medida que sua identidade sem reservas com o universal permanece fora de contestação. Da improvisação regulada do *jazz* até a personalidade cinematográfica original, que deve ter um tope caído sobre os olhos para ser reconhecida como tal, domina a pseudoindividualidade. O individual se reduz à capacidade que tem o universal de assinalar o acidental com uma marca tão indelével a ponto de torná-lo de imediato identificável (Adorno, 2009, p. 33).

No videoclipe, a atomização dos indivíduos se apresenta por meio da robotização (ou por processos desumanizantes, como mostrá-los na forma de zumbis ou diabretes) em que eles são retratados: ciborgues construídos e controlados pela “máquina de guerra”, alienados, como a personagem que segura a granada para fazer uma *selfie*. Assim, a ideia de indústria cultural converge para o conceito de sociedade do espetáculo de Guy Debord (1997), “em que o princípio do fetichismo da mercadoria, a dominação da sociedade por coisas suprassensíveis embora sensíveis, se realiza completamente no espetáculo” (Debord, 1997, p. 28). Para ele, “o espetáculo é o momento em que a mercadoria *ocupa totalmente* a vida social” (Debord, 1997, p. 30).

Em muitas sequências de imagens da narrativa, tal espetáculo da mercadoria e do consumo estará presente e reverberará nas telas que flutuam pelo filme. A palavra *lucro* é constantemente repetida, bem como *submissão* e *obediência*. A rejeição e a revolta contra a indústria cultural e a sociedade espetacular erigida, ainda que não seja foco da análise da letra da canção, é também reforçada:

Conforme a violência aumenta
E as massas fervilhantes são aterrorizadas
Todos os predadores humanos enlouqueceram
Colhendo lucros vindos da morte alheia
A mídia raivosa cumpre seu papel
Alimentando as chamas da guerra, o que não surpreende
Ansiosos demais para vender suas almas
Pois o apocalipse deve ser televisionado²
(Disturbed, 2015).

Figura 5 – Granadas e selfies: crítica ao espetáculo do eu



Fonte: YouTube.

Tal relação entre o videoclipe e a indústria cultural e a sociedade do espetáculo se torna ainda mais visível se observarmos também que, no prédio gigantesco invadido pelo “Messias sombrio”, encontram-se duas faixas estendidas com os dizeres “*all media, all time*”. Há nisso, talvez, a insinuação, a partir da indústria cultural, do centro de controle apresentado na narrativa, da sociedade espetacular nos termos de Debord (1997). Nesse sentido, não à toa, a expressão “máquina de guerra” parece ser utilizada, pois:

[...] o espetáculo é uma permanente Guerra do Ópio para fazer com que se aceite identificar bens a mercadorias; e conseguir que a satisfação da sobrevivência aumente de acordo com as leis do próprio espetáculo (Debord, 1997, p. 32).

Assim, entendemos que é contra esses dois conceitos que o “Messias sombrio”, protagonista da narrativa em análise, insurge toda a sua violência e o seu messianismo.

² “As the violence surges/ And the teeming masses have been terrorized/ The human predators all gone mad/ Are reaping profits born from their demise/ The rabid media plays their roles/ Stoking the flames of war to no surprise/ Only too eager to sell their souls/ For the apocalypse must be televised” (Disturbed, 2015). Tradução retirada do site Letras. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/disturbed/the-vengeful-one/traducao.html>>. Acesso em: 13 jan. 2023.

“THE VENGEFUL ONE”, VIOLÊNCIA E MESSIANISMO

Ao tratar da *Crítica da violência* (1986), de Walter Benjamin, Judith Butler (2017, p. 103) afirma que, “para entender o direito de promover uma crítica pública contra a violência, mas também para articular os valores da coabitação e rememoração – os valores de não apagar os vestígios vivos da destruição passada”, é oportuno rememorar a origem judaica do autor. Ainda de acordo com a filósofa: “É bem possível que essas sejam coisas judaicas, mas, se o forem também são não judaicas” (Butler, 2017, p. 103). Para ela, “a relação com o não judeu está no cerne da ética judaica, o que significa que não é possível ser judeu sem o não judeu e que só é possível ser ético ao se afastar da judaicidade como quadro exclusivo para a ética” (Butler, 2017, p. 103).

É sob esse complexo prisma que a autora observa o texto de Benjamin, bem como sua relação com o messiânico. De acordo com Butler (2017, p. 75) “o messiânico assume diferentes formas na obra de Benjamin, mudando no decorrer de suas reflexões e evocações do termo”. No complexo ensaio *Crítica da Violência - Crítica do Poder*³, Walter Benjamin (1986, p. 160) alega que “a violência, inicialmente, só pode ser procurada na esfera dos meios, não na dos fins”. A partir disso, o autor cindirá a observação da violência em dois aspectos, o do direito natural e o do direito positivo. Para ele:

[...] ambas as escolas estão de acordo num dogma básico comum: fins justos podem ser obtidos por meios justos, meios justos podem ser empregados para fins justos. O direito natural visa, pela justiça dos fins, “legitimar” os meios, o direito positivo visa “garantir” a justiça dos fins pela legitimidade dos meios (Benjamin, 1986, p. 161).

Como demonstra Butler (2017), essas são algumas das razões pelas quais o ensaio de Benjamin encontra certas oposições e detratores. Entretanto, para ela, é importante observar que:

³ Na edição adotada, o tradutor Willi Bolle traz a seguinte N. T.: “Optei por esta tradução do original “*Zur Kritik der Gewalt*”, uma vez que todo o ensaio é construído sobre a ambigüidade da palavra *Gewalt*, que pode significar ao mesmo tempo “violência” e “poder”. A intenção de Benjamin é mostrar a origem do direito (e do poder judiciário) a partir do espírito da violência. Portanto, a semântica de *Gewalt*, neste texto, oscila constantemente entre esses dois pólos; tive que optar, caso por caso, se “violência” ou “poder” era a tradução mais adequada, colocando um asterisco quando as duas acepções são possíveis”. Nos excertos trazidos no decorrer do artigo utilizamos como no original com a escolha do tradutor.

[...] se considerarmos os problemas das condições fundadoras da violência do Estado, vamos lembrar que, em *Crítica da Violência*, Benjamin está fazendo pelo menos dois tipos de distinções sobrepostas, uma entre violência fundadora do direito e violência mantenedora do direito, e outra entre violência mítica e violência divina (Butler, 2017, p. 83).

Nessa perspectiva da violência divina, Benjamin (1986) observa que:

Deus se opõe ao mito, assim também opõe-se ao poder* mítico o poder divino. Este é o contrário daquele, sob todos os aspectos. Se o poder* mítico é instituinte do direito, o poder* divino é destruidor do direito; se aquele estabelece limites, este rebenta todos os limites; se o poder mítico é ao mesmo tempo autor da culpa e da penitência, o poder* divino absolve a culpa; se o primeiro é ameaçador e sangrento, o segundo é golpeador e letal, de maneira não-sangrenta [...]. O poder* mítico é poder* sangrento sobre a vida, sendo esse poder o seu fim próprio, ao passo que o poder* divino é um poder puro sobre a vida toda, sendo a vida o seu fim. O primeiro poder* exige sacrifícios, o segundo poder os aceita (Benjamin, 1986, p. 173).

O fato de conceber e conjecturar um tipo de violência divina, uma violência próxima de um tipo de poder revolucionário, pode ser, muitas vezes, encarado por leitores de Benjamin como aceitação de alguma forma de violência. Quanto a isso, é preciso novamente observar Butler (2017):

Benjamin não conclama à violência, e sim sugere que a destruição já existe como pressuposto do direito positivo, e, na verdade, da própria vida. O sagrado não designa o que é eterno, a menos que consideremos a própria destruição um tipo de eternidade. Além disso, a noção de sagrado invocada por Benjamin pressupõe que a destruição pode não ter fim e não é redimida nem por uma história teleológica. Nesse sentido, a destruição é, ao mesmo tempo, o momento anárquico em que a apropriação do mandamento [não matarás] ocorre e o ataque ao sistema legal que agrilhoa os sujeitos à culpa sem vida. É também messiânica num sentido bastante preciso (Butler, 2007, p. 91-92).

Com base nessas reflexões e considerando Benjamin (1986, p. 175), segundo o qual “o puro poder divino dispõe de todas as formas eternas que o mito transformou em bastardos do direito” e que este “pode aparecer tanto na guerra verdadeira quanto no juízo divino da multidão sobre o criminoso”, perguntamo-nos neste trabalho se a figura sinistra personificada no protagonista de “The Vengeful One” não estaria marcada por essa aceitação da violência enquanto destruição messiânica. Ou se, pelo contrário, não estaria maculada por uma interpretação errônea da violência divina, sendo tão somente uma violência instauradora do direito, como no ciclo proposto por Benjamin:

[...] a lei dessas oscilações consiste em que todo poder* mantenedor do direito, no decorrer do tempo, acaba enfraquecendo indiretamente o poder* instituinte do direito representado por ele, através da opressão dos anti-poderes* inimigos. (Alguns sintomas disso foram apontados ao longo desta análise.) Isso dura até que novos poderes* ou os anteriormente oprimidos vençam o poder até então instituinte do direito, estabelecendo assim um novo direito sujeito a uma nova decadência (Benjamin, 1986, p. 174-175).

Ademais, é preciso observar ainda que “todo poder* enquanto meio é ou instituinte ou mantenedor de direito” (Benjamin, 1986, p. 167). Lembremos que ambas as violências são objetadas por Benjamin. Em seu ensaio, por exemplo, ele demonstra o papel institucional da polícia enquanto mantenedor do direito. Neste trabalho, questionamos também se não é possível olhar sob esse mesmo prisma para os conceitos de indústria cultural e de sociedade do espetáculo. Observemos que eles são trazidos como elementos de controle social, ou seja, da manutenção de direitos, ao menos dos direitos de uma pequena elite social.

É o que também está demonstrado no videoclipe em análise nesta reflexão. A violência física dos cassetetes policiais é substituída pela cultura e pelo consumo; todavia, não se torna menos violenta – e eficiente – no que tange à estabilização do direito. A partir disso, inserimos mais um elemento às reflexões sobre a violência em “The Vengeful One”.

Não se pode negar que a inserção de um messias na narrativa carrega, ao menos em princípio, a ideia de uma expiação por meio de uma violência supostamente divina. Vindo de um não tempo, de um vácuo, o “Messias sombrio” é tratado como “a mão de Deus”. Trata-se de uma referência bíblica a um anjo purificador chamado a expurgar os pecados terrenos e um representante da cólera divina, um Deus colérico, vingativo, muitas vezes visto em perspectiva judaica. Seria, então, o “Messias sombrio” tal representante de Deus? Promotor de uma destruição purificadora? Seria ele, desse modo, um agente da violência divina?

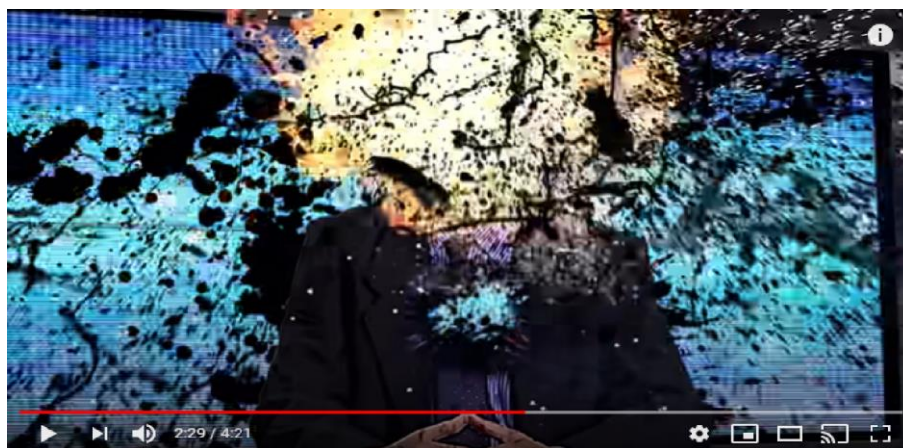
Ao descer à Terra, ele inicia sua jornada de violência indo até a torre da “máquina de guerra”. Os já citados assimilados por essa máquina são desumanizados, o que, por si só, constitui pontos de inflexões relevantes. O inimigo é retirado de sua condição humana, de modo que a violência passa a se voltar para outra *coisa*. Há, nessa tática, sempre um perigo muito grande, pois a história já provou que tal forma de agir foi utilizada pelos piores tiranos do século XX. Tal princípio está na ideologia do Partido no romance *1984*,

em que George Orwell produz uma distópica alegoria dos totalitarismos do século XX por meio do slogan “Proletas e animais são livres” (Orwell, 2013, p. 91). A desumanização do outro é usada para a legitimação da barbárie; em suma, também é uma tática voltada ao “direito”.

Além disso, ao representar os “agentes” da “máquina de guerra” dessa forma, a narrativa revela “a desmaterialização da *vida real* em si, que se converte num espetáculo espectral” (Zizek, 2002, p. 28). É um espetáculo marcado pela violência de cabeças explodindo, vísceras expostas e exagero de sangue, mas um sangue falsamente estético. A violência é visceral e explícita. Nesse sentido, o “Messias sombrio” também está marcado pelo “momento último e definidor do século XX. [que] Foi a experiência direta do Real como oposição à realidade social diária – o Real em sua violência extrema” (Zizek, 2002, p. 19).

A seu modo, a violência da narrativa, em última instância, também marcada pela *paixão pelo real*, tem como objetivo libertar as vítimas. Isso se evidencia com o que ocorre com a família “salva” após a catarse destruidora promovida pelo messias. Também compõe o trabalho do messias, portanto, a ideia, a partir da destruição da “máquina de guerra”, cuja parte final explodindo satélites é bastante simbólica, do desvelar de um real obscurecido, nublado ou negado pela *máquina*.

Figura 6 – Aniquilação total e o “espetáculo” dos respingos



Fonte: YouTube.

No entanto, para além dessa questão que também é adjacente à paixão pelo real, perguntamos: tal cena não remete mais ao mito do que propriamente ao divino? A luta de

um “Messias sombrio”, supostamente um anti-herói, não estaria, nessa narrativa, simplesmente reproduzindo arquétipos maniqueístas redutores e simplistas e opondo figuras do bem contra o mal, este na figura de um demônio? São perguntas que consideramos possíveis.

Na camada superficial da narrativa, todavia, ou, pelo menos, em suas intenções, parece que a construção messiânica procura estabelecer uma jornada divina e, assim, revolucionária contra o sistema opressor. Entretanto, há a impressão de que, ao confrontar estruturas mantenedoras de um direito, as estruturas da própria indústria cultural e da sociedade do espetáculo, nesse caso, o “Messias sombrio”, incorporado por The Guy, ao cabo, por meio de sua violência, longe de uma violência divina, purificadora, parece mascarar tão somente uma violência instituinte de um novo direito. Ademais, o próprio caráter teatral e estético da violência no videoclipe parece conter contradições inerentes ao portar os mesmos elementos aos quais pretende se opor aparentemente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa de “The Vengeful One” se apresenta como um grito contra a opressão da manipulação de uma “máquina de guerra”, cuja alegoria é possível aproximar dos conceitos de indústria cultural e da sociedade do espetáculo. Desse modo, é uma narrativa marcada pelas questões do pós-moderno, o que não a altera, mas a torna sofisticada, como o salto de uma indústria cultural para a sociedade do espetáculo, ambas bastante convergentes. É para a desconfiança em relação a esses dois conceitos que a narrativa se volta. Em paralelo, há clamor por um real que desvele ou finde os tempos de manipulação e controle. É contra o poder global que o videoclipe recorre ao chamado messiânico explícito no “Messias sombrio”.

Nesse sentido, a violência aparentemente divina produzida pela sinistra figura do anti-herói flerta com a noção de uma violência justificada e expiada. Há, talvez, uma leitura equivocada ou radicalizada da perspectiva judaica de Deus, uma leitura errônea do texto de Benjamin ou da própria violência. Em sua camada superficial, a narrativa adentra na questão da justiça, dos fins e dos meios. Dessa maneira, ao realizar tal violência pela mão divina, a violência seria aceita.

Creemos que a apresentação resumida do texto de Butler (2017) demonstra que se trata de uma questão complexa, e partilhamos com ela que, se pensarmos a partir de *Crítica da violência* (1986), de Benjamin, tampouco encontraremos uma incitação do autor à violência ou a uma espécie de violência permitida. Ademais, o fato de termos na narrativa uma referência explícita ao messiânico não a torna divina. No caso de “The Vengeful One”, apesar de todas as influências religiosas e as marcas do divino na narrativa, a ação do “Messias sombrio” não se dá nesse campo, pelo contrário. Tudo parece notadamente se realizar na disputa pelo direito, no combate entre as duas forças tratadas por Benjamin, a mantenedora e a instituinte, em que o combate estabelece um ciclo sem fim de violência.

Ademais, podemos ampliar nossas reflexões acerca do messiânico em Benjamin observando as discussões do pensador Slavoj Žižek (2002, p. 21) ao afirmar que “Walter Benjamin definiu o momento messiânico como o da *Dialektik im Stillstand*, a dialética imobilizada: na expectativa do Evento Messiânico a vida se imobiliza”. Nesse sentido, a família considerada neste trabalho, frente ao aparelho, hipnotizada, controlada e imóvel, parece representar tal imobilização. Com tal imobilidade, sua única “salvação”, o evento messiânico, que, se no caso abordado por Žižek (2002), a Revolução Cubana, nunca chega, no videoclipe ocorre em virtude da chegada do “Messias sombrio”. O protagonista parece ser constituído pelo dilema do:

[...] núcleo da “paixão pelo Real” [que] é essa identificação com esse gesto heroico de assumir integralmente – a Obscenidade suja do outro lado do poder; a ajuda heroica de que “alguém tem que fazer o trabalho sujo, então mãos à obra!”, uma espécie de reverso da Bela Alma que não aceita se reconhecer no resultado (Žižek, 2002, p. 45).

Assim, de acordo com Žižek (2002, p. 46), “devemos opor a paixão reacionária à progressista pelo Real”, e a narrativa parece sucumbir a isso. Segundo o autor, sobre a paixão pelo real, “enquanto a reacionária é o endosso do reverso obscuro da lei, a ‘progressista’ é a confrontação com o Real do antagonismo negado pela ‘paixão da purificação’” (Žižek, 2002, p. 46).

Temos ainda de tratar do que talvez seja a maior de todas as contradições da narrativa, a despeito de suas virtudes e tentativas de chamado à consciência, que é um produto da industrial cultural, inclusive, um mecanismo de consumo. Adorno (2009, p.

16) já alertava que “a indústria adapta-se aos desejos por ela evocados”. Não seria um problema imaginarmos que as evoluções das mídias, levadas à internet, não sejam ferramentas da indústria cultural ou da própria sociedade do espetáculo e do consumo? As telas flutuantes ao longo da narrativa, inclusive, ajudam a confirmar isso.

Assim, é possível que o próprio videoclipe seja mais uma das produções da indústria cultural? Um agente da imobilidade? Aliás, o alcance massivo da obra resultou em mais consciência ou diversão? Até que ponto ela simplesmente não reproduz:

[...] o *amusement*, ou seja, a diversão, implícita em todos os elementos da indústria cultural, já existia muito antes dela. agora é retomada pelo alto e colocada ao nível dos tempos. a indústria cultural pode se vangloriar de haver atuado com energia e de ter erigido em princípio a transposição – tantas vezes grosseira – da arte para a esfera do consumo, de haver liberado a diversão da sua ingenuidade mais desagradável e de haver melhorado a confecção das mercadorias (Adorno, 2009, p. 17).

Por conseguinte, especialmente no videoclipe em análise, tão próximo das jornadas espetaculosas do cinema, usuário dos mesmos recursos técnicos e de efeitos especiais, da estética de ações cinematográficas, como em *Matrix* (1999), como garantir, então, que a violência nesse caso não atue de modo que:

[...] o prazer da violência contra o personagem transforma-se em violência contra o espectador, o divertimento converte-se em tensão. Ao olho cansado nada deve escapar do que os especialistas puseram como estimulante, não nos devemos espantar diante da finura da representação, havemos sempre de acompanhar e, por contra própria, mostrar aquela presteza que a cena expõe e recomenda (Adorno, 2009, p. 20).

Neste artigo, não pretendemos produzir afirmações definitivas com todos os riscos e as possibilidades de enganos que elas carregam. Contudo, mais do que refletir sobre a narrativa de “The Vengeful One”, intentamos demonstrar que, a despeito das intenções aparentes de uma mensagem revolucionária na ação do videoclipe, do grito de oposição contra o poder controlador de uma *máquina global* estruturada pela indústria cultural, pelo espetáculo e pelo consumo, como, a narrativa parece escorregar em contradições internas.

Há provável interpretação errônea de uma justiça divina e purificadora que, ao fim, tão somente parece provocar a briga entre a instituição e a manutenção do direito. Além disso, ao se voltar, em tese, contra a indústria cultural, o videoclipe o faz com a

estética e as ferramentas dessa mesma indústria. Ou seja, entrega espetáculo e assim filia-se ao mesmo sistema e suas técnicas de efeito alienador, de modo que, parece-nos, a partir de sua angústia marcada pela paixão pelo real, mostra-se, contudo, incapaz de superar o reacionarismo em uma postura revolucionária nos termos propostos por Zizek (2002). Desse modo, ao cabo, a presente narrativa em videoclipe participa e colabora para a vida imobilizada, em parte pela incapacidade de enterrar um dos mitos mais persistentes do pós-modernismo: o mito da revolução.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. Trad. Maria Helena Ruschel. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Crítica da Violência - Crítica do Poder*. In: Documentos de cultura. documentos de barbárie : escritos escolhidos I seleção e apresentação Willi Bolle; trad.: Celeste H.M. Ribeiro de Sousa ... I et al.1. - São Paulo: Cultrix : Editora da Universidade de São Paulo. 1986.

BUTLER, Judith. *Caminhos divergentes: judaicidade e crítica do sionismo*. Trad. Rogério Bertoni. São Paulo: Boitempo, 2017.

CARVALHO, Claudiane de Oliveira. *Narratividade em videoclipe: a articulação entre música e imagem*. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0856-1.pdf>>. Acesso em: 29 nov. 2020.

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

DISTURBED. *The Vengeful One*. YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8nW-IPrzM1g>>. Acesso em: 29 nov. 2020.

GUEDES, Fabrícia; NICOLAU, Marcos. Os Videoclipes Interativos e a Apropriação dos Usuários para Compartilhamento no YouTube. In: XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2016, Caruaru. *Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*. São Paulo: INTERCOM, 2016. v. 1. p. 1-15.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

ORWELL, George. *1984*. Trad. Alexandre Hubner, Helena Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MACHADO, Arlindo. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Editora Senac, 2000.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real*. São Paulo: Boitempo, 2002.

Recebido em: 30/04/2023

Aceito em: 11/01/2024

Douglas Eraldo dos Santos: Doutorando em Letras pela Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). Mestre em Letras pela UNISC e licenciado em Letras pela Universidade Federal de Pelotas (UFPEL). Bolsista Prosuc II da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.