

PSICANÁLISE E CINEMA
v. 2, n. 2, 2014

A PERVERSÃO EM CINCO ATOS

CÍRCULO PSICANALÍTICO DO RIO DE JANEIRO - CPRJ

Filiado à Federação Internacional de Sociedades Psicanalíticas - IFPS

Rua David Campista, 170 Humaitá CEP: 22.261-010 Rio de Janeiro - RJ

tel: (21) 2286-6922 fax: (21) 2286-6812 CNPJ: 34.117.705/0001-05

e-mail: cprj@cprj.com.br homepage: www.cprj.com.br

Biblioteca: tel: (21) 2286-5747 biblio@cprj.com.br

Diretoria do CPRJ – 2013-2015

Diretoria - Comissão Administrativa

Coordenadora Geral: Suely Duék

Secretária: Nancy Assemany

Tesoureira: Maria de Fátima de A. Junqueira

Colaboradoras: Carla Maria Pires e Albuquerque Pena

Paula Góes

Sonia Caldas Serra

Comissão Executiva Técnica de Formação Permanente

Coordenador: Paulo Sérgio Lima Silva

Beatriz Chacur Biasotto Mano

Carmen Mirian Da Poian

Neyza Maria Sarmento Prochet

Regina Celi Bastos Lima

Colaboradoras: Alba Maria de Carvalho Senna

Iêda Bourgeaiseau

Lia de Chermont Próchnik

Comissão Executiva Técnica Clínica

Coordenadora: Claudia Amorim Garcia

Fânia Goltsman Izhaki

Luciana Brazil Lenz Cesar

Perla Klautau

Colaboradoras: Beatriz Pinheiro de Andrade

Clara Bar

Comissão Executiva Técnica de Publicações e Biblioteca

Coordenadora: Paula Land Curi

Maria Regina Maciel

Pedro Salem

Colaboradores: Daniela Romão-Dias

Diana Dadoorian

Luiz Ricardo Prado de Oliveira

Comissão Executiva Técnica de Ética

Coordenadora: Edda Bihl

Ana Lila Lejarraga

Maria Aparecida Vianna

Sonia Caldas Serra

SOCIEDADE DE PSICANÁLISE

DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO – SPCRJ

Rua São Clemente, 413 – Botafogo – Rio de Janeiro – RJ – CEP: 22260-001

Secretaria: tel.: (21) 2512-2265 - Tel/Fax: (21) 2239-9848 – secretaria@spcrj.org.br

Biblioteca: biblio@spcrj.org.br / Site: www.spcrj.org.br/

Conselho de Representantes 2014/2016

Presidente:

Cid Merlino Fernandes

Vice-presidente:

Immacolata Tosto Oliveira

Secretário Administrativo:

Daniel Lage Ferreira da Silva

Secretária de Finanças

Iara Scherer G. Barreto

Secretária de Divulgação

Mariana Bricio Serra

Diretora Técnica

Rachel Sztajnberg

Vice-diretora Técnica

Regina Helena Landim

Coordenadora da Comissão Científica e de Ensino (CCE)

Claudia Coelho Santos Carrera

Coordenadora da Comissão de Admissão e Acompanhamento (CAA)

Gilda Sobral Pinto

Coordenadora da Comissão de Ética (CE)

Rosana Rocha Gusmão da Silva Telles

Coordenadora da Comissão de Publicação e Biblioteca (CPB)

Marcia Maria dos Anjos Azevedo

Diretora Clínica

Nêda Maria Braga Matos

Vice Diretora Clínica

Maria Lúcia Gomes Fradinho.

Organizador - Paulo Sérgio Lima Silva
Editor-Responsável - Pedro Salem
Assistente de Publicações - Fabiano Gomes
Revisão de Texto - Telma Ardoim
Capa - Luciano Garcez
Diagramador - Marisco Design

Psicanálise e Cinema, Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro/Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro.

v. 2, n. 2 (2014) Rio de Janeiro: CPRJ/SPCRJ, 2014 –

1. Psicanálise - Periódicos. 2. Filmes I. Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro – CPRJ.
II – Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro- SPCRJ.

Sumário

Apresentação.....	7
Paixão dos extremos	9
<i>Regina Landim</i>	
O porteiro da noite (à margem do Aqueronte)	19
<i>Sergio Tostes</i>	
O Lenhador - algumas facetas cotidianas da perversão	27
<i>Alexandre Abranches Jordão</i>	
O lobo de todos os tempos	37
<i>Hedilane Alves Coelho</i>	
Viridiana	45
<i>Gilda Sobral Pinto</i>	
Pode-se perceber desejo em Viridiana?.....	53
<i>Luiz Ricardo Prado de Oliveira</i>	
Um rosto na multidão.....	63
<i>Luiz Carlos de Oliveira Marinho</i>	
Visibilidade: a vertigem das pequenas alturas.....	73
<i>Rachel Sztajnberg</i>	
Perversão, fascismo e o resto.....	79
<i>Jô Gondar</i>	
A fita branca	91
<i>Paulo Cesar Junqueira</i>	



Apresentação

O Ciclo de Filmes, proposto pela parceria entre as sociedades SPCRJ – CPRJ para 2013, debruçou-se sobre o tema da perversão. Nada mais atual, posto que esta, de modo ruidoso ou sutil, assombra o mundo contemporâneo. Aparece infiltrada no sistema de valores dos jogos de poder e nas pequenas ações do indivíduo comum, por vezes de modo quase imperceptível ou mesmo naturalizada.

Freud, como se sabe, dirigiu um olhar diferenciado daquele até então sugerido pela psiquiatria para o tema da perversão. De início, postulou: “a neurose é o negativo da perversão”; depois, estabeleceu um segundo axioma: “o complexo de Édipo é, não apenas o complexo nuclear das neuroses, mas também o das perversões”. Finalmente, se dedicou ao estudo dos mecanismos específicos da mesma, basicamente o da recusa da realidade.

Com a escola francesa de psicanálise, a noção de traço de perversão veio, de certo modo, “humanizar” mais a questão, já que movimentos perversos poderiam ser constatados no funcionamento do homem neurótico.

Recentemente, Lebrun, em *A perversão comum*, desenhou um painel do que chama “os neossujeitos na contemporaneidade”, constatando neles um uso frequente do mecanismo da recusa. Estes, em sua descrição, não aceitam perder, têm dificuldades em assumir responsabilidades, preferem o fácil e o rápido, apresentam baixa tolerância à frustração, vivem impasses frente às regras e à lei, têm dificuldades de se dedicar a algo, de se envolver e cuidar (nas tarefas e nas relações), regem-se pela onipotência e pelo narcisismo e privilegiam o ter em vez do ser. Ou seja, os neossujeitos sabem das condições que a realidade lhes impõe, “mas mesmo assim” (citando aqui a famosa fórmula de Octavio Mannoni para sintetizar o funcionamento perverso) tentam burlá-las. Preferem acreditar que uma realidade fácil e leve lhes será acessada através de um botão mágico de uma nova internet subjetiva. Esses indivíduos, independente dos condicionamentos patológicos que a família e o meio ambiente imediato lhes teria impingido, parecem responder também àquilo que Türcke descreve em *A sociedade excitada*. A incitação ao espetáculo, o predomínio da imagem, a sexualidade desnudada, arrancada do domínio do privado, desqualificam os

chamados “recalques secundários”, promovendo excitação e desejo veloz de satisfação. A frustração e o ressentimento são garantidos, mas, curiosamente, também a insistência na busca da ilusão de um ideal frágil, inconsistente e inalcançável.

As obras escolhidas, se não ilustram com exatidão o acima exposto, tentam, em sua maioria, afastar-se dos estereótipos habitualmente associados ao mundo perverso, apresentando sujeitos, com frequência, sofridos, envoltos por um painel social com facetas nitidamente também perversas. De modo geral, os filmes contemplam os grandes temas de submissão, frieza, ilusão, onipotência, recusa, narcisismo, alienação, etc., incitando a debates profícuos em direção à forma singular, por vezes bizarra, de realidade criada pela perversão.

“O porteiro da noite” talvez seja entre os cinco escolhidos, o filme mais representativo do que habitualmente se concebe como expressão de uma perversão. Trata da relação no pós- guerra entre uma jovem judia e um ex-oficial nazista. Em “O lenhador” encontramos descritos, com especial sensibilidade, os sofridos conflitos de um homem com inclinações pedófilas. O clássico “Viridiana”, do sempre iconoclasta Buñuel, traz à tona, com humor e elegância, uma teia de enredos que envolvem religião, posse de terras e um toque de necrofilia. “Um rosto na multidão” expõe a ascensão meteórica de um rapaz do interior no mundo da mídia e “A fita branca” recria o universo de uma aldeia alemã antes da 1ª Guerra Mundial, onde as crianças reagem, em surdina, de modo cruel e perverso às forças que as oprimem.

Paulo Sérgio Lima Silva

(Membro Efetivo/CPRJ, Membro Aderente e Supervisor/SPCRJ)

Paixão dos extremos

*Regina Landim**

“Quando algo se apresenta como impensável,
é aí que deve trabalhar o pensamento”
Georges Didi-Huberman

Prólogo

Quando vi ‘O Porteiro da Noite’, pela primeira vez, o filme me pareceu daqueles que não deixam dúvidas para sua interpretação, filmes que desenvolvem uma tese, uma demonstração, como ocorre também, por exemplo, com ‘*Trainspotting*’, ‘*Elvira Madigan*’ ou ‘O Império dos Sentidos’.

O que me ficou do filme, nessa primeira impressão? Relação sadomasoquista, fascínio, fatalidade, repetição. Sua interpretação não deixava dúvidas: uma fixação traumática, muito intensa, repetida contra qualquer consideração racional, contra a superação obtida no curso da vida, contra o conforto, contra o princípio do prazer. Assim o citei, por vezes, em nossos seminários, mas, embora o considerando como um exemplo para certas situações com as quais podemos nos deparar em nossa clínica, nunca voltei a assisti-lo.

Quando fui convidada para comentar o filme, lembrei-me das torturas na ditadura e da obsessão de frei Tito por seu torturador, Fleury, que culminou com o seu suicídio. Falei sobre isso com Paulo Sérgio. Ele me sugeriu que investigasse o fenômeno chamado «síndrome de Estocolmo». Cheguei a pesquisar, superficialmente na internet, mas não prossegui por essa linha, pois, revendo o filme, pensei, imediatamente, no artigo de Freud ‘Batem numa criança’ e no livro de *Pauline Réage*, ‘História de O’, cujo prefácio, do escritor e editor francês *Jean Paulhan*, tem como título, ‘A felicidade na escravidão’.

* Psicanalista, membro aderente e supervisora/SPCRJ.

Introdução

A análise de um filme é, de certa forma, um jogo de encaixe entre o que ele mostra e teorias, conceitos, experiências, derivados de nosso acervo mental, psicanalítico, literário, além de todos os demais conhecimentos que acumulamos durante a vida.

No caso do *Porteiro da Noite*, há uma ressalva a fazer. O filme tem um pano de fundo histórico-social, o nazismo e a ação dos nazistas depois da queda do *Terceiro Reich*. Um fenômeno tão complexo, responsável por tantos horrores, não pode ser analisado por uma única perspectiva teórica. Por isso, vamos colocar metodologicamente, entre parêntesis, a investigação do momento histórico em que se passa a ação.

Focalizaremos, nesse trabalho, as duas personagens principais, Lucia e Max, em sua vida atual e no que recordam através dos *'flash-backs'*.

O contexto, no qual os oficiais nazistas permanecem ligados entre si doze anos depois do fim da guerra, organizam um pré-tribunal, onde devem confessar todas as suas ações criminosas, identificar suas vítimas, queimar papéis comprometedores e matar sobreviventes para evitar que seus crimes venham a público, só virá à tona na medida em que seja essencial para a compreensão da ação dos personagens.

Digo ação de maneira proposital, pois se trata de um filme onde os personagens principais se mostram por suas ações, atuais e passadas (reveladas por *flash-backs*), mais do que falam. Apresentam mais do que representam, como alguns de nossos analisandos contemporâneos?

Nesse sentido, a análise do *'Porteiro da noite'* deixa-nos diante de questões bem atuais da clínica psicanalítica.

Estamos num mundo além do princípio do prazer, onde há uma compulsão para o gozo do excesso, para o gozo total.

Estamos, certamente, num contexto dual, narcísico, sádico, masoquista, que joga com a dor infligida e sofrida.

Perverso? Sim, na medida em que estamos em um sistema que afirma o todo poder de um sobre o outro, o que tem como consequência submissão ou morte.

Mas, um perverso poderia amar? Como interpretar o destino de Max e de Lucia, que preferem permanecer juntos, sabendo que isso os conduzirá à morte; quando cada um teria a possibilidade de viver, afastando-se do outro ou entregando à execução?

Percebemos, desde já, que o filme é bem mais complexo do que parece à primeira vista. Por isso, mais do que conclusões definitivas, nossa análise proporrá linhas possíveis de interpretação.

Vamos tratar de Lucia e de Max. Mas vou focalizar especialmente Lucia, cuja ação parece mais paradoxal.

Análise

No início do filme, Lucia se apresenta como uma mulher do mundo, bonita, elegante, refinada. Seu marido rege a 'Flauta Mágica', ópera de *Mozart*, que está sendo apresentada na cidade, sendo, assim, o centro do grupo que chega ao hotel. Max é o porteiro. Estabelece-se, portanto, uma distinção social entre os personagens, o que é negado pelo intenso olhar de reconhecimento que trocam Lucia e Max.

A partir daí, o filme se organiza em dois planos, o atual e o das lembranças, evocadas tanto por Lúcia quanto por Max.

As lembranças são, em sua quase totalidade, cenas que mostram um fragmento de ação, acompanhado por expressões faciais, sem palavras. Como interpretá-las? Não esqueço de uma afirmação do grande cineasta *Eisenstein*: 'expressões faciais idênticas podem ser interpretadas de forma completamente diversa, segundo o contexto em que estão inseridas'. Penso especialmente numa espécie de meio sorriso de Lucia, aparentemente de prazer, que acompanha algumas de suas lembranças terríveis e também em suas gargalhadas.

Antes de prosseguir com a sequência do roteiro, arrisco-me a desenvolver uma primeira linha interpretativa. Em seu artigo 'Batem numa criança', *Freud* fala dos três momentos desta fantasia: 1. 'meu pai bate numa criança, cuja relação comigo é de rivalidade'; 2. 'meu pai me bate'; 3. 'batem numa criança'. Penso que o que podemos ver na relação de Lucia com Max é a de certo contentamento por ter sido escolhida, mesmo que para ser espancada. Vejamos as cenas em que isso se alinhava: Lucia, aparentemente sozinha na fila dos prisioneiros, é ostensivamente fotografada por Max. Na cena do carrossel ela escapa, outras moças são abatidas pelos tiros. Ela é retirada do dormitório, onde dois homens têm uma relação sexual ao seu lado e sai com Max. Foge, aterrorizada, dos tiros que ele dispara contra ela. É acorrentada e há uma sequência de cenas que seriam a metonímia de sua defloração por ele. Há sangue no algodão, está ferida, mas ele a beija.

Embora com a cabeça raspada, usa uma combinação fina e limpa, diferente dos trajes grosseiros e manchados dos demais prisioneiros. É vestida por Max com seu próprio vestido, de linho rosa, o que aceita passivamente, como se fosse uma boneca.

As cenas são de extrema violência. Em diversos momentos Lucia parece estar possuída pelo terror (*Schreck*), que *Freud* menciona em 'Além do Princípio do Prazer', em outros por uma espécie de despersonalização que a torna indiferente. Mas, de alguma maneira, ela é privilegiada, escolhida, ainda que para ser espancada, no caso, submetida a um sofrimento extremamente intenso e repetido. Poderíamos dizer que ela fica fixada no segundo momento da fantasia descrita por *Freud*: 'meu pai me bate', subentendendo-se: 'embora ele me espanque, eu sou escolhida'. Estaria aí a fixação de Lucia. Uma vivência muito forte, aterrorizante, traumática, mas fixada num gozo além do princípio do prazer. Masoquista? Sádico? Sadomasoquista? Desenvolveremos esse ponto em seguida.

Mas, o que se passa no além do princípio do prazer teria que ter um fundamento no prazer? Falando de outro modo, ao pensar na 'escolha' (no sentido em que *Freud* fala da 'escolha da neurose') de uma relação muito intensa, que acarreta dor, além de uma expectativa aterrorizante, ainda assim teríamos que procurar em sua base, em sua fixação, o princípio do prazer? Não creio que isso possa ser generalizado, já que é postulado por *Freud* um masoquismo originário, primeira inscrição da pulsão de morte em nós. Mas, no caso do filme, sustento o que disse. Aliás, a mesma equação se dá na história de *O*, que obedece cegamente a todas as ordens dos seus 'mestres' *René* e *Sir Stephen*, para continuar a ser aceita e amada por eles. Nesse caso, o objetivo pulsional não seria apenas o gozo no terror e na dor (além do princípio do prazer), mas o desejo de ser amada (princípio do prazer) e a completa passividade, isto é, a plena dessubjetivação pela alienação no outro (além do princípio do prazer), o que seria expresso pelo título do prefácio da 'História de *O*', 'A felicidade na escravidão' e que seria mostrado, no filme, pelo que chamei de total passividade, chegando à despersonalização, de Lucia. Desse ponto de vista, Lucia e *O* teriam ficado totalmente alienadas ao outro, sendo sua posse, sua coisa.

Poderíamos dizer que tal situação só seria possível por uma intensa e precoce fixação no masoquismo primário, o que é impossível de ser afirmado

aqui, pois não temos dados sobre a infância nem de O nem de Lucia. No caso de Lucia, podemos nos perguntar, entretanto, se uma fixação tardia, mas tão brutal, não seria suficiente para explicar seu destino, que teria mais a ver com a neurose traumática do que com o masoquismo primário.

Para aprofundar essas questões, tinha pensado em desenvolver as diversas versões sobre o sadismo e o masoquismo na teoria de *Freud*. Caminhei um pouco nesse sentido, mas me pareceu complicado. Como falar em masoquismo e em sadismo, quando o mundo estava de cabeça para baixo e o próprio sistema era louco, injusto, cruel? Como avaliar qual a responsabilidade da vítima por seu destino (como fazemos com nossos analisandos); bem como a do carrasco, por partilhar, ser cúmplice ativo do orgulho, da injustiça e da crueldade do regime vigente?

Há muita complexidade envolvida para tratarmos apenas de sadismo e de masoquismo, como apresentados pela psicanálise. Aqui nos defrontamos com os limites de que falei no início desse trabalho. O comportamento de Max e de Lucia seria determinado por muitos outros fatores, além do que pudéssemos descrever fazendo apelo somente à psicanálise.

Então, chamou-me a atenção a escolha dos filmes que apresentei no início. O que há de comum entre *'Trainspotting'*, *'Elvira Madigan'*, *'O império dos sentidos'* e *'O porteiro da noite'*?

Todos são filmes em que uma relação muito intensa, uma paixão, uma compulsão, consome os personagens e os leva à perdição, à morte. Todos se colocam além do princípio do prazer e perseguem um gozo sempre insuficiente, que exige sempre mais, sempre mais, até a exaustão. Nesses filmes, acompanhamos, às vezes, a trajetória completa de pessoas, apresentadas no início como belas, animadas, preenchendo a vida com diversos interesses, mas que vão sendo aos poucos consumidas pelo apelo para um gozo total e caminham, inexoravelmente, para a morte. É o caso de Lucia. Refez sua vida, é amada por seu marido, frequenta um grupo culto e elegante, viaja, mas guardou dentro de si o fascínio pelos extremos.

Uma pequena precisão sobre o sentido da palavra gozo, na psicanálise, pode nos ajudar a definir um pouco mais as posições de Lucia e de Max. Gozo, em francês, se diz *'jouissance'*. Esse termo é usado por *Lacan* e também pelos psicanalistas, que têm escrito sobre a compulsão ao gozo total, no mundo contemporâneo, como *Melman* e *Lebrun*, por exemplo.

Quando *Lacan* fala de *jouissance*, ele faz um trocadilho, 'jouis/sens' (literalmente: ouço sentido ou ouço os sentidos, o que duplica as possibilidades de interpretação. Aqui, vou tomar a primeira possibilidade como sendo a de *Lacan*. A segunda, teria a ver, talvez, com a compulsão ao gozo, embora não possamos esquecer a primeira parte da locução: 'ouço'). Continuando o raciocínio: *Lacan* diria, com esse trocadilho que, entre humanos falantes, o gozo é mediado pela fala e, por isso, é um gozo limitado que jamais alcançará o objeto perdido. É o gozo do sentido. Já os autores que têm discutido sobre a contemporaneidade, quando se referem a um gozo sem limites, estão indicando que o sujeito contemporâneo ultrapassa os limites da castração. Isso tem como consequência que a perversão ou a psicose se tornam 'comuns', como era a neurose, nos tempos de *Freud*.

O gozo de Lucia e de Max não é o gozo do sentido, mediado pela fala e, portanto, submetido à castração simbólica, mas, se pudermos assim dizer, o extremo de um gozo sem limites, regido pelo domínio da pulsão de morte.

Continuando a percorrer o roteiro do filme, destacamos algumas sequências que ainda poderiam contribuir para nossa análise.

No início do filme, a ação é, sobretudo de Max, tanto no presente como nos *flash-backs*. Ele fotografa Lucia, que procura para suas 'experiências', usa-a como parceira sexual. Na atualidade, ele se informa sobre ela, vai à Ópera. Os primeiros movimentos de Lucia, no campo, são o terror e a passividade. No presente, logo que reconhece Max, ela quer fugir de Viena.

Num segundo movimento, há ambivalência. Max protege Lucia: não a denuncia, mata Mario (personagem do grupo dos nazistas que reconheceu Lucia e que poderia denunciá-la), mas intercepta o telefonema dela para o marido e pergunta brutalmente a ela o que quer com ele. Lucia, passeando por Viena, se dirige ao museu de *Mozart*, autor da ópera regida por seu marido, toma a iniciativa de ligar para *Frankfurt*, com o objetivo de falar com ele, arruma suas coisas como se fosse partir, mas compra, num brechó, um vestido semelhante ao que usava no campo. No *flash-back*, sua mão se afasta da de Max. Entretanto, a cena seguinte mostra Lucia rendida, dançando e cantando na festa caricata dos nazistas, assim como, na atualidade, ela diz a Max que o quer.

A partir daí, cessam os *flash-backs* e Lucia expressa ativamente o seu envolvimento por Max. Vai para a casa dele. Calçada por Max, com um sapato de menina, provoca-o, mostrando que é a sua menina, isto é, que aprendeu com ele a ferir e ser ferida e a gostar disso. Max acorrenta Lucia e sai. Podemos assistir então a uma cena fantástica: O Dr. *Vogler* (um dos líderes do grupo dos

nazistas) entra no apartamento para entrevistar Lucia. Durante a conversa, ela se arrasta pelo chão e por baixo dos móveis como um animal acorrentado, enquanto que, na sonorização, o gato de Max mia sem parar.

No princípio desse trabalho me perguntei se Max e Lucia se amavam, pois qualquer um dos dois poderia ter se salvado, desde que denunciasse o outro.

Ao fim dessa análise, penso que a ligação deles era tão fascinante, tão narcísica, tão fatal, que os pequenos movimentos que fizeram para se liberar do domínio do passado e da paixão foram incapazes de extraí-los da bolha narcísica em que estavam encerrados. Max e Lucia permanecem encarcerados na imagem imutável do que foram no passado: o carrasco todo poderoso e a menina escolhida para ser espancada. Isto é representado, no final do filme, por suas indumentárias. Eles reproduzem, decalcam o casal que formavam no campo: a menina e o oficial nazista. E assim caminham para a morte.

Conclusão

Para terminar, gostaria de abrir um grande plano, como aqueles que anunciam, por vezes, o fim de um filme. Dessa perspectiva mais geral, creio que o sentido do 'Porteiro da noite' é a tentativa malograda do esquecimento. Já em sua forma, permeada por *flash-backs*, mas também em seu conteúdo. O filme versa sobre a tentativa do apagamento dos traços passados, seja construindo uma nova vida, como no caso de Lucia, seja pela destruição de arquivos, no caso dos nazistas. Mas os sulcos estão marcados no caminho e, por isso, as trilhas percorridas são sempre as mesmas. Lucia o diz, na conversa com o Dr. Vogler. 'Nada mudou', 'Não há cura'. Max diz que é porteiro à noite, porque à luz do dia tem vergonha. Mas ri como um louco ao contar à condessa (outra personagem do grupo nazista) que não conseguiu resistir e ofereceu à sua Salomé a cabeça de um João.

Na tentativa de 'retomar suas posições na sociedade', como diz um dos personagens, os nazistas se dão conta de que 'a guerra não acabou', como diz um outro.

Na tentativa de apagar os crimes da guerra, os nazistas continuam a matar.

Na tentativa de esquecer, todos repetem.

Há fatos tão intensos que não podem ser superados nem esquecidos. Quanto mais se tenta superá-los ou esquecê-los, mais eles se impõem na vida, pela repetição.

Lucia teria guardado em si o sinal do tudo é possível, do sempre mais, do amante todo-poderoso, ornado por uma farda brilhante, dono da vida e da

morte, que a libera da responsabilidade de ser, a quem obedece e segue como uma menina, como uma boneca. Fui escolhida por ele, é ele que tudo sabe, para sempre o sigo. ‘Nada mudou’ ‘Não tem cura.’

Estamos no pleno domínio da pulsão de morte.

Março/2013

Regina Landim

rhlandim@uol.com.br

Rio de Janeiro-RJ-Brasil

Referências

- ARENDDT, Hannah. *Eichmann à Jérusalem*. Rapport sur la banalité du mal. Paris : Gallimard, Collection Folio/Histoire, 2013.
- CHEMAMA, Roland (org.) *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris: Larousse, 1993.
- COUTINHO, Fernando de Barros. Coup de Foudre. *Latusa Digital*, ano 7, n. 40/41, mar./jun. 2010.
- Didi-Hubermann, Georges*. *O Globo*, Caderno Prosa e Verso, 16 mar. 2013.
- Elvira Madigan*. Direção Bo Widerberg. Suécia, 1967.
- FREUD, Sigmund. (1905). *Trois essais d'une théorie de la sexualité*. Paris : Gallimard, Collection Idées, 1962.
- _____. (1918-1917). *O tabu da virgindade (contribuições à psicologia do amor III)*. Rio de Janeiro, Imago Editora, 2006. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 21).
- _____. (1920). *Além do princípio do prazer*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (ESB, 14).
- _____. (1919). *Batem numa criança: contribuição ao conhecimento da gênese das perversões sexuais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, 14).
- _____. (1921). *Psychologie des foules et analyse du moi*. In : _____. *Essais de Psychanalyse*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1985.
- _____. (1924). *O problema econômico do masoquismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Obras completas, 16).
- _____. (1924). *A dissolução do Complexo de Édipo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. (Obras completas, 16).

- O império dos sentidos*. Direção Nagisa Oshima. Japão/França, 1976.
- KHAN, M. Masud R. *L'alliance perverse*. *Pouvoirs, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris: Gallimard, n. 8, 1973.
- LACAN, Jacques. *L'Angoisse*. Le séminaire, Livre X. Paris: Seuil, 2004.
- _____. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Le séminaire, Livre XI. Paris : Seuil, 1973.
- LEBRUN, Jean-Pierre. *Un monde sans limite*. Essai pour une clinique psychanalytique du social. Paris: Érès, 2003.
- _____. *A perversão comum: viver juntos sem outro*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2008.
- MELMAN, Charles. *O homem sem gravidade, gozar a qualquer preço*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2003.
- O porteiro da noite*. Direção Liliana Cavani. Itália, 1974.
- REAGE, Pauline. *Histoire d'O*. Paris : Société nouvelle des éditions Jean-Jacques Pauvert éd., 1975.
- SMIRNOFF, Victor N. *Pouvoir sexuel*. *Pouvoirs, Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Paris: Gallimard, n. 8, 1973.
- Trainspotting*. Direção Danny Boyle. Reino Unido, 1996.



O porteiro da noite (À margem do Aqueronte)

*Sergio Tostes**

O filme “O porteiro da noite”, lançado em 1974 e muito bem conduzido por Liliana Cavani, desperta interesse, em particular nos psicanalistas, por nos fazer problematizar e repensar as relações humanas, lançando um olhar crítico sobre a cultura em que vivemos.

Na época da estréia, houve controvérsia e mal-estar, chegando o filme a ser classificado, por alguns, como antissemita e apelativo devido ao seu conteúdo explicitamente sexual. Estariam demonstrando as críticas um sinal da angústia, provocado pela aproximação com o recalçado?

A história se passa em Viena, no ano de 1957 – 12 anos após o término da segunda grande guerra – quando, em um hotel daquela cidade, vem se hospedar Atherton, um famoso maestro norte-americano em turnê na cidade e sua jovem e elegante esposa, Lúcia. No momento da admissão, por um breve instante, o olhar de Lúcia, em um misto de deslumbramento e angústia, é capturado pelo de Max, porteiro do turno da noite.

Através de *flashbacks* das recordações de Max e Lúcia, Cavani começa a entreabrir a cortina que, pouco a pouco, revela a trama de repetições, que culminarão em um final trágico.

O primeiro e importante *flashback* nos leva ao momento da chegada em um campo de concentração nazista de um grupo de prisioneiros, onde tem início um processo de triagem e identificação. Max, então oficial médico do exército alemão, com uma câmera na mão, enquadra e destaca Lúcia dentre uma multidão desnuda. O cara a cara entre os dois mostra o momento de cap-

* Psicanalista, participante/CPRJ.

tura imaginária em que ambos cairão prisioneiros de um fascínio mútuo, em um processo de repetição mortífero.

Na noite da chegada ao hotel, Lúcia não consegue conciliar o sono, claramente transtornada por reencontrar Max. Ao lado do marido adormecido, Lúcia, com uma expressão que oscilava entre a agonia e o êxtase se entrega a recordações de terror e tortura psicológica, vividos no cativeiro pelas mãos de Max.

A expressão ambígua de Lúcia nos remete ao texto *Notas sobre um caso de neurose obsessiva*, escrito por Freud em 1909, sobre o relato do tratamento de “um jovem senhor de formação universitária” (Dr. Lorenz) que ficou conhecido como ‘homem dos ratos’. No texto, quando Lorenz descreve o episódio da tortura com os ratos – ouvida de um capitão do destacamento no qual servia que, segundo Lorenz, tinha gosto especial pela crueldade – Freud observa: “Sua face assumiu uma expressão muito estranha e variada. Eu só podia interpretá-la como uma face de horror ao prazer todo seu do qual ele mesmo não estava ciente” (FREUD, 1909, p. 171) Continua Freud: “... simultaneamente à ideia (desejo), sempre aparecia uma sanção, isto é, uma medida defensiva que ele estava obrigado a adotar, a fim de **evitar que a fantasia fosse realizada**” (idem, p. 172, grifos meus). Indicação de um limite que não deve ser ultrapassado, a fantasia pertence a outra cena, outra tópica. Ao extrapolar tais limites, o sujeito corre o risco de ver-se invadido por um excesso pulsional desorganizador.

Lúcia, embora não utilize os mesmos recursos defensivos do Dr. Lorenz, tenta proteger-se do desejo que perigosamente se avizinha. Na manhã seguinte, pede ao marido que a tire daquele lugar, que a leve embora daquela cidade. Alegando o compromisso de reger a ópera naquela noite, ele se nega a partir, pedindo a Lúcia que espere apenas mais um dia. Será tarde demais.

Na tomada seguinte, à noite, na ópera, Max e Lúcia trocam longos olhares cúmplices. Tendo por fundo musical *A flauta mágica*, a cena é pontuada por *flashbacks* que sugerem a iniciação sexual de Lúcia, supostamente vítima indefesa de Max.

Não por acaso, a ópera de que se serve a diretora é *A flauta mágica* de Wolfgang Amadeus Mozart, com libreto alemão de Emanuel Schikaneder. Essa ópera é considerada por muitos como uma obra de segredos iniciáticos, que não são do conhecimento popular, e apresenta como protagonistas Tamino e Pamina, os quais enfrentam inúmeros desafios e obstáculos para, juntos, ao final, encontrarem a realização plena e a união ideal.

A plenitude constitui uma fantasia de desejo na qual se encena, de maneira mais ou menos disfarçada, o desejo (infantil) de reencontro com o objeto perdido, que é também matriz dos desejos mais atuais. A mulher e o homem se unem como “a agulha ao fio”, numa fantasia de completude. O sonho de uma vitória do amor, que faz um de dois, é uma tentativa de apagar as diferenças e de resgatar aquele objeto matriz-nutriz do qual se viram desprovidos.

Ao traçar um paralelo entre as histórias de Pamino e Tamina e de Max e Lúcia, o filme nos confronta com questões complexas, que podem gerar confusão, na medida em que as duas histórias guardam semelhanças, mas também diferenças, já que apresentam desfechos distintos, propiciando um questionamento a respeito da possibilidade do amor absoluto, reparador de toda perda.

Tal como o estuda Freud, o amor refere-se sempre à história, ao recalque, à neurose infantil, ao Édipo, à constituição e à estruturação da sexualidade infantil; ele deve, então, sempre e de início, ser tomado como atualização e repetição.

Como traço que liga as duas histórias, podemos destacar, em ambas, a força do desejo que tende a se afirmar contra tudo e contra todos. Desde *A interpretação de sonhos* (1900) ficamos sabendo que o desejo inconsciente não se apaga. Permanece indestrutível, porém, nunca é satisfeito, senão pelas vias da simbolização. Essa insistência, na busca de satisfação, confere ao desejo um traço de onipotência, mas não se confunde com ela. O conceito de uma marca do simbólico no ser vivo e seu efeito de perda de uma parte de si, com a qual ele paga o preço de sua humanização, são essenciais. A lei da castração origina os desejos, possibilita-os e fundamenta sua possibilidade numa perda. Sem ela, o desejo se ausenta ou vê seu valor inverter-se na onipotência. O desejo é indestrutível como o inconsciente, repete-se em outra cena, mas nem por isso é onipotente. A castração simbólica é o limite da onipotência. O amor está sempre exilado como termo que, justamente, não dará conta do que se trata.

Este parece ser o traço diferencial entre as duas histórias. Max e Lúcia irão colocar em ato, como se verá posteriormente, a fantasia de união ideal celebrada por Mozart em *A flauta mágica*, fantasia que deveria permanecer em outra cena.

No dia seguinte à ópera, ex-membros do exército nazista reúnem-se no hotel com o propósito de analisar o caso de Max e suprimir todas as evidências, documentos e testemunhos que possam ligá-lo aos atos criminosos praticados durante a vigência do III Reich. Para atingir este objetivo, simulam um misto de tribunal e terapia de grupo em que um dos membros (Klaus) faz as vezes de investigador e promotor, enquanto que outro (Hans), o de terapeuta:

(Hans) – Juntos decidimos entrar nas profundezas de nossas histórias, decidimos confrontá-las falando sem reservas, sem medos. Lembrem-se: devemos descobrir se somos vítimas de complexos de culpa. E, se assim for, devemos livrar-nos deles.

O simulacro de tribunal/terapia parece representar o esforço de Max em se defender do sentimento de culpa e daquilo que é percebido como uma ameaça. Lembranças e desejos complexos ressurgem das profundezas de sua alma, exigindo satisfação, ao mesmo tempo em que ameaçam sua existência.

De acordo com J. Laplanche (1989), os processos sociais ou culturais e os processos individuais encontram, por vezes, um forte paralelismo em Freud, dando mostras “... de uma passagem fácil, sem complexos como se diz, do registro individual para o registro social, de uma espécie de transposição dos mecanismos de um para o outro” (LAPLANCHE, 1989, p. 142).

De fato, Freud não é apenas um pensador do sujeito individual. Em *Mal-estar na cultura* (1930[1929]), por exemplo, abre caminho para podermos avaliar, sob uma perspectiva analítica, processos do plano coletivo como o holocausto, programa sistemático de extermínio étnico de cunho ideológico, cujo objetivo era o extermínio dos judeus, considerados como raça em combate mortal com a ariana pela dominação do mundo.

Primo Levi, químico e escritor italiano, mais conhecido por seu trabalho sobre o holocausto, considera que em consonância com o princípio do prazer (dentro do quadro da primeira tópica freudiana) há uma tentativa de falsear a lembrança de uma experiência penosa, transformando-a em processo de construção de uma verdade de conveniência que permita viver em paz. Ainda segundo Levi, trata-se de um processo psíquico que pode ocorrer tanto em um indivíduo quanto em um grupo de indivíduos. Além disso, ele revela também uma importante característica política do sistema concentracionário nazista: “(...) toda história do Reich pode ser relida como uma guerra contra a memória, falsificação orweliana da memória, falsificação da realidade, negação da realidade até o ponto de fuga da realidade mesma” (LEVI, 2013, p. 115-131).

É inevitável estabelecermos um paralelo com o trabalho da Comissão Nacional da Verdade, criada no Brasil em 2011 com a finalidade de apurar graves violações dos Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988” (CNV,2012), violações que teriam sido distorcidas e/ou apagadas dos registros históricos oficiais. Pode-se ainda incluir neste tipo de procedimento o caso das Mães da Praça de Maio, que clamavam pelos corpos de seus filhos “desaparecidos” durante o regime militar argentino, para que pudessem dar fim a um processo de luto, que de outro modo tornar-se-ia

interminável. “Tenta-se apagar essa página tão sangrenta e obscura da América Latina. Criam-se cortinas de fumaça toda vez que o assunto vem à tona. (...) Talvez nunca saibamos o que se passou nos porões da ditadura.” (ALVES, 2007). Parece que estamos diante de um procedimento comum a todo sistema totalitário.

De volta ao filme, Max resiste. Dirigindo-se a um ex-parceiro/terapeuta (Hans), argumenta:

(Max) – (...) você sabe tudo sobre mim. Por que lembrar tudo de novo?

(Hans) – É a minha profissão. Você aceitou participar da terapia de grupo.

(Max) – Sei, sei, um fala e os demais ouvem, mas no final algo acontece no interior de cada um.

Recordar, repetir, elaborar. Processo que em Max irá estacionar no segundo termo. O passaporte para uma vida em paz terá um preço que Max reluta em pagar:

(Klaus) – (...) meu papel é de advogado do diabo e para cumprir isso devo buscar e encontrar perigosas provas documentais, que depois entrego ao nosso colega para que as destrua.

Essa destruição refere-se às testemunhas dos fatos ocorridos no campo de concentração e, dentre elas, está Lúcia. Perda que Max se recusa a aceitar:

(Max) – Klaus, talvez não existam testemunhas com vida. Mas se existirem, não podemos deixá-las em paz? Deixá-las esquecer?

Max está perto de esgotar seus recursos defensivos, na tentativa de proteger/preservar seu objeto, mas a expressão de Klaus não deixa margem à dúvida; Lúcia deve ser arquivada, suprimida. Fato intolerável para Max que, constrangido, tentará repetir a história vivida com Lúcia numa possível tentativa de re-edição:

(Max) – (...) fantasmas tomam forma na mente, como fugir deles? Este fantasma. Sua voz, seu corpo. Parte de um só.

O sujeito do inconsciente freudiano surge quando um aspecto fundamental da experiência fenomênica (de si mesmo) do sujeito (sua “fantasia fundamental”) se torna inacessível ao mesmo (primordialmente recalcado). O que caracteriza a subjetividade humana propriamente dita é a fenda que separa os dois, ou seja, o fato de a fantasia, em sua forma mais elementar, se tornar inacessível. A fantasia fundamental (inconsciente) é o que impede o sujeito de ser tragado por um vórtice abissal, que dissolve as coordenadas simbólicas que o organizam e situam (inclusive em suas relações espaço-temporais).

Max dirige-se ao apartamento de Lúcia que, após uma débil resistência, entrega-se sofregamente. Eles vão para a casa de Max, onde este a prende com

uma corrente, a fim de impedir que ela seja levada por seus antigos parceiros. Agora, isolados, tentarão reviver a paixão do passado.

Em *Além do princípio do prazer* (1920), Freud constata a existência da compulsão de repetição, que lhe servirá de argumento para a hipótese da pulsão de morte. A aproximação destes dois termos é de tal ordem que, por vezes, são confundidos. Nas palavras de Laplanche: “A pulsão de morte não é a mesma coisa que a compulsão de repetição. Pode-se dizer que a compulsão de repetição é, antes, uma das maneiras de responder à pulsão de morte, uma das maneiras, talvez, não a única, de tentar “ligar” (na acepção freudiana do termo, no sentido da *Bindung*) a pulsão de morte” (LAPLANCHE, 1989, p. 196) Para que a repetição fosse bem sucedida como parte do processo de elaboração, talvez devesse incluir um aspecto diferencial: a renúncia do objeto e o início do processo de luto.

O luto, que para François Perrier é uma das condições do amor, demanda um trabalho (*Durcharbeitung* – elaboração) do psiquismo que, numa noção mais geral, consiste na necessidade para o aparelho psíquico de ligar as impressões traumatizantes. “Sua falha ou ausência, no caso do luto pelo objeto primordial, encontra-se com frequência em numerosos casos em que a demanda de amor aparece, no adulto, como demanda de gozo” (PERRIER, 1992, p.158)

No entanto, a renúncia não aparece no horizonte de Max. À perda do objeto, ele opõe a sua própria perdição que, como define Clément Rosset, “é a inexistência de todo ponto de referência, um estado onde todos os referenciais estão fora de uso (...) O que existe, no estado de perdição, é uma soma de sensações cujos títulos não figuram em nenhum registro” (ROSSET, 1971, p. 117) Max está acorrentado ao objeto, trágico por um excesso pulsional desorganizador.

Seus antigos parceiros fazem uma última tentativa para “curar” Max, para trazê-lo de volta para suas fileiras. Insiste um deles:

(Bert) – Max, todos queremos o mesmo, viver como cidadãos normais. Todos temos profissões respeitáveis. Até eu tenho uma ocupação digna. Se você quiser pode arranjar um outro trabalho.

Porém, o brilho das insígnias fálicas não o seduz. A face cultural da identidade subjetiva, sob a forma dos laços de classe, de profissão, de sexo, está se apagando.

(Max) – Ouça Bert, se escolhi viver como um rato de igreja, tenho minhas razões.

A expressão “rato de igreja” também pode sugerir aquilo de obsceno e inconfessável que se oculta sob uma aparência inofensiva e até mesmo respei-

tável em cada um, como atestam as recentes denúncias de pedofilia na Igreja Católica e os escândalos de corrupção política na União Europeia, entre inúmeros outros casos.

Max não desconhece o destino que o aguarda por desafiar seus antigos camaradas, agora perfeitos estranhos. Começa-se a abrir a dimensão do espaço trágico para nosso anti-herói, no qual se tornará o artífice de sua própria perdição.

Após o último encontro com seus ex-companheiros, tem início um processo de desmoronamento subjetivo de Max, um isolamento e desligamento progressivo de todos os vínculos com a realidade ordinária; Max troca as fechaduras de sua casa e recomenda a Lúcia que nem mesmo devem olhar pela janela. Demite-se do trabalho; a entrega de mantimentos é interrompida. Ele oferece dinheiro à vizinha para conseguir alguma comida, mas o registro simbólico já não opera, ou melhor, é condicionado à entrega de “sua menininha”. Desta vez, a oposição de Max é ainda mais violenta.

Estão novamente confinados, imersos em uma relação dual exclusiva, sem distância nem mediação.

(Lúcia fumando um cachimbo) – Você está com medo? Quanto tempo vai durar?

(Max) – Para você pode terminar rápido (...). Se for à polícia.

Lúcia, com uma expressão inequívoca de prazer, reacende o cachimbo. Os papéis se alternam; agora é Lúcia que tem Max em suas mãos.

Por fim, a linha telefônica e a energia elétrica são cortadas. Os últimos laços com o mundo exterior são rompidos, o isolamento está completo. Estão, enfim, sós. Nas sombras, o rato, animal/pulsional, está em seu *habitat*.

Debilitados pelo longo jejum forçado, já quase não têm forças para andar. Max aproxima-se da janela e a abre. O som do mundo exterior invade o apartamento e seu rosto subitamente se ilumina. Ele, então, começa a vestir “sua garotinha”. Como um pai? Como uma mãe? Talvez como ambos, já que as coordenadas simbólicas, balizadoras das identificações e garantias de uma alteridade que impede a fusão do par, estão apagadas.

Max, como oficial da SS e Lúcia, de saia e meia $\frac{3}{4}$, como sua menininha, estão vestidos para o último ato de sua trágica história.

Eles pegam o carro e mergulham na escuridão da noite, seguidos de perto por Bert. Ao chegarem a uma ponte, às margens do que parece ser o Danúbio, saem do carro e começam uma travessia que será interrompida pelos tiros de Bert.

A cena final parece representativa de um limite, já citado anteriormente, que não deve ser transposto sob o risco de uma entropia irreversível do aparato psíquico. Então, o Danúbio se transforma no Aqueronte, em cujas águas, no mais além do princípio do prazer navegam, agora irremediavelmente juntos, Max e Lúcia.

Agosto/2014

Sergio Tostes

stostes@yahoo.com.br

Rio de Janeiro-RJ-Brasil

Referências

ALVES, Adriana de Carvalho. *Madres de la plaza de mayo são patrimônio da América Latina*. Disponível em: <<http://www.latinoamericano.jor.br/default.htm>>. Acesso em: 20 set. 2014.

CNV. *Comissão Nacional da Verdade*. Disponível em: <<http://www.cnv.gov.br/index.php/institucional-acesso-informacao/a-cnv>>. Acesso em 20 set. 2014.

FREUD, Sigmund. (1930 [1929]). *O mal estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 21).

_____. (1909). *Notas sobre um caso de neurose obsessiva*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (ESB, 10).

_____. (1920). *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (ESB, 18).

GUIOMARD, Patrick. *O gozo do trágico*. Antígona, Lacan e o desejo do analista. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1996.

LEVI, Primo. Primo Levi, leitor de Freud: o falseamento das lembranças e o testemunho. *Cadernos Benjaminianos* – Emiliano Aquino, n.7, Belo Horizonte, jan./jun. 2013, p. 115-131.

LAPLANCHE, Jean. *A sublimação*, problemáticas III. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

MEZAN, Renato. *Freud, pensador da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PERRIER, François. *Ensaio de clínica psicanalítica*. São Paulo: Escuta, 1992.

ROSSET, Clément. *Lógica do pior*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

ZIZEK, Slavoj. *Órgãos sem corpos*, Deleuze e consequências. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2008.

O Lenhador - algumas facetas cotidianas da perversão

*Alexandre Abranches Jordão**

A iniciativa de abordar um tema psicanalítico específico a partir de um filme a ser assistido conjuntamente pela plateia e pelos debatedores tem, entre suas muitas qualidades, uma em particular: a de todos compartilharem, com riqueza de detalhes, os exemplos a serem utilizados pelos expositores nas suas considerações. Além de deixar as personagens, situações e comportamentos à mão – frescos na memória de todos e disponíveis para as argumentações – tem o efeito imediato de impulsionar a discussão participativa. Nada mais adequado à iniciativa que une duas sociedades de Psicanálise tão afeitas a trocas construtivas e ao debate fundamentado como a SPCRJ e o Círculo.

Foi o que testemunhamos no agradável encontro em que o tema da perversão foi abordado a partir do filme “O lenhador” (2004), de Nicole Kassel, que também assina o roteiro em parceria com Steven Fechter. Mas agora, neste texto, uma breve sinopse terá que fazer as vezes do filme para, pelo menos, contextualizar as ponderações e suas personagens.

Walter, em liberdade condicional, após cumprir pena de doze anos por abuso sexual de crianças, vive distante de família e amigos e só mantém algum contato social com seu cunhado, casado com sua irmã – que, horrorizada com a descoberta de seu crime, se recusa a encontrá-lo – e com seu agente da condicional.

Ironicamente, mora em frente e uma escola do ensino fundamental e, pela janela, acompanha o ir e vir das crianças, bem como o assédio de um outro pedófilo sobre um dos alunos.

* Psicanalista, membro aderente/SPCRJ, doutor em Teoria Psicanalítica/UFRJ, professor Adjunto/UFF. Autor de *Narcisismo: do ressentimento à certeza de si* (Juruá, 2009).

Trabalha em uma serraria onde conhece Vicky, com quem acaba se envolvendo. No emprego, experimenta também enorme hostilidade por parte da secretária que, sabendo do seu passado, acaba por expô-lo aos demais colegas de trabalho, que passam igualmente a hostilizá-lo.

Numa praça municipal distante de sua casa, conhece uma menina com quem mantém tensos diálogos em que descobre que a mesma, que agora parece irremediavelmente envolvida nas teias que levariam a um novo abuso, é vítima de abusos de seu próprio pai.

Aparentemente, como a sinopse acima já antecipa, o tema da perversão estaria, de início, claramente circunscrito ao universo subjetivo do protagonista pedófilo. Mas é uma primeira impressão que não se confirma: por um lado, o filme expõe com maestria os traços perversos de personagens secundárias e explicita seu decorrente gozo sádico (em uma delas, a menina da praça, masoquista); por outro, o próprio Watson não corresponde ao que poderíamos chamar de um perverso do tipo puro. Seus traços e impulsos perversos se contrapõem a outros traços de cunho mais propriamente neurótico, contra os quais se colocam quase sempre em oposição. Em poucas palavras, Walter luta contra seus impulsos pedófilos e experimenta angústia e sofrimento decorrentes deste conflito. Mas, ocasionalmente, cede aos seus impulsos sexuais e sofre novamente ao perceber que sua sexualidade, mesmo quando dirigida a objetos adequados (adultos – Vicki) está, inexoravelmente, atrelada a um modo de funcionamento perverso que o impele a reproduzir determinados rituais bastante específicos para a obtenção de prazer.

É um perverso em conflito, culpado.

Esta é uma constatação importante, pois, levando-se em conta a célebre fórmula freudiana, segundo a qual a perversão é o avesso da neurose (FREUD, 1905), o que permitiria ao perverso transformar em ação aquilo que o neurótico só consegue fantasiar seria justamente seu descolamento relativo à angústia de castração que faz com que o primeiro não experimente a culpa que acomete e martiriza o segundo.

Por isso mesmo, a melhor estratégia para se refletir sobre as modalidades fragmentadas de perversão, presentes nas diferentes personagens do filme, será tomá-las, não enquanto estrutura, estrito arcabouço de organização e funcionamento psíquicos, mas como manifestações de traços perversos, distintos nos diferentes sujeitos em questão – e que podem estar (e estão efetivamente) presentes nas diversas modalidades de organização do psiquismo. É isto que permite, inclusive, um diálogo direto com a atualidade e as novas formas de

subjetivação e de gozo, em que a perversão aparece, frequentemente, como pano de fundo, apesar de não ser este o intuito aqui.

Apesar de considerar mais frutífera uma abordagem da perversão em termos de traços do que de estrutura, tanto para a atualidade quanto para a discussão a ser empreendida a seguir, será sobre algumas considerações de Piera Aulagnier sobre a estrutura perversa que os argumentos se construirão aqui e o exame das personagens do filme se fará. O eixo central das considerações, aqui apresentadas, será o do estatuto do objeto nas relações objetais de cunho perverso, o que nos permitirá, tanto examinar o lugar subjetivo ocupado pelo indivíduo quando do ato perverso e as bases de seu funcionamento psíquico, quanto os efeitos sobre o psiquismo do objeto por ocupar a posição e desempenhar o papel de objeto do gozo perverso alheio, ao mesmo tempo em que também goza.

Neste sentido, e para preparar o terreno que servirá de base para que os argumentos apresentados sejam erigidos, uma consideração se faz necessária de antemão: aplicando maior rigor teórico e terminológico à discussão, o próprio uso do termo objeto, conforme o entende a psicanálise, só se aplica aqui se o tomarmos a partir de sua acepção mais original em Freud na sua relação com a sexualidade, como encontramos desde os primeiros parágrafos dos «*Três ensaios...*». Ou seja, que pela própria característica perverso-polimorfa da pulsão sexual, o seu objeto será sempre uma construção. Que este objeto seja uma pessoa, Freud o explicita no mesmo texto; mas isto não implica, necessariamente, que tal pessoa seja um sujeito, um outro, não para a pulsão nem para o perverso. Fazer coincidir o objeto sexual com um sujeito, um outro, é também fruto da mesma construção ou invenção que cria, plasticamente, tanto o próprio sujeito, em termos narcísicos, quanto o objeto sexual.

O recurso ao modelo estruturalista aqui empreendido tem somente o objetivo estrito de salientar a dualidade inexorável que existe entre esses dois extremos de uma mesma cadeia, sujeito e objeto – o mesmo movimento que cria narcisicamente o sujeito, inventa o seu objeto sexual. Apesar de claramente inexata, uma boa analogia seria a do ato único – um tipo de *Fiat lux!* – que criaria, simultaneamente, os dois elementos dessa equação. Mas isto é ainda de importância menor para esta discussão particular pois o que interessa aqui é o que podemos constatar a partir do exame das conclusões a que estas considerações conduzem: a impossibilidade de o perverso tratar seu objeto como um semelhante, um sujeito, ou outro; enfim, um outro sujeito.

A partir da exposição de Aulagnier (que então assinava Aulagnier-Spairani, 1967) é possível acompanhar, claramente, as implicações de uma organização psíquica rígida – mas extremamente frágil e vacilante – que deve sua própria existência ao igualmente frágil e vacilante recurso da recusa da castração. Frágil e vacilante porque o que torna a recusa da castração um recurso eficaz na engenharia da edificação subjetiva perversa é aquilo mesmo que a faz degradável e temporária: a onipotência, sempre etérea e fugidia e que exige constantemente sua reafirmação. Esta é uma das faces da castração simbólica, aquela com a qual o perverso não pode se haver:

Que a ‘diferença’ torne-se significante do desejo: *é a outra face da castração simbólica*. Ela implica que, em nome desta ‘diferença’ dos sexos que remete ao conceito fundamental de não-idêntico, da alteridade inalienável do outro, haja renúncia à onipotência de um desejo que visa fazer do outro e do seu desejo aquilo que viria encobrir, suturar este ponto de falta que define o sujeito como sujeito desejante (*Id.*, p. 22, grifos da autora).

A constante necessidade de reafirmação da onipotência, segundo um roteiro fixo de recusa da castração, tem o efeito inevitável de reduzir o próprio manancial fantasmático do perverso a rituais específicos com papéis definidos; rituais e papéis ademais definidos com precisão no pacto ou contrato perverso.

A questão fundamental, que permite extrapolar estas considerações de cunho estrutural para o campo consideravelmente mais amplo dos traços perversos presentes nas ações e fantasias de sujeitos os mais diversos, nem sempre identificáveis como eminentemente perversos, é a mesma que torna possível utilizar o modo de organização e funcionamento psíquicos perversos para a compreensão da atualidade: nas palavras de Aulagnier, “a anulação do outro enquanto sujeito” (*id.*, p. 33).

É preciso considerar esta questão com cuidado porque esta não é uma característica particular da fantasia perversa. Na verdade, se considerarmos que o investimento objetal sempre se faz pela via da fantasia também na neurose, como esclarece Freud, magistralmente, em “Introdução ao narcisismo” – desnecessário retomar aqui a discussão sobre um possível modo ‘normal’ de investimento em objetos ‘reais’ (ver Jordão, 2009) – constata-se que, algo da ordem de uma anulação subjetiva do outro, sempre ocorre em qualquer movimento de investimento objetal da libido. Aulagnier também está atenta a isso. O objeto é somente um suporte da fantasia:

(...) fazer do outro suporte do fantasma é querê-lo faltante na cena real. É a primeira anulação do outro enquanto sujeito... Mas há uma segunda. De que o objeto, no fantasma, se faz garantia? Qual seu papel funcional senão o de manter no presente a crença na onipotência do desejo? (*id.ib.*)

A diferença de um modo de funcionamento perverso para um neurótico estaria, portanto, não no recurso à fantasia, nem nos efeitos desta sobre o objeto ou seu papel nos investimentos objetais do sujeito, mas sim na recusa em reconhecer quaisquer limites à sua fantasia, em querer tornar a realidade uma confirmação de sua fantasia, em desafiar o real sempre que ele se contrapuser à sua busca de confirmação de onipotência. E, neste enredo, o outro é somente uma ferramenta a ser utilizada para a obtenção do prazer supremo, um instrumento que visa, fundamentalmente, a confirmação desta possibilidade. Aulagnier observa: “Se todo sujeito pode se autorizar a fantasiar, é contanto que tenha reconhecido que a onipotência do pensamento é uma ilusão. [...] O que o perverso desafia sem o saber... é o real” (*id.*, p.33-4).

Isto conduz a um cenário que torna os termos bastante explícitos e mostra, claramente, a faceta narcísica da perversão: a aposta na onipotência do desejo se faz como desafio ao real, ou seja, como disputa de poder em que um eu, aparentemente hiperinflado, mas, na verdade, frágil e instável, precisa se provar constantemente onipotente como forma de se garantir alguma estabilidade, conferida pelo investimento libidinal no eu que, dessa forma, acaba por incrementar-se. Para um eu que quer provar-se onipotente e impor sua vontade ao real – ou sua própria lei à castração, se preferirmos – os ritos acabam tendo um importante papel de acesso restrito ao gozo narcísico, gozo este só possível na confirmação de sua onipotência, de que seu desejo não encontra limites e pode se impor à própria realidade transformando-a.

Claro está que, visto deste ângulo, o fenômeno perverso ou seu modo de funcionamento seria o próprio modelo por excelência de investimento libidinal no que diz respeito ao papel da fantasia e, conseqüentemente, do objeto nestes investimentos. O particular à perversão é quanto aos limites desta operação, ou melhor, à falta deles, ao próprio projeto existencial que, inconscientemente, depende constantemente da afronta a estes mesmos limites.

É este o ponto que permite extrapolar tais considerações para a atualidade e para os traços perversos presentes sempre nas mais diversas organizações psíquicas, ponto este que fica muito bem ilustrado no filme pelas personagens da secretária e do policial agente da condicional: ambas, aparentemente, lançam mão de uma defesa obsessiva para dar livre curso aos seus impulsos

sádicos. Ambos obtêm como que uma licença perversa a partir de uma defesa obsessiva, que justifica o seu próprio sadismo com a acusação da culpa alheia. O erro do outro a justificar sua destituição do lugar de semelhante, de sujeito, e dessa maneira, a autorizar sua utilização como simples instrumento para o gozo perverso.

A manobra obsessiva tem o único objetivo de tornar possível um modo de investimento objetal perverso que, de outro modo, estaria vetado ao sujeito neurótico. Serve também para ilustrar esta diferença fundamental: o perverso não precisa de uma tal manobra de pensamento para poder autorizar-se ao uso do outro como ferramenta de gozo (perverso), no seu caso, isto já é dado de antemão. A necessidade de um tal estratagema psíquico é própria do neurótico que pode, assim, desvencilhar-se majoritariamente da culpa e evitar a angústia de castração. A questão é que, ao fazê-lo, acede a um modo de funcionamento psíquico perverso; ainda que parcial e restrito.

Importante notar que o dilema de Walter também passa por aí, pelo estatuto de sujeito que o objeto pode ou não assumir e pelos efeitos disso sobre si mesmo.

Percebe-se uma preocupação primordial de Walter com a definição para si mesmo de quem ele era realmente, busca sempre por demais angustiante, porque faz com que se depare a cada momento com a multiplicidade particular de cada um, com a sua multiplicidade particular, paradoxalmente atrelada a uma marcada fixidez erótica que é, ali concretamente, prazer e também dano. E são seus próprios conflitos que, no final, apresentam uma saída. A beleza poética do filme faz com que essa saída apareça em três frentes: o relacionamento amoroso com Vicky, a briga com o pedófilo que rondava a escola e a decisão concretizada de não abusar da menina da praça.

Retomemos o filme: Walter e Vicky se conhecem na serraria e o interesse mútuo é o estopim da zanga da secretária que, preterida, vinga-se de Walter expondo-o aos demais colegas e à própria Vicky. Assustada, ela inicialmente se afasta, mas volta a aproximar-se de Walter e vive com ele um novo estranhamento quando de sua primeira relação sexual. Este estranhamento deve-se ao ritual específico que Walter busca viver com ela durante o ato sexual. Ela o repele; ele se apavora e sofre. Pode-se dizer agora que o que ela recusa com veemência e horror é o lugar de instrumento desobjetalizado/dessubjetivado que Walter lhe reserva no ato sexual. E o que causa em Walter seu desespero é perceber-se prisioneiro de uma trama erótica que retira de sua amada o estatuto de sujeito no próprio ato sexual. Ele sofre com isso e com o fato de perceber-se agente desta dessubjetivação.

O segundo episódio, o espancamento do pedófilo, parece ter ali, claramente, a função de expiação destes sofrimento e conflito através de uma ação violenta contra a própria representação de seus impulsos perversos. Que esta representação se encontre externalizada na figura de um outro abusador é um excelente recurso, tanto psíquico quanto da narrativa cinematográfica, maneira de explicitar o conflito interno e lidar com ele concretamente, uma forma de torná-lo concreto e exterior e, assim, buscar sua solução destruindo-o.

A menina da praça merece um exame mais cuidadoso, pois permite discutir, a partir de uma abordagem ferencziana, os efeitos nefastos de uma tal dessubjetivação sobre o psiquismo do objeto. Em poucas palavras, ao ser assim destituído de seu estatuto subjetivo no papel de objeto, este indivíduo vê-se, inexoravelmente, preso a um enredo repetitivo de busca de um sentido – o da culpa do agressor – que falta à cena de agressão e que acaba por tornar-se inacessível posteriormente (v. Pinheiro, 1995). O único recurso é produzir artificial e intelectualmente este sentido, produção sempre insuficiente em termos afetivos, o que impõe ao sujeito/vítima uma estratégia de busca constante de reprodução (ainda que metafórica) da cena traumática para que o sentido faltante possa ser finalmente apreendido – introjetado, para sermos mais específicos em termos ferenczianos.

De todos os aspectos cristalizantes sobre a personalidade em desenvolvimento afetada pelo trauma, que Ferenczi enxerga como efeitos do próprio trauma, tais como o amadurecimento intelectual precoce e a impossibilidade de inclusão desta experiência em cadeias associativas pela própria impossibilidade de introjeção – já amplamente discutidos alhures de modo a tornar desnecessária sua retomada aqui (v. Jordão, 2009) – o filme e a cena da praça em especial, permitem vislumbrar uma característica particular do que podemos chamar de aprisionamento psíquico e subjetivo: a perda de autonomia individual nas tentativas posteriores de produção de sentido passível de introjeção. Há aqui um sentido novo para o desmentido do trauma ferencziano – um que deixa mais clara sua relação com sua proposta de neocatarse.

Retomemos o arcabouço apresentado por Ferenczi para o trauma: uma criança é abusada sexualmente por um adulto. Para a dor corporal, produz uma clivagem psíquica retirando-se da cena e como que a assistindo de fora. Para a psíquica, busca recurso na introjeção do sentido da culpa do agressor, sentido este que não está disponível na cena em si. Busca, então, o auxílio da sua mãe que, horrorizada, nega a experiência traumática desmentindo-a, afirmando tratar-se de mera fantasia da criança. Este, o desmentido, é o verdadeiro elemento traumatizante – a introjeção impossível e a clivagem, tanto

psíquica quanto entre o psiquismo e o corpo, como única possibilidade de manter a plausibilidade de ambas as informações, a sensorial do corpo que sentiu e a afetiva da mãe que desmentiu.

No filme, a extrema facilidade com que a garotinha da praça se oferecia à possibilidade de um novo abuso por parte de um estranho qualquer, demonstra claramente este aspecto de perda de autonomia. Há sim uma atividade, um protagonismo, afinal é ela quem se oferece à agressão alheia e prepara o cenário em que aparentemente se verá passivamente vitimada por nova agressão. Mas não há autonomia porque ela não pode fazer diferente. É somente o outro quem tem esse poder. Ao decidir, desta vez, não levar adiante a satisfação de seus impulsos pedófilos, Walter pode, talvez, fazer a diferença e abrir, para a menina, a possibilidade de saída do lugar da vítima abusada. Possibilidade, não garantia, pois o gozo advindo desta postura – o de ter-se como um objeto tão desejado, que o outro não terá recursos e correrá todos os riscos e ultrapassará todas as barreiras para satisfazer seu ímpeto – perversa também por excelência, tem um papel igualmente preponderante.

Assim sendo, se é possível dizer que, por um lado, neste enredo cristalizado e repetitivo há uma esperança de que, desta vez, seja diferente, de que o trauma não se confirme e que algo da ordem de uma neocatarse – com seus efeitos simbólicos imediatos e libertadores – possa se produzir, fica claro também, por outro lado, o quanto este sujeito, vítima do trauma, encontra-se destituído de soberania desejante, o quanto está amarrado a um enredo rígido de reprodução inconsciente de sua própria passividade. O quanto, por fim, sua perda de autonomia diz respeito, prioritariamente, a sua própria capacidade de fazer diferente, de desejar diferente – em última instância, de desejar simplesmente. Este é um aspecto prioritário do trauma que o filme traz à plateia: nas cenas da praça, a angústia fica com o espectador; Walter e a garotinha estão desempenhando papéis definidos e mutuamente acordados. Ali, tem-se sempre mais do mesmo. A novidade desconcertante – o alívio da angústia para o público – é Walter decidir, desta vez, inovar, recusar-se a abusar da vítima potencial; mas que evidencia igualmente a rigidez ritual e a extrema redução das possibilidades subjetivas e desejantes das personagens (marcadamente apontadas por Aulagnier como características do funcionamento psíquico do perverso).

É isto também um dos pilares do que pode-se reconhecer como característica perversa da atualidade, dos sujeitos do novo século e que atua em duas frentes: para o objeto, sua destituição do posto de semelhante, sua dessubjetivação; para o sujeito, sua perda de autonomia desejante e seu enre-

damento em rituais restritivos e cristalizados que buscam, muito mais que o prazer erótico, a confirmação gozosa da onipotência narcísica e da inoperância da castração.

Maio/2013

Alexandre Abranches Jordão

aajordao@uol.com.br

Rio de Janeiro-RJ-Brasil

Referências

AULAGNIER-SPAIRANI, P. La perversion comme structure. *L'inconscient - Revue de Psychanalyse*, an. 1, n. 2, avril de 1967.

FERENCZI, S. (1930). Princípio de relaxação e neocatarse. In: _____. *Escritos psicanalíticos 1909-1933*. Rio de Janeiro: Taurus/Timbre, 1988a.

_____. (1931). Análise de crianças com adultos. In: _____. _____. Rio de Janeiro: Taurus/Timbre, 1988b.

_____. (1933). Confusão de língua entre os adultos e as crianças. In: _____. _____. Rio de Janeiro: Taurus/Timbre, 1988c.

FREUD, S. (1905). *Tres ensayos de teoría sexual*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996. p. 109-224. (Obras Completas, 7).

JORDÃO, A. A. *Narcisismo: do ressentimento à certeza de si*. Curitiba: Juruá, 2009.

PINHEIRO, T. *Ferenczi: do grito à palavra*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1995.



O lobo de todos os tempos

*Hedilane Alves Coelho**

O presente artigo é uma reflexão sobre a perversão no personagem Walter, num filme que tem, na superfície, a trama da pedofilia. Por que na superfície? Porque, à luz da Psicanálise, veremos a complexidade e ainda a temeridade de se recortarem traços do comportamento humano e confundi-los com o todo, com a estrutura.

Este filme não é uma mostra da pedofilia que nos cause horror. A própria diretora do filme, Nicole Kassel, foi questionada por ter sido muito simpática com o personagem, mas não é de simpatia que se trata e, sim, de empatia. Na verdade, a diretora preferiu exposições mais sutis e teve o cuidado de não influenciar nem com julgamento, nem com justificativas, muito menos apelar para sentimentalismos, dando a dose certa de suspense, para não cair no lugar comum.

Estar o personagem sob condicional e ir morar em frente a uma escola primária é o clima de tensão que a diretora cria com economia de palavras; um tipo de teste na luta entre racionalidade e emoção. O personagem está sob controle penal, sob controle dele mesmo e de uma certa forma sob o controle do terapeuta.

O filme é tenso, mas ainda palatável e o roteiro brilha por poucas palavras e riqueza de expressão, possibilitando ao espectador compreender que há um drama muito humano acontecendo; mantém certa imprevisibilidade e não nos anuncia até onde pode ir o personagem que confessa seu crime com um “molestei garotinhas”.

* Psicanalista, Psicanalista, membro efetivo/CPRJ.

O abuso em questão é primário e é preciso cuidado para que a consternação despertada pelo personagem não nos manipule a ponto de isentá-lo de sua responsabilidade. Não provocaria este sentimento se fosse carnal a violência, já que violência é contra a infância, de qualquer modo. Por entender desta maneira, é que a sociedade condena a pedofilia como ato criminoso. Uma vez pego e condenado, não há mais o que fazer. A atenção volta-se para as vítimas, tanto pela compaixão quanto pela assistência social, médica e jurídica a que tem direito e, ao pedófilo, o confinamento ou a barbárie da justiça com as próprias mãos.

Neste ponto, o filme sugere uma ruptura com uma regra clínica, qual seja, a perversão não vai ao divã. Então, como nós, psicanalistas, podemos contribuir? Coloquemos a lente da psicanálise sobre o ato perverso da pedofilia, um olhar no agressor e transgressor, para tentar saber-lhe as causas e compreender a perturbação que nos traz muito mais do que um assassinato, como disse o ator Kevin Bacon em entrevista. Então, “se conheces o ponto de vista do gato, aceite conhecer o ponto de vista do rato”¹, ou vice-versa. É trabalhar não com a ideia da coisa, mas com o sujeito em si.

A diretora teve muito respeito pelo drama do personagem, mostrando sua solidão, que se impõe como defesa, penalidade e dor, a rejeição da sociedade, representada pelos colegas de trabalho e, sua exclusão por parte da família, dando expressão a seu sofrimento, evidenciando a consciência do ato perverso no conflito entre ceder ao desejo ou impedir-se de atuá-lo.

Em se tratando de perversão, são questões importantes, porque há, no senso comum, a ideia de que a perversão não tem cura, posto que é a ausência de culpa e de sofrimento que tira o perverso do caminho do tratamento. Freud já nos alertava para dois tipos de criminosos: os sem culpa alguma e que justificam seus atos em razão da injustiça social; e aqueles que o fazem exatamente por se sentirem culpados.

O filme mostra que há uma história pregressa de abuso do personagem com a própria irmã, parcialmente falada ao terapeuta e encenada com a namorada, deixando-nos ver como foi que se deu a experiência. Mas é a mesma história vivida pela namorada que a faz se aproximar dele e acolhê-lo. Neste momento, nesta cena, a dor, o sofrimento vivido por Walter tenta dizer da possibilidade de cura. Freud afirmava que o perverso chega à clínica pela via da neurose, quando então aparece o que há de perverso em sua dinâmica. O núcleo neurótico do personagem mostra-se a partir da fixação no objeto irmã.

1. Frase de Paulo Mendes Campos na crônica “Para Maria das Graças”.

Esta cena é a que revela a complexidade do conflito: as recordações da infância, o amor e o gozo, ceder ou não ceder, a culpa e o prazer, o menino e o homem. É porque vive a solidão, a rejeição, a exclusão, que o perverso sofre, sofrimento ligado ao polo amoroso da fantasia, como diz Marco Antônio Coutinho Jorge.²

Com Freud, sabemos que a culpa é anterior aos dramas subjetivos, pois emerge dos conflitos não resolvidos com os primeiros objetos. Não é o crime que causa a culpa, mas a culpa que provoca o crime.

A aparente falta de sofrimento ou culpa do perverso estaria ligada ao desmentido ou renegação, que o faria inverter os fatos da realidade. Já é consequência do seu conflito, já é mecanismo de defesa. Ele acha mesmo que a criança lhe dá permissão para estreitamento do laço erótico.

No entanto, sabemos que a pulsão sexual é mais forte que as resistências a ela; que os mecanismos de defesa são atenuadores para que se suporte na consciência o seu destino errante. Hoje, faz-se uma revisão do desmentido – o perverso conhece ou não conhece a lei? E de que lei se trata? Lacan insiste em mostrar que o pulsional, corporal, sensorial encerra a lei do gozo absoluto; esta é a lei do inconsciente, que, na verdade, não possui lei alguma; este gozo é absolutamente desligado do temor ou da piedade, da preocupação com o bem-estar do outro. É neste polo que está fixado o perverso. Esta é a singularidade de sua dinâmica em contraponto com o neurótico, que se fixa no polo do amor. Portanto, o paradoxo do “eu sei, mas mesmo assim” é ao mesmo tempo uma tentativa de encontrar o alívio, acreditando que a criança permite o abuso porque também deseja isso, e também para manter o gozo, pois como diz Lacan “quando há gozo, não há saber e quando há saber, não há gozo”³.

Walter, como observador das crianças na saída da escola, consegue ver o que está para acontecer com um outro homem e um menino. Ao espancá-lo, espanca a si mesmo, resultado do fenômeno projetivo, mas também indício de avanço do tratamento: a consciência do ato perverso, o saber e a responsabilidade que toma para si. A lei externa existe, em sua própria reação, assim como no policial que o vigia, já que a lei simbólica, internalizada na consequência da dissolução do Complexo de Édipo, foi fraca para dar-lhe a dimensão do desejo do outro.

A possibilidade de cura, dada pela psicanálise, vem exatamente da responsabilidade por ela restaurada, não deixando que o criminoso fique alienado em si mesmo. Revisitando sua condição de abusador na figura do outro

2. No texto “A travessia da fantasia na neurose e na perversão”.

3. Idem.

homem, relativizando a dor causada na criança, acessando sua própria história, humaniza-se, podendo ser visto para além da visão criminológica, que diz ser pura irrupção de instintos perversos, sem origem intrapsíquica. Como diz Miller, “buscá-lo (o sujeito) na objetividade dos fatos é não querer encontrá-lo”⁴.

A cena principal do filme, a prova final a que Walter será submetido, é o encontro com a menina no parque. Junto com o cartaz do filme, a bola vermelha e a entrada no bosque insinuam a história de Chapeuzinho Vermelho.

Ainda que ordinariamente na mídia, no espaço real e virtual, dando aspecto de atualidade, a pedofilia é muito antiga, desde Perrault e dos Irmãos Grimm. As inúmeras análises feitas sobre a história de Chapeuzinho Vermelho giram em torno da sexualidade infantil, da ambivalência, do desejo e da sedução, dos conflitos edípicos. Ao Lobo atribui-se uma das instâncias psíquicas, segundo Bettelheim⁵, as profundezas do Id, onde habitam os impulsos libidinosos, e, à Chapeuzinho, o dilema entre o princípio do prazer e o da realidade. Tudo nesta história, apesar de se reconhecer o Lobo como um sedutor da menininha, encerra a realidade intrapsíquica da criança e todos os elementos que envolvem o Complexo de Édipo. Não há em nenhuma dessas análises uma via de compreensão, ou melhor, de denúncia quanto ao Lobo no lugar do homem adulto, pai ou qualquer outro, que deseja, se encanta, cobiça a Chapeuzinho Vermelho, logo, o pedófilo de todos os tempos. É nesta conversa, aparentemente inocente, que o filme atinge o máximo da angústia de personagens e espectadores. O drama do domínio do pedófilo sobre a menininha está exposto, a vulnerabilidade de ambos nos assusta, a concessão dela nos atinge frontalmente!

É o conto infantil nos revelando, tanto o desejo infantil pelo objeto parental, como também o desejo do pai pela filhinha, objeto sexual. E o filme mostra o Lenhador, a figura que encarna a dualidade adulta ante os encantos da menina, ao mesmo tempo que será ele quem a salvará. Ao entrar no bosque, menina e Walter, Chapeuzinho e o Lobo/Lenhador/Pai/Homem relemos a história e nos lembramos das advertências da mãe para não dar ouvidos a estranhos, logo para não ceder ao desejo próprio e ao do outro. E é o que a menina faz quando pergunta, com sofrimento, se ele quer mesmo que ela se sente no colo dele.

“Final, ele quer meu bem ou meu mal?” poderia perguntar à criança, vítima de abusos, do auge de sua ambiguidade como agente e alvo de sedução.

4. Jacques Alain-Miller, in “*Lacan Elucidado*”.

5. In “*Psicanálise dos Contos de Fadas*”.

Por que a criança consente? Até nos assusta admitir, mesmo pela lógica da trama edípica, que a criança deseje inconscientemente viver o verdadeiro amor pelo caminho do abuso. Talvez para crianças mais velhas, passadas pelo Édipo, possamos admitir a força dessa instância que nos faz atuar na sombra. Mas, é na sombra, vejam bem. A criança nem concebe, nem entende o que está acontecendo. O afeto nos faz atuar de formas bem esquisitas e, neste caso, fica a criança sempre inclinada a agradecer o molestador. E por que ela não se queixa? Pelo mesmo motivo: a ambivalência, o amor e ódio sentidos pelos objetos proibidos, achando que a culpa é sua e que, na condição de inferioridade diante de uma autoridade, só lhe resta obedecer. E faz parte da natureza do ato pedófilo a manutenção do segredo, aproveitando-se do despreparo emocional infantil. Pela impossibilidade de lidar ainda com seus conflitos, é que as crianças necessitam de proteção, pois são estruturalmente dependentes em todos os sentidos.

A psicanálise nos ajuda a compreender, mas não a minimizar o ato da pedofilia, claro! Enquanto perversão, de qualquer tipo, haveria uma falha no complexo de Édipo, que faria também falhar o supereu, resultando num descompromisso com as normas sociais; falha no recalque dos desejos infantis de matar o pai e praticar o ato amoroso com a mãe. Esta é a culpa original da qual sofre e para qual busca uma saída para suportá-la. E se o supereu não teve a “força” de impedi-lo, será o imperativo do gozo desse supereu, que vai exacerbar o sentimento de culpa e de autopunição, fazendo com que os criminosos deixem rastros a reclamar para si a ação punitiva e ganhar com ela o alívio, já que fez uma ligação da culpa inconsciente a um ato de realidade.

A pedofilia, particularmente, diz respeito a uma ligação patológica do sujeito com o objeto de satisfação sexual. A criança é um objeto de gozo para sua libido errante. Se para Freud, o modelo da perversão é o fetichismo, o objeto que nega a realidade da castração, a criança, para o pedófilo, seria também um fetiche. Sendo perverso, nega perceber a condição da criança que exige cuidado, para colocá-la numa precocidade erótica, achando-a capaz de decidir o que faz. Se a perversão é aquilo que o neurótico um dia fantasiou, dando limite desta maneira à pulsão, ao gozo, estamos mesmo no campo do Complexo de Édipo e na regressão da libido. O pedófilo é imaturo sexualmente e atua a partir de sua realidade psíquica, colocando à luz os impulsos libidinosos mais condenáveis. Neste adulto perverso também se encontra a criança angustiada pelas próprias fantasias sexuais. O pedófilo cumpriria sua fantasia inconsciente da cena primária, sua participação sexual na relação dos pais. Freud nos diz que a pedofilia, na realidade psíquica, tem aspecto especular. A criança interna

do agente, que foi atormentada por desejos contraditórios e ambíguos em relação aos pais e ficou calada na sua angústia e a criança externa, que daria voz ao sepultamento ocorrido na infância, ressuscitando, então, e atuando na revivência do incesto proibido. No espelho, o pedófilo é o pai que deseja e a criança, ela mesma desejada. Isto só faz sentido na lógica do Inconsciente. O texto de Freud para aprofundar esta proposição é o *Bate-se numa criança*. Por mais que nos espantemos, as crianças ficam atraídas pela violência, porque ela as autoriza a viverem sua própria perversão. A fantasia inconsciente da criança de ser espancada pelo pai assegura para si o lugar de objeto de amor, por mais contraditório que pareça, e ajuda a minimizar ou extinguir a culpa do desejo incestuoso com a punição. Neste texto, fica mais clara a conexão entre libido e crueldade, decorrente da transformação do amor em ódio, da ternura em hostilidade, sentimentos próprios da infância.

Nessa dinâmica, o pedófilo põe à vista a parceria entre a mãe incestuosa, vivida pelos cuidados que podem mesmo ter sido abusivos e o pai “pederasta”, que porventura o desejou. Essa reflexão é de Serge André⁶ e me fez pensar no entendimento de formas mais graves da pedofilia, se é que ela tem graus. Isto faria variar de atos de sedução pueris, como no filme, até à crueldade, tortura e assassinato de bebês e crianças. Na mistura especular, quem é sujeito e objeto? O pedófilo encarnaria as figuras parentais violentas – a mãe invasora e cruel e o pai da horda. E a criança encarnaria o objeto absoluto, aquele que nenhuma lei poderia barrar, alvo de toda sua agressividade.

Nessa relação reflexiva, sujeito e objeto representam a mesma dinâmica do ativo e passivo e, no caso, da vítima e do carrasco.

A castração, pela qual perguntamos nesta situação, é simbolizada pelo Lenhador, aquele que corta a madeira. Não aceitando a castração, a sua própria e da figura materna, o perverso é capturado pela própria infância, não cedendo aos limites impostos pela lei simbólica e realizando o sexo proibido, na fantasia de acessar o objeto exclusivo. E aí a pulsão absoluta se impõe por si mesma. Nos Três ensaios, Freud afirma que não é a gênese da excitação que é relevante, mas a relação que se estabelece com o objeto, tanto para o bem quanto para mal. E ainda neste texto, admite a estreita relação entre a sedução e a perversão polimorfa. A primeira facilitaria as vivências de todas as formas de irregularidades sexuais, uma sexualidade infantil, não refinada, em que a libido não se liga ao objeto segundo a moral civilizada, mas sob o domínio das pulsões parciais. Por isso, a infantilização de alguns atos de pedofilia. Esta não reconhece-

6. In *A pedofilia: uma fantasia real*, Jeneson Tavares da Cruz.

ria nem a proibição do incesto, o recalque falharia e não haveria caminhos para a sublimação.

O triunfo do pedófilo é a onipotência sobre seus objetos, sentimento de poder sobre a realidade, decorrente de uma atividade sexual precoce e singular, que coloca em ação a pulsão de domínio.

A psicanálise auxilia até o ponto em que não interfere na punição pela lei do homem, mas ajuda a descobrir que, no caminho pulsional, no caminho do desejo, o mal-estar é efeito de estrutura. A contribuição da psicanálise, falada por autoridades de vários saberes, é que numa estrutura social precária, em que a justiça não dá conta, a impunidade é quase absoluta, os abusadores estão livres para praticar, na luz ou na sombra, seus atos bárbaros, portanto, poder vê-los do ponto de vista psicanalítico é ser capaz de admitir que eles estão muito mais perto de nós do que antes imaginávamos, quando só sabíamos de sua existência pela única face do crime. E quem há de dizer que alguém da família, o amigo querido e o vizinho bondoso poderia ser um criminoso? Pelo único viés da lei do homem, corre-se o risco de repetir a ideia do gene perverso, que se manifestaria em comportamentos visivelmente maus. Quando não se pode legislar o gozo, apela-se para a biologia. A lei que nos interessa é a lei simbólica que, quando não está internalizada, faz aparecer o gozo sem consentimento do outro, rompendo os contratos sociais, porque “o gozo é a dimensão corporal da subjetividade”⁷ sobre o qual ninguém tem controle.

Maio/2013

Hedilane Alves Coelho

hedicoelho@globo.com

Rio de Janeiro-RJ-Brasil

7. Nestor Braunstein, no livro *Gozo*.



Viridiana

*Gilda Sobral Pinto**

Comentários

Introdução:

Pode-se dizer que toda obra de arte tem múltiplas identidades. De um lado, a de seu criador e, de outro, todas aquelas visões emprestadas por quem a admira. Assim aconteceu comigo em relação à *Viridiana*, obra prima do grande cineasta Luiz Buñuel. Assisti ao filme e meses depois nenhuma cena ficara em minha memória, colocando-me em dúvida se eu já o teria visto.

Inquieta e curiosa coloquei o DVD e fui me lembrando de fragmentos de algumas passagens, mas o todo do filme não se fazia presente. Ao término da exposição, entendi alguma coisa do que estava acontecendo comigo. O filme é uma sequência de desconstruções e isto me desagradou por demais. A esperança que desponta em cada episódio apresenta-se como desesperança em seu desfecho. Nada se sustenta. Aí percebi que, diante de uma verdade desagradável, parti para a negação. Há quem diga que a perversão está nos olhos de quem a vê. O incômodo começou logo na primeira cena, quando apenas os pezinhos da menina aparecem pulando corda. O tempo de duração nos leva a imaginar coisas ameaçadoras. A figura do homem apreciando a cena, a entoação em sua voz, ao se dirigir à menina, prenunciam algo que desperta a perversão que existe em cada um de nós. Talvez aí o grande valor desta obra de Buñuel. Ele nos coloca no cenário perverso por onde irão transitar todos os personagens do filme.

* Psicóloga/Psicanalista, membro efetivo, coordenadora e supervisora/SPCRJ.

A exibição deste filme fez parte de uma proposta da SPCRJ/CPRJ intitulada: *A Perversão em Cinco Atos*. Como diz seu título, ali seriam apresentados filmes que, direta ou indiretamente, tratariam de comportamentos perversos em seu desenrolar.

O conceito de perversão não faz parte de uma elaboração simples. Na linguagem corrente, está sempre ligado à moral em seu aspecto condenável, negativo. Vale percorrer este conceito, partindo da etimologia da palavra, passando pelo seu uso na moral e, em se tratando de uma Sociedade de Psicanálise, buscar o lugar que ocupa na teoria psicanalítica a partir de Freud. Também importante assinalar a diferença entre *perversidade* e *perversão*.

Perversão vem do latim *per vertere* que significa *por de lado, por-se à parte*.

Consultando o Dicionário Houaiss encontramos as definições:

Perversidade: ação cruel, injusta, contrária às leis e à moral, praticada com a intenção de causar maior dano e sofrimento à vítima.

Perversão:

1. ato ou efeito de perverter(-se)
2. condição de corrupto, de devasso
3. mudança do estado normal
4. termo que designa desvios do comportamento e das práticas sexuais normais ou assim consideradas.

Já no século XIX, a Medicina olhava a sexualidade a partir da consonância com os padrões éticos e morais vigentes ou a partir dos desvios destes referenciais.

Na Psicanálise, encontramos Freud tratando do assunto, nos primeiros momentos de sua elaboração teórica, sobre a sexualidade humana. Escandaliza seus parceiros ao definir a criança como um ser marcado por várias modalidades de perversão, levando-o a atribuir a ela uma sexualidade perversa-polimorfa.

Como um verdadeiro *pensador da cultura*, como o define Renato Mezan, seu primeiro olhar para as perversões é marcado mais por um julgamento moral do que por uma perspectiva científica. Vale como ilustração lembrar suas palavras no trabalho *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade* onde diz: *“as perversões são, ou transgressões anatômicas quanto às regiões do corpo destinadas à união sexual, ou demoras nas relações intermediárias com o objeto sexual, que normalmente seriam atravessadas com rapidez a caminho do alvo sexual final”*. Nota-se um posicionamento orientado pela cultura da época, que via a prática sexual ligada ao seu objetivo principal, a reprodução. O prazer que o ato sexual desperta é lícito, mas o ato em si não deve se desviar do seu objetivo principal.

Vemos nestas considerações a importância dos valores que regem a cultura, quando o fenômeno da *perversão* é enfocado. Paralelamente a isto, há de se considerar a forma como o indivíduo se vê em sua prática: como “*normal*” ou como “*perverso*”.

Para não me alongar sobre o conceito de perversão, marcarei o que me parece mais importante nos dias atuais. Como recurso elucidativo, estabelecerei a relação diferencial entre *neurose*, *psicose* e *perversão*.

Os neuróticos procuram adaptar seu ego às exigências do meio ambiente, da cultura, reprimindo os conflitos e os conteúdos que provocam angústia.

Os psicóticos vivem sob o comando do id e, para tal, rejeitam a realidade, criam uma realidade substituta que se manifesta através dos delírios e das alucinações.

Por sua vez, os perversos só se ocupam da busca do prazer, do prazer sem culpa, do prazer imediato a qualquer preço.

Há uma diferença básica entre o perverso e o neurótico: o perverso sabe qual é o seu desejo e se apressa em realizá-lo. O neurótico reprime o seu desejo, que vai se manifestar disfarçado sob a forma de um sintoma. O perverso acata as exigências do id e não rejeita a realidade. O neurótico esconde o desejo perverso. Podemos dizer de forma genérica, que todos os humanos “*saudáveis*”, “*normais*” possuem características perversas que podem vir a ser descobertas. Também sabemos que o *perverso* não aceita a perda e tudo fará para preencher esse vazio, essa falta.

Terminando estas considerações sobre o fenômeno da *perversão*, desejo lembrar a relação que Freud estabelece entre a criança (perversa-polimorfa) e o adulto perverso. O que na criança é apenas potencialidade sem um eixo organizador, no adulto perverso, a sexualidade está cristalizada em torno de um eixo infantil, pré-genital, onde tudo pode, sempre submetido ao império do prazer advindo da realização do desejo.

Acho importante falar um pouco sobre o cineasta Luiz Buñuel, pois não devemos esquecer que toda obra, intencionalmente ou não, é sempre autobiográfica. Foi o que fiz. Consultando trechos de suas várias biografias, consegui uma resposta para explicar o sentimento que Viridiana provocou em mim.

Buñuel, nascido em 1900, foi o primogênito de sete irmãos. Ao nascer, seu Pai tinha 43 anos e sua Mãe 18 anos. Foi educado na religião católica pelos padres jesuítas com todo o rigor pertinente à Companhia de Jesus. Com 17 anos, foi para Madri estudar Agronomia e lá conheceu Federico Garcia Lorca

e Salvador Dalí. Abandonou a Agronomia por ter se apaixonado pela Filosofia e por Letras.

Casou-se aos 25 anos, foi para Paris trabalhar com cinema. Ingressou na Academia de Cinema de Paris e, aos 27 anos fez seu primeiro roteiro para um documentário comemorativo do centenário de Francisco de Goya, que não pode ser filmado por falta de recursos materiais, uma tônica em sua carreira cinematográfica, o que não o impediu de produzir cerca de trinta filmes. Durante sua carreira como cineasta, além da França, trabalhou na Espanha, Estados Unidos e México. Entretanto, sua paixão não era o Cinema e sim a Literatura. Teve contato com os mais importantes literatos da sua época, escreveu contos e poesias e os utilizou em seus filmes. Foi chamado “O Alquimista do Cinema”.

Todos os seus biógrafos marcam o ano de 1928 como o marco inicial de sua exitosa carreira no cinema. Juntamente com Salvador Dalí criou o filme *Um cão andaluz*, considerado o maior expoente do cinema surrealista.

Novamente, uma definição se faz necessária para mergulharmos mais na obra de Buñuel. A definição de *surrealismo*.

Diz o Dicionário Aurélio:

Surrealismo – moderna escola de literatura e arte iniciada em 1924 por André Breton, escritor francês, nascido em 1896, caracterizada pelo desprezo das construções refletidas ou dos encadeamentos lógicos e pela ativação sistemática do inconsciente e do irracional, dos sonhos e dos estados mórbidos, valendo-se, frequentemente, da psicanálise. Visava, em última instância, à renovação total dos valores artísticos, morais, políticos e filosóficos.

A juventude de Buñuel é, pois, marcada por esta cultura renovadora e inovadora e nada melhor para defini-lo como pensador, do que repetir uma de suas frases: *Sou ateu, Graças a Deus*. Ao romper com a narrativa cinematográfica tradicional, apresentando figuras firmes e transparentes em suas colocações e posicionamentos, cria cenas e imagens impactantes pela força dos seus discursos, pelo contraste entre o amor e o ódio, entre a pureza e a perversão, entre a lógica e o absurdo.

A proposta inicial ao criar, junto com Dalí, *Um cão andaluz*, atravessou todos os seus filmes, sendo responsável pela reação proibitiva das autoridades através dos tempos. Muitos dos seus filmes tiveram exposição proibida, sempre lhe rendendo críticas violentas e negativas. Dois anos depois de filmar *Um cão andaluz*, em 1930, ainda com Dalí, fez *A Idade de Ouro* que estreou em Londres, tendo sido proibido durante cinquenta anos e Buñuel ameaçado de excomunhão.

Viridiana foi um escândalo na época, tendo sido proibida sua exibição na Espanha e, posteriormente, recebido a Palma de Ouro no Festival de Cannes. Vejo nisto a encarnação do pensamento ambivalente do seu autor, alguém que, sem abandonar a tradição católica em que foi criado, deixou-se levar por tudo aquilo que fugia a esta tradição. Seus filmes chocam pelo simples fato de aproximar intimamente a razão com sua lógica e a livre expressão dos desejos inconscientes. Dito de outra forma, coloca no mesmo palco o eterno conflito entre o *desejo* e a *proibição*.

Selecionei um comentário sobre o filme *Um cão andaluz*, que bem ilustra a postura de Buñuel em seus filmes: *A ideia terá nascido das suas conversas com Salvador Dali e da vontade de ambos em filmar uma história feita de imagens retiradas de sonhos. A sua regra principal seria não incluir ideias ou imagens que pudessem ter explicação racional, aceitar apenas o que os impressionasse sem saber por quê. Por essa razão nada no filme tenta simbolizar coisa nenhuma. As associações são livres e desprovidas de racionalidade, procurando apenas expressar uma livre associação retirada do subconsciente humano, a que apenas se possa chegar através da psicanálise.*

Há uma passagem interessante sobre este primeiro filme de Buñuel, que fala da noite da estreia. Dali e Buñuel esperavam uma reação indignada da plateia e, dizem que foram com os bolsos cheios de pedras para se defenderem das possíveis agressões. Entretanto, o filme foi aplaudidíssimo e ficou em cartaz durante oito meses. Salvador Dali e Buñuel ficaram indignados com a aceitação do filme, vendo neste gesto nada mais do que aplausos para o novo, para o diferente. Segundo eles, os aplausos vieram da necessidade dos que ali estavam assistindo, de se mostrarem intelectuais à frente do seu tempo, sem perceberem, no filme, os insultos provocadores de indignação.

Em *Viridiana*, acredito que Buñuel tenha conseguido, ao menos comigo, provocar o desconforto tão esperado por ele no início de sua trajetória. Fazendo parte da Trilogia da desvirtude: *Viridiana* (1961), *O Anjo Exterminador* (1962), *Simão do Deserto* (1965) – nesses filmes as virtudes dos personagens são transmutadas em descrenças e medos, a partir da explosão de desejos até então reprimidos.

Nos finais das considerações sobre a biografia de Buñuel, deixo aqui sua resposta àqueles que o criticaram em *Viridiana*, atribuindo-lhe um ataque à Igreja Católica e aos princípios do catolicismo. São suas palavras:

.... las imágenes se encadenaron en mi cabeza, unas tras otras, formando una historia. Pero nunca tuve la intención de escribir un argumento de tesis que

demostrara por ejemplo, que la caridad cristiana es inútil e ineficaz. Solo los imbéciles tienen estas pretensiones.

Segundo sua ótica, Viridiana não pretende provar coisa alguma, não pretende levantar polêmicas. Buñuel, no meu entender, deixa-se levar pelas boas intenções de seus personagens sem, no entanto, sufocar o gosto do proibido. Há um consentir e um condenar em permanente alternância. Ninguém representa o mal em absoluto, assim como ninguém enverga a imagem do bem em sua totalidade. Mas todos buscam o prazer em sua forma mais primitiva, o prazer que não suporta a falta, a perda.

Ao colocar os sapatos e o espartilho da esposa morta, Don José pretende negar a perda irreparável, sentimento que vai se cristalizar quando Viridiana, *por compaixão*, aceita realizar a fantasia do Tio, vestindo-se de noiva. Há em todos os personagens certa desconsideração pelo outro, sempre tratado como objeto a serviço da realização egoísta dos seus próprios desejos.

Fico tentada a aproximar os princípios que fundamentam o movimento surrealista, nos anos vinte, com as propostas da psicanálise, que vê o ser humano como regido pelo inconsciente, por aquilo que está fora do nosso controle, que faz com que *não sejamos donos de nós mesmos*, nas palavras de Freud. O convite psicanalítico para deixar o inconsciente falar, evitando o sintoma, foi pervertido para a afirmação de que a *repressão psicótica*. Abre-se, assim, a aceitação da *perversão* como sendo a livre realização do desejo. O objetivo não é *fazer o mal*, não é provocar o prejuízo ao outro, mas *buscar o prazer a qualquer preço*. E aí é que entra a moral, lembrando o respeito aos limites da liberdade do outro.

Neste sentido, podemos dizer que Viridiana é um filme por onde transita a perversão em todos os seus significados, tanto na busca do prazer infinito, como no desrespeito aos direitos do outro, quando estes atravessam a possibilidade de satisfação de um desejo proibido.

Relembrando algumas passagens, podemos ver a presença da associação livre do autor que a nada se submete. Na cena do Convento, quando a Madre Superiora insiste em que Viridiana vá ver o Tio moribundo, ela não deixa de fazer alusão ao dote dado por ele. Na cena, quando troca de roupa, Buñuel contrapõe a religiosa e a mulher sexualizada. Importante lembrar a visão católica do sexo, fonte permanente de pecados da carne, em oposição ao espírito elevado. A menina que brinca e que olha pelo telhado o que é proibido ver. Os movimentos da ordenhação da vaca e a fantasia da manipulação do pênis. A fantasia da recuperação dos pobres e desvalidos e a ingratidão com a devassa da casa, dos alimentos, da louça. A cruz e a coroa de espinhos, símbolos do

sacrifício e do sofrimento, contrastando com a beleza sensual dos cabelos louros e soltos sobre a nuca.

Enfim, é um suceder de expressões relativas aos conflitos existenciais da humanidade que a psicanálise tenta entender e, de alguma forma, organizar como conhecimento e o surrealismo o leva para o campo das artes, da filosofia, de todas as formas de expressão que nós humanos costumamos usar no nosso cotidiano.

Setembro/2014

Gilda Sobral Pinto

gildasobralpinto@uol.com.br

Rio de Janeiro-RJ-Brasil



Pode-se perceber desejo em Viridiana?

*Luiz Ricardo Prado de Oliveira**

Introdução

Iniciar meus comentários com tal interrogação visa dar trabalho aos leitores. Aliás, ‘trabalho’ é a questão central em *Viridiana*, em minha interpretação, e é, nesta perspectiva de reflexão, que convido o leitor a acompanhar-me.

Este filme de Luis Buñuel é de 1961; portanto, estamos distantes dele em mais de 50 anos. Não é pouca coisa. Nossa interpretação sobre este filme, hoje em dia, não pode ser equiparada à que faríamos, por exemplo, nos anos 60, 70 ou 80. O intérprete, e tudo o que o informa, é de suma importância, ao menos do ponto de vista da psicanálise considerada essencialmente como uma experiência clínica, psicoterapêutica. E uma das questões mais relevantes, numa perspectiva psicanalítica – portanto, do intérprete psicanalista – é a do tempo, de um tempo que faz trabalhar o desejo, ou não.

Ressalto a função de intérprete no psicanalista, pois entendo que, como boa parte dos sujeitos contemporâneos, este também costuma padecer de limitações geradas por vícios de pensamento (excessos), provenientes de sua análise pessoal e de uma formação que, no mais das vezes, exerce um efeito pedagógico problemático, propiciado por escolas de psicanálise. Ao se identificar como lacaniano ou winnicottiano, por exemplo, um psicanalista não informa apenas a linhagem teórica à que pertence; informa, também, que se mantém engessado em certo modo de exercer a clínica e em certo tempo em

* Psicanalista, membro efetivo/CPRJ, doutorado no Programa de Saúde Coletiva do Instituto de Medicina Social/Universidade Estadual do Rio de Janeiro (IMS/UERJ), pós-doutorado Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (IPHAN/Ministério da Cultura).

que se deu sua ‘formatação’. E isso se constitui num problema, quando se trata de interpretar e de seguir trabalhando em meio ao tempo que, por sua vez, está sempre em trânsito, oscilante entre repetições e movimentos, como numa espiral. *Viridiana* apresenta justamente esse traço, essa peculiaridade, de viver fora do tempo, de tentar não se dar ao trabalho, nem de viver nem de desejar. Isso, evidentemente, até certo ponto.

Não estou afirmando que a interpretação da narrativa encontrada em um filme seja equiparável à experiência clínica; sem dúvida, aquela está longe desta última. Todavia, de uma forma ou de outra, proponho considerarmos que o que constitui o psicanalista é de suma importância, pois se trata de concebê-lo livre, como um ser desejante e criativo, e não como um ser engessado por teorias, mestres e/ou escolas. Ao menos, sobretudo no tempo contemporâneo, em que se destacam obsessões e compulsões, coloca-se, mais ainda, esta exigência de trabalho ao psicanalista: a de ser desejante e criativo. Portanto, é desde esta perspectiva do intérprete situado na esfera da temporalidade, que passo a desenvolver minha argumentação, mais adiante.

Acrescento que a ótica temporal não está ligada apenas à concepção do psicanalista como um sujeito político e histórico. Entendo o psicanalista como um sujeito político, porque o concebo ligado ao coletivo, à comunidade e à cultura. E o entendo como um sujeito histórico, porque orientado para a questão do tempo; especialmente, para a temporalidade que nos provoca na transitividade de um modo de ser e de pensar, e nos convoca à elaboração de transformações de si mesmos. Daí o destaque dado, por exemplo, ao distanciamento no tempo, entre o intérprete e a produção do filme e entre o intérprete e a temática abordada. Daí o destaque dado ao sujeito/intérprete do tempo presente.

Quanto à produção do filme, cabe destacar que se trata de uma narrativa elaborada por um cineasta que se destacou como um surrealista. E o que será que isso significa, propriamente? Significa que a narrativa de Buñuel foi concebida no compromisso com a libertação da lógica e da razão; além disso, a libertação, tão desejada por Buñuel, implicou a consolidação de uma postura fortemente crítica a mecanismos claramente – ou não – repressores. Refiro-me, aqui, à postura desse grande artista, considerando-o como cidadão do mundo.

Há sem dúvida, na narrativa de *Viridiana*, um trabalho de instigação, um trabalho que convoca à reflexão sobre o mistério contido no ser humano, em suas motivações, seus objetivos e relações afetivas. Se o surrealismo se notabilizou, justamente, como uma expressividade artística que instiga a in-

interpretações e que, por isso, convoca à libertação do intérprete/sujeito pela via da imaginação, em certa medida, podemos considerar que há em Viridiana traços do movimento surrealista. No entanto, será que a narrativa de um acontecimento – Viridiana levando a vida alienada da temporalidade – significa que este é passível de qualquer interpretação? E, além disso, todo acontecimento comporta alguma interpretação? Ou melhor, será que um fato, um acontecimento, pode ser considerado em si mesmo, não sendo passível de interpretação?

Essas interrogações, por sua vez, apontam para um afastamento de Viridiana do movimento surrealista. Contudo, fato é que o movimento surrealista não se constitui na tematização fundamental da argumentação, que passo agora a propor, mas sim as questões do tempo e do trabalho, esta última relacionada à prática de transformações do ser em *ser do desejo*.

Viridiana alienada do tempo

A opção por uma vida religiosa de renúncia é cristalina em Viridiana, assim como é cristalina sua certeza de haver uma completude consubstanciada em Deus, em quem ela acredita encontrar um suporte fundamental à dita renúncia, à falta aí implicada. Sua opção pelos pobres e pela caridade, manifestas após a morte do tio, também atesta a opção pela renúncia; mas, a partir daí, a narrativa sobre a subjetividade de Viridiana apresenta uma importante inflexão. Mais adiante, abordo este momento de transição na narrativa do filme e que considero ser bastante importante. Por enquanto, pretendo apenas destacar a questão da renúncia, em Viridiana.

Insistindo para que aceitasse passar alguns dias com o tio, em atenção à demanda que este fizera, a madre do convento argumenta com a jovem noviça que está próximo um momento central em sua vida. Ocorre que se aproxima a data em que ocorrerá a consagração e, após esta, Viridiana não mais poderá deixar o convento. Assim, a madre insiste docemente para que Viridiana aceite a demanda do tio e vá estar com ele em sua casa, por alguns dias. O argumento mais forte – religioso, como não poderia deixar de ser – é de que Viridiana teria uma dívida para com o tio, já que ele havia dado a ela algo muito importante, em sua vida: ou seja, instrução e condição econômica para ingresso no convento.

A argumentação da madre está centrada, portanto, na proximidade da opção por um grau de alienação maior, decisivo, que ocorrerá com a consagração e a clausura definitiva da noviça. Refiro-me, também, à alienação que é

alimentada pelo sentimento de culpa religiosa. Trata-se, neste momento, de um caminho sem volta, em que fica consagrada a renúncia aos prazeres materiais e/ou comuns da existência humana, entre os quais se inclui, obviamente, a questão do prazer sexual. E este, conforme a psicanálise informa, som pode ganhar proeminência à medida que o sujeito perceba a si próprio como dotado de sexualidade e de desejo.

O intérprete pode se perguntar: teria Viridiana, em algum momento de sua vida, sido despertada pelo desejo e entrado em sofrimento, a ponto de optar pela clausura? O despertar da sexualidade é apresentado ao espectador por Buñuel, sob a forma do desejo exercitado mediante um ato físico. Refiro-me ao brincar e ao jogar, que se encontram representados na menina que Buñuel mostra delicadamente ao espectador. A provocação ao intérprete se mostra aí evidente, quando a câmera coloca em destaque a menina que pula corda. A câmera de Buñuel fixa o olhar do espectador no jogo das pernas da menina, num jogo em que estas se entrecruzam repetidamente. Além disso, o espectador é levado a reconhecer nesta menina a presença de uma curiosidade importante, ao vê-la escalar a parede da casa para ver Viridiana através da janela de seu quarto. É quando parte do corpo de Viridiana é, então, delicadamente mostrada ao espectador.

Todavia, Viridiana faz da coroa de espinhos de Jesus Cristo e da cruz seus companheiros de cama, ao preparar-se para dormir. Tal como o fez Jesus, ela opta pela renúncia à vida entre os homens, para lançar para a eternidade a palavra cristã de Deus. Neste sentido, o tempo que importa é o da eternidade, posto que Viridiana encontra-se em vias de renunciar à temporalidade humana.

Viridiana e D. Jaime, conflito entre renúncia e desejo perverso

Chegando à casa de D. Jaime, em pouco tempo, Viridiana se vê alvo de sua sedução; este, por sinal, se entrega ao gozo com fetiches que estão associados ao universo feminino. Coloca em seu pé um sapato feminino e se compraz em utilizar adornos desta natureza: são seus brinquedos, digamos assim, mas tormentosos pois não atendem a suas necessidades. E quais seriam essas necessidades?

D. Jaime experimenta uma solidão sofrida, sem dúvida e, por isso, busca convencer Viridiana a ficar com ele, a abandonar o convento. Aplica na sobrinha um sonífero e a leva adormecida para a cama, mas não chega consumir o ato sexual ou, mais propriamente, o estupro. Há em D. Jaime desejo? Se há

desejo, é possível classificá-lo como perverso, tendo em vista estar orientado para levar Viridiana a tornar-se um 'nada', caso esta se veja excluída da clausura. Então, seria mais apropriado entendê-lo sofrendo de 'necessidades'? Pois, caso obtivesse sucesso em sua empreitada, D. Jaime teria conquistado a sobrinha como uma companhia para sua velhice – e concomitante perda da virilidade –, como teria, ao mesmo tempo, subtraído dela a opção pela renúncia. Este é um temor, é uma indignação que Viridiana manifesta ao saber da cilada na qual caíra e que teria implicado a perda da virgindade, depois desmentida pelo tio.

O desejo perverso é, portanto, de outra ordem que não a da sexualidade inscrita num corpo que busca satisfazer-se no encontro com o corpo do outro. Na verdade, não há a possibilidade do encontro entre dois sujeitos na perversão, mas apenas a possibilidade de que se verifique uma espécie de descarga de uma das partes, pois que não é visada uma satisfação compartilhada com o outro, e de forma criativa e aberta; portanto, não se pode considerar que haja desejo propriamente sexual, no sujeito perverso.

Viridiana, por sua vez, seja desconfiada, seja desde sempre informada de que D. Jaime era chegado a ter intenções sombrias, experimenta um transe que é representado por um episódio de sonambulismo. Refiro-me ao 'transe', justamente para dar evidência à condição histérica em Viridiana. Neste transe, então, Viridiana porta as cinzas que prenunciam o futuro de D. Jaime. A mensagem contida no transe de Viridiana é de que D. Jaime terá de se conformar com seu futuro, que é o de todo ser humano; ou seja, com a solidão e a morte. D. Jaime deveria se conformar com a perda de potência, assim como com a perda da vitalidade e, por fim, com a própria morte. Pois, como sabemos, trata-se de acreditar, religiosamente, que há vida após a morte.

O desejo perverso – ou a necessidade perversa –, manifesto em D. Jaime, visa ao aprisionamento de Viridiana e, portanto, visa ao estancamento do tempo; tempo este que, por sinal, ao seguir seu caminho na direção da finitude do ser, leva aquele a amargar uma solidão intolerável. Daí o projeto de 'capturar' a sobrinha. Já Viridiana, decidida a não ceder aos apelos do tio, parte rumo ao convento, após ter sofrido a ameaça de estupro, mas acaba sendo detida pela decisão do tio de abreviamento de seu fim. Morto, D. Jaime consegue, então, desviar a sobrinha de seu caminho, porque uma reviravolta ocorre na subjetividade daquela.

Uma interrogação da parte do intérprete, neste momento de virada: será que esse 'desvio' da trilha até então traçada, em Viridiana, se dá devido a ela ter-se sentido humanamente – e não religiosamente – culpada pela morte prematura do tio?

A morte de D. Jaime, a culpa em Viridiana e a aproximação do primo Jorge

Sentindo-se humanamente culpada, então, Viridiana dá início a um novo projeto em sua vida, pois decide por não retornar ao convento; assim, opta por ficar em contato com os humanos. Todavia, com qual tipo de humanos? Viridiana opta por fazer caridade, acolher os pobres e desamparados, na confortável e suntuosa casa do morto. Não se trata mais de habitar a casa do morto Jesus Cristo, ou seja, um convento. Portanto, Viridiana se expõe e, nesta medida, se vê convocada a conviver com o filho do falecido, um belo e forte rapaz que, por sinal, gosta de mulher. O cheiro de sexualidade é importante, mas não é apenas este tema que Buñuel coloca em destaque. Também é dado destaque à questão do trabalho.

Proponho que a questão ‘trabalho’ cumpre uma função central na narrativa, à medida que porta em si a questão do tempo, que se encontra também indicada na narrativa, seja através do envelhecimento seja através da decisão de D. Jaime de antecipação da morte. A passagem do tempo, a tolerância para com o ritmo das coisas, à que o sujeito que trabalha a terra é forçado, faz toda a diferença na subjetividade, e isso é mostrado por Buñuel. Da mesma forma, o envelhecimento e a morte fazem toda uma diferença na subjetividade. A passagem do tempo e os sujeitos em pauta estão em foco na narrativa, e é, a partir daí, que novidades podem acontecer e surpreender o espectador.

Jorge, filho de D. Jaime e seu herdeiro, é bastante trabalhador. Mais exatamente, em termos de hoje em dia, é um empreendedor. Ele deseja fazer a terra trabalhar para render frutos. Não é por acaso, portanto, que se importa com Canelo, um cachorro severamente explorado pelo dono, que o força a trabalhar (na caça) mediante a fome imposta. A relação de Jorge com a questão do trabalho associado à liberdade, com a questão da vida que pulsa, enfim, está implicada na sua decisão da compra de Canelo; e tudo indica que o cão seguirá seu caminho com o novo dono, de forma bem menos sofrida. É o que o olhar da câmera nos mostra ao focar Canelo em um novo caminhar. Ao menos, é assim que meu olhar de intérprete enxerga essa singela cena mostrada por Buñuel. Após esta, ocorre breve diálogo entre Viridiana e Jorge, que dá destaque, ao que creio ser de grande importância e que venho procurando dar realce ao longo desses comentários. Jorge está no campo e se encontra entusiasmado com o trabalho na terra. É neste contexto que surge um breve diálogo entre ambos – aliás, todas as cenas são justamente acom-

panhadas de breves diálogos, de forma a ser favorecida a imaginação do intérprete/espectador. Esta diz a ele que não entende dessas coisas; ou seja, de trabalho, da materialidade da vida.

Sim, Viridiana é ainda uma religiosa e, como tal, entende de caridade; por isso, e pela culpa experimentada com a morte prematura do tio, permanece naquelas terras e se envolve com os pobres, bêbados, delinquentes; portanto, se envolve com os excluídos da sociedade, mais ou menos como prometia ser seu destino. Só que, agora, Viridiana tem condição de melhor abrigar esses excluídos, à medida que o trabalho de Jorge gera melhorias na casa e mesa farta. Além disso, lembremos que Viridiana experimentara outra espécie de culpa, que não a religiosa, o que a fez decidir-se pelo não retorno ao convento.

É notável como a casa do falecido se torna vitalizada pelo trabalho nela realizado. Lucia, companheira (namorada) de Jorge, se indispõe com ele, queixando-se de não receber atenção e de estar entediada. Resolve partir, após Jorge dizer que, se ela quiser se ocupar, terá muito o que fazer na casa. Configura-se uma nova dinâmica na casa, até que Viridiana é surpreendida pelo ataque sexual – um novo ataque sexual, diga-se de passagem – de dois dos miseráveis abrigados. Ocorre que estes também se vitalizaram e passaram a ter outros desejos, além do de comer. Felizmente, Viridiana é salva pela argúcia de Jorge. E a virilidade deste faz com que seja despertado o desejo em Viridiana. Sentira-se culpada pela morte de D. Jaime, agora sente gratidão por Jorge tê-la salvo do estupro e experimenta o despertar do desejo sexual. É neste momento, então, que Viridiana se vê compelida a dar novo rumo a sua vida.

Em cena derradeira do filme, vemos Viridiana soltar seus cabelos; após mirar-se no espelho, ela se dirige à casa de Jorge. Esta cena reflete o momento em que Viridiana experimenta desejo por um homem, e é isso que a faz projetar-se em direção àquele. Antes de explorar alguns detalhes desta cena, vejamos qual é o papel de outro personagem, até aqui não mencionado, mas que também participa da cena do encontro entre aqueles.

O encontro entre Jorge, Viridiana e Ramona

Até aqui não havia mencionado Ramona porque, ao menos em parte, não é um personagem relevante na trama. Ou melhor, é relevante à medida que Ramona seja considerada em seu desejo, coisa que se evidencia em certo momento da narrativa. Ramona era a governanta de D. Jaime e, após a morte deste, permanece prestando serviço a Jorge, por quem acaba se sentindo atraída. A cena de um beijo entre ambos é expressiva, não só de sutilezas muito

significativas, típicas da arte de Buñuel, como também da questão do trabalho à que venho dando destaque.

Jorge e Ramona estão no sótão (ou porão) da casa. Na procura de objetos ou móveis que possam ser aproveitados, Jorge examina uma cadeira e declara que esta, uma vez estofada, ficará bastante interessante. Após essa manifestação, Ramona o olha fixamente, com uma fisionomia encantada, fazendo com que Jorge aproxime seu rosto para beijá-la. Após um breve beijo na boca, Jorge procura uma forma de se acomodarem, evidentemente, na intenção de fazerem sexo, mas esta cena não é mostrada pela câmera. A câmera percorre os móveis do recinto, fazendo um percurso que alude a outro percurso, possivelmente trilhado por Jorge em busca de condições físicas que pudessem dar conforto à dupla. Ou seja, os atores saem de cena e entra em cena a imaginação do intérprete. Este é um jogo que a expressividade da arte de Buñuel faz, seguidamente, com que o espectador se veja provocado em sua imaginação; por isso penso ser importante dar destaque ao papel do intérprete/espectador e ao trabalho à que este se vê instigado continuamente.

Mais uma vez, já ao final da narrativa, o espectador tem a possibilidade de verificar como a expressividade contribui para que ocorra algum grau de explosão na imaginação do intérprete, dando-lhe trabalho e o fazendo interrogar. Refiro-me à cena derradeira, quando Viridiana, movida pelo desejo por um homem, dirige-se à casa de Jorge. Ao entrar, surpreende-se com a presença de Ramona. Jorge propõe a Viridiana que fique à vontade e que se reúna com ele e Ramona, num jogo de cartas. Posto o baralho sobre a mesa, Jorge conduz a mão de Viridiana a este, docemente, ao mesmo tempo em que diz algo mais ou menos assim: “Eu sabia que minha prima e eu ainda ficaríamos bastante próximos”.

Ao ler uma sinopse sobre este filme, deparei-me com a informação de que esta cena sugere o acontecer de um *ménage à trois*. Sim, trata-se aí de pensar a questão da sexualidade, sem dúvida, mas também se pode pensar que se trata apenas de um jogo com três participantes, ao menos por enquanto. Também se pode pensar que Jorge está demonstrando interesse sexual por Viridiana, em resposta à abordagem sedutora desta. Afinal, conforme se lê no Wikipédia, “*ménage à trois*, ou simplesmente *ménage*, é uma expressão de origem francesa cujo significado originalmente denominava um domicílio habitado por três pessoas, em vez de um casal. Sua tradução literal é ‘moradia a três’. Atualmente é utilizada para designar os relacionamentos sexuais entre três pessoas”.¹

1. Vide http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9nage_%C3%A0_trois. Acesso em 20/08/2014.

Particularmente, penso que esta cena reflete o acontecer de um contato físico importante e instigante, entre Jorge e Viridiana; ao mesmo tempo em que reflete a aceitação do desejo sexual por parte desta última. Com certeza, ocorre que a delicada e genial provocação da câmera de Buñuel leva o espectador, mais uma vez, a ficar instigado em sua imaginação.

Setembro/2014

Luiz Ricardo Prado de Oliveira

pradoliv@gmail.com

Rio de Janeiro-RJ-Brasil



Um rosto na multidão

*Luiz Carlos de Oliveira Marinho**

Um Rosto na Multidão, de Elia Kazan, é um filme de 1957, que nos apresenta a ascensão e queda de Larry Rhodes, um homem carismático, vigoroso, dotado de enorme energia pessoal e com um imenso talento natural como comunicador, cuja carreira se desenvolve nos primórdios da televisão, quando ela ainda estava em vias de se firmar como um veículo de comunicação poderoso e de alcance ilimitado. Apesar disso, mesmo sendo ambientado em meados do século passado, o filme aborda questões de uma impressionante atualidade.

O filme se inicia com a jornalista Márcia Jeffries em uma delegacia de polícia procurando, entre os detentos, um personagem original capaz de interessar aos ouvintes de seu programa radiofônico, “Um Rosto Na Multidão”. Dentre todos que ali estavam, destaca-se, de imediato, Larry Rhodes, um encrenqueiro, alcoólatra e fanfarrão que, ao ser convidado por Márcia a participar do programa, reage de um modo que marcará o desenvolvimento de seu personagem, ao longo de todo o filme. Em primeiro lugar, pergunta, desafiador, o que ganhará com isso? Em seguida, abraça sua guitarra e, com um ar superior e indiferente diz, olhando para Márcia, não confiar em nenhuma mulher como em sua guitarra que, ao contrário das mulheres, sempre o obedece. Por fim, canta e toca, com uma intensidade incomum, uma canção na qual debocha da autoridade ali representada pelo xerife. Este é o Larry Rhodes que nos é apresentado: um sobrevivente, um pequeno golpista sempre em busca de um ganho fácil, tentando levar a vida, dia após dia, sem se preocupar com o futuro. Um homem tosco que não confia nas mulheres e zomba da autoridade,

* Psicólogo, psicanalista, membro efetivo/CPRJ, mestre em filosofia/IFICS/UFRJ.

mas, dotado de uma imensa energia e capacidade de sedução. Márcia foi imediatamente atraída por Larry: como produtora, viu nele alguém com um enorme potencial como comunicador; como mulher afetada por sua masculinidade.

Larry aceita participar do programa, exigindo, contudo, uma passagem em aberto para que possa ir embora, quando lhe aprouver. Essa exigência visava testar seu poder sobre Márcia, bem como deixar claro que não estava assumindo nenhum compromisso definitivo. A vida de vagabundo que ele levava inspirou Márcia a batizá-lo com o nome artístico de “O solitário”. Ora, para os norte-americanos “O solitário” é um codinome muito forte. A figura do Cavaleiro Solitário, autossuficiente, misterioso, que cruza as pradarias, muitas vezes fazendo justiça com as próprias mãos, tem uma imensa força no imaginário do povo americano. Sendo “O solitário”, Larry foi colocado, portanto, em um lugar especial, capaz de atrair sobre si a intensidade simbólica de um personagem lendário.

Já, em sua primeira participação no rádio, Larry fez jus à força de seu codinome e foi um tremendo sucesso. Seduziu as ouvintes e as jogou contra os próprios maridos, dizendo-lhes, com uma fala absolutamente envolvente, que os homens não prestam atenção nelas nem as valorizam o suficiente. Como resultado de sua atuação, choveram cartas de aprovação e a rádio conquistou novos anunciantes. Em seguida, debochou da autoridade e usou o programa para vingar-se em pleno ar de um xerife enciumado, estimulando seus ouvintes a deixarem, na casa do xerife, os cães dos quais quisessem se livrar. Em outra oportunidade, incitou todos os meninos a irem se banhar na piscina da casa de seu patrão, o dono da rádio. Todos esses episódios confirmaram o enorme talento de Larry para seduzir o público, para conduzi-lo até onde quisesse.

A sedução pode ser entendida como uma ação não agressiva ou violenta, exercida por uma pessoa sobre outra para determinar sua conduta na direção que lhe é proposta. Ela usa a comunicação para encantar e baseia sua forma de convencimento na paixão, no interesse, no ímpeto, apresentando como finalidade o prazer. É na fantasia que a sedução lança seus tentáculos, pois estando a fantasia em oposição à razão, a fronteira da realidade pode ser ultrapassada, permitindo à sedução construir a ilusão de que certos vazios do sujeito são preenchidos. A sedução, ademais, joga com a identificação e a projeção e requer, portanto, reflexividade e reciprocidade, permitindo que o sujeito se reflita no outro, encontrando nele partes de si mesmo. Talvez seja por essa razão, diz Martins (1), que os grandes sedutores sejam, na maioria das vezes, justamente os narcisistas. E Larry, sem dúvida, se encaixava no figurino do grande

narcisista, superestimando suas habilidades, com uma necessidade excessiva de admiração e afirmação, um tanto enamorado por si mesmo, com uma vaidade totalmente baseada na imagem de seu próprio ego.

Em um diálogo com Márcia, logo após seu sucesso na rádio, Larry deixa claro o quanto está investido nesta posição. Ao ser indagado por ela sobre como conseguira aquele resultado ele lhe diz: “Ponho meu ser em tudo que faço”. Ora, acreditando nisso e levando o público a acreditar que ele era de fato alguém capaz de, sem titubear, por todo o seu ser no que fazia, ele se apresentava como alguém pleno, não castrado. E talvez não exista nada mais sedutor e capaz de acabar com a capacidade crítica de um sujeito, do que a crença de estar diante de alguém dotado de uma falcidade absoluta. Em síntese, Larry, vaidoso e narcisista, usava seu talento para convidar a audiência a se identificar com ele e, através dele, realizar seu próprio narcisismo. Uma vez que conseguisse isso, ficava fácil manipular os ouvintes. Esta fórmula, aliás, se bem aplicada, é quase sempre eficaz.

O sucesso de Larry no rádio leva uma TV a tentar contratá-lo. Já consciente de seu talento e do quanto os meios de comunicação se interessavam por ele, procura tirar o maior proveito possível da situação e negocia, habilmente, o seu salário, conseguindo o dobro do que lhe foi proposto. No momento de sua partida para o novo emprego em outra cidade, Larry é calorosamente saudado pela população. Todavia, ao mesmo tempo em que acenava afetuosamente de volta, faz um comentário ácido e jocoso, revelando que pouco ligava para aquelas pessoas, considerando-as inferiores e, na verdade, estava contente por ir embora dali e se ver livre delas. Diante do espanto de Márcia, que até então o vira simpático, acolhedor e amigável com aquelas pessoas, ele deixa escapar um “não acredite no que eu digo”, revelando-se como alguém que pode facilmente mentir e enganar para atingir seus objetivos. Dentre as muitas definições possíveis para perversão, Ceccarelli (2) propõe que ela “é toda tentativa de impor algo a um outro que não consentisse nisso ou, impor algo a alguém que não tenha a dimensão do que lhe está sendo imposto”. Ou seja, são traços perversos a manipulação e a enganação do outro, bem como o desprezo por seus sentimentos, sem a menor culpa, com o intuito de atingir os próprios objetivos. E Larry, além de narcisista, conduziu-se exatamente deste modo com todos seus fãs ouvintes da rádio.

Apesar disso, Márcia, sentindo-se responsável pelo “Solitário”, que afinal fora sua criação, abandona seu trabalho na rádio e vai com ele para a nova cidade, sob o pretexto de orientá-lo, como produtora, no desenvolvimento de sua carreira. A relação de Larry com Márcia, aliás, é um dos eixos importantes

para o entendimento da estrutura psíquica do “Solitário”. Márcia é uma mulher profissionalmente ativa, mas solitária e visivelmente contida, afetiva e sexualmente, o que Larry não demorou a identificar. Imediatamente, ele deu início a um jogo de sedução que passava por uma aparente dependência da capacidade de Márcia como produtora e por uma abordagem erótico-amorosa, cada vez mais ousada e provocativa, dizendo-lhe coisas do tipo “Você é fria e respeitável, mas por dentro quer o mesmo que todas”. Encantada, Márcia diz para Larry que o via tendo crescido feliz, o que ele imediatamente contestou, dizendo-lhe – em um tom transbordante de amargura – que seu pai fora um alcoólatra mau caráter, um pequeno trambiqueiro e sua mãe uma prostituta barata.

O narcisismo de Larry, seus traços perversos e sua atitude agressiva com Márcia permitem inseri-lo naquilo que alguns autores vêm chamando de “narcisismo perverso”. Para Martins (3), “A perversão narcísica apresenta-se como uma tentativa desesperada de se evitar a perda do eu, a despersonalização ou mesmo a psicose”. “Algo sentido, na mente do agressor, como uma luta pela vida, pela sobrevivência psíquica, devido à dificuldade de separação de um objeto primário que fora vivido como particularmente intrusivo”, continua o autor. “O agressor quer se separar deste objeto que lhe fez mal, mas teme não sobreviver caso consiga efetivar esta separação. Este temor se justifica, justamente porque ele não contou suficientemente com este objeto para integrar-se, considerando-se que a perversão narcísica remete a uma falha ambiental, nos termos de Winnicott, desde os primeiros meses de vida”. O que Larry contou para Márcia a seu respeito indica que este parece ter sido o seu caso. “O indivíduo odeia o objeto primário por ele ter falhado, mas precisa do objeto, do outro, justamente porque, devido a esta falha primária, sente que não sobrevive sem ele. Seria preciso parar de odiá-lo para sobreviver, mas o sentimento inconsciente do agressor é o de que o fim do ódio ao outro, do qual se nutre, corresponderia ao fim do mesmo”. Por outro lado, a atitude de Márcia nesta relação é esclarecida por Martins (3) quando diz que “As características das vítimas são, em geral, aproximadamente as mesmas: uma pessoa de perfil *reparador*, com força, vitalidade, e vivacidade, que preza a tolerância, que crê “entender” o agressor e que cobra de si mesma não se abalar tão fortemente quanto se abala com as agressões sofridas”. Talvez aí esteja a razão pela qual Márcia deixou-se enredar e passou a seguir Larry cegamente, tentando convencer a si e aos outros de que o fazia para protegê-lo.

Chegando à emissora de TV, Larry assume completamente o controle do estúdio, desconsidera os textos que lhe são entregues para serem lidos no ar e fala o que lhe vem à cabeça. Fiel a seu estilo, apresenta uma atitude vigorosa,

energética e explora largamente a afetividade da plateia. Mais uma vez, para espanto geral, sua postura heterodoxa, contrária a tudo que lhe é recomendado pelos profissionais de propaganda, impulsiona as vendas de todos os produtos que anuncia no ar.

O sucesso de Larry na TV atraiu Joey, um burocrata, simples funcionário de escritório, ambicioso, ardiso e oportunista, constantemente em busca de uma chance para enriquecer e pronto para trapacear, tendo em vista seus objetivos. Seu estilo era tipicamente o do estelionatário: estimular a ganância da vítima para ganhar em cima disso. Joey viu no talento natural e espontâneo de Larry uma mina de ouro. A ambição daquele caipira, completamente ignorante a respeito das armadilhas dos meios de comunicação, fez dele uma vítima em potencial para Joey, que rapidamente se ofereceu para ser seu empresário, atizando-lhe a ganância com a promessa de sucesso rápido e estrelato garantido. A personalidade de Joey fica clara já neste primeiro momento, quando Márcia o questiona sobre a legalidade de uma de suas propostas e ele responde que “Nada é ilegal se não descobrirem”.

Larry e Joe uniram-se na busca do sucesso, em uma relação na qual um complementava o outro. Larry é carismático, narcisista e age sem nenhuma preocupação, como se a derrota jamais pudesse alcançá-lo, mas é ignorante quanto às artimanhas do mundo televisivo e pouco afeito às conspirações. Joey, por outro lado, não tem nenhum carisma, mas atua muito bem em surdina, sendo capaz de enganar sem muito alarde. Em suma, Larry avança como um trator impulsionado por sua imensa energia e carisma, enquanto Joey avança em silêncio tecendo armadilhas para enredar o outro. Ambos dão a entender que podem ir embora a qualquer hora. Contudo, se for embora, Larry o fará simplesmente porque não tem mais interesse em ficar, enquanto Joey sairá se já não estiver vendo nenhuma vantagem em ficar.

Joey, afinal, consegue um contrato para Larry em NY. Logo que chega à nova emissora, Larry assume a campanha de um composto energético, Vitajex, que segundo os especialistas é absolutamente inócuo. Mesmo assim, confirmando a fama que o precedeu, Larry consegue elevar as vendas do composto a níveis anteriormente inimagináveis, apresentando-o aos consumidores como capaz de proporcionar potência, saúde e felicidade ilimitadas. Elia Kazan usa o Vitajex como exemplo de um fenômeno típico da sociedade de consumo, que estimula no sujeito a ilusão de completude. Tratando deste tema, Sequeira (4) propõe que “A lógica do consumo trata de fazer qualquer coisa para transformar a mercadoria em objeto de consumo. Qualquer bem, para ser consumido, deve se transformar em signo, com um conjunto de simbolizações que

estão associadas a determinado objeto. O discurso capitalista põe o sujeito em relação com o objeto-fugaz e isso estimula a ilusão de completude. Forma-se um discurso sem Lei, que nega a castração, produz objetos que visam o tampamento da falta e cria a ilusão de que a satisfação se dá com objetos, degradando as relações”. Com seu talento, Larry transformou Vitajex em um desses objetos, catapultando, conseqüentemente, suas vendas.

A fama do “Solitário” chega até um General, candidato a um cargo eletivo, que o procura com uma proposta de trabalho. O General pensa que as massas precisam ser guiadas com mão forte por uma elite responsável e, para tal, a TV pode ser útil na medida em que, segundo ele, é o maior instrumento de persuasão de nossa história. Aqui, Elia Kazan põe na fala do General algo que já na época do filme estava claro: a imensa capacidade de sedução da televisão. Rosário (1), refletindo sobre o poder da televisão afirma que “A televisão constrói o seu discurso num processo de significação engendrado ao imaginário do espectador, utilizando-se de todos os componentes desse imaginário: fantasia, encantamento, desejos, subjetividade, anseios, medos...”. Uma das estratégias de sedução utilizada pela televisão, continua a autora, “é a simulação. Consubstanciada não como representação, mas como simulacro, como aparência sem realidade. A simulação permite tudo ou quase tudo. Através da violação da fronteira da realidade é possível mais do que representar, do que “fazer-de-conta”, é possível quase vivenciar aquilo que não tem existência e, dessa maneira, estimular o espectador a recorrer à sua capacidade de fantasiar, de preencher vazios de sentidos com prazeres; de preencher os tristes vazios do mundo com sonhos encantados.”

Para o General, “O Solitário” era a pessoa ideal para explorar ao máximo este potencial da TV. Embora tentado, Larry titubeia. Joey, contudo, ganancioso, vislumbrando uma oportunidade de crescimento ilimitado, estimula-o a aceitar, o que afinal acaba acontecendo. Investido na função, ele rapidamente muda o rumo da campanha do General, tratando-o como um produto a ser vendido e não como alguém que procura conseguir votos por meio de suas ideias. Ora, Vargas Llosa (5) pensa que “Uma característica de nosso tempo é o empobrecimento das ideias como força motriz da vida cultural. Hoje vivemos a primazia das imagens sobre as ideias”. Sendo assim, “O político de nossos dias se quiser conservar a popularidade, será obrigado a dar atenção primordial ao gesto e à forma, que importam mais que valores, convicções e princípios”. Larry intuitivamente percebera isto e, para convencer o General, usa como padrão Beanie, um vagabundo, tosco e ignorante que se tornara seu fiel seguidor, desde os tempos mais difíceis de sua vida. Sem o menor pudor,

diz ao General, diante do próprio Beanie, ser este um macaco, ignorante e estúpido, mas que se ele não gosta de algo o público também não vai gostar. Convencendo o General de que o povo precisa ser capturado, não por ideias e debates, mas por bordões e emoções, ele rapidamente transforma a imagem do General, provocando uma rápida elevação de seu nível de aceitação pelo público. Aqui, Elia Kazan antecipa, de um modo evidentemente crítico, algo que veio a se tornar bastante comum: a influência do especialista em comunicação (conhecido hoje como marqueteiro) na condução de uma campanha política, em detrimento, muitas vezes, das ideias e propostas do candidato. Concomitantemente, por meio da figura de Beanie, Kazan retrata impiedosamente o povo como ignorante e facilmente manipulável, através de apelos emocionais.

O sucesso na campanha do General faz de Larry uma figura pública poderosa, associada ao mundo da política, o que, paradoxalmente, o deixa inseguro, solitário e deslocado onde está circulando, atormentado pelo medo de estar sendo usado pelo General. Em crise, Larry chama Márcia, no meio da noite, para ir até sua casa e age do modo descrito acima por Martins, quando trata da relação do perverso narcisista com sua vítima. Ele, no papel do agressor, a chantageia descaradamente, ameaçando jogar-se no lago caso ela não o atenda, para em seguida pedi-la em casamento, pois confia somente nela e apenas ela é seu porto seguro. Márcia, no lugar da vítima, acaba aceitando, embora deixe claro seu temor de que Larry esteja, na verdade, jogando com ela. Seu temor se concretiza poucos dias depois, quando surge uma mulher que, se dizendo casada com Larry avisa a Márcia que ele não se importa com ninguém e engana a todos. Mesmo assim, ela não desiste de Larry, pois, segundo confessa, está profundamente envolvida com ele.

Dentre as muitas atividades para as quais é convidado, Larry participa como juiz do concurso de miss Arkansas de onde sai direto para o altar com a vencedora do concurso. Márcia fica em choque, deprimida e, quando o questiona, ele lhe diz que a teme porque ela sempre o considerou menor, ao passo que a jovem miss o idolatra. De fato, o perverso narcisista mantém esta relação ambígua com sua vítima: a odeia e quer destruí-la, mas a considera superior e precisa dela para sobreviver.

Neste momento Márcia é socorrida por Mel, um jornalista que fazia parte de sua equipe de produção na rádio onde Larry estreou como “Um Rosto na Multidão”. Mel é um homem de poucas palavras e postura reservada, posto no filme por Elia Kazan para representar o intelectual que, dotado de consciência crítica, observa os acontecimentos a uma certa distância, reflete sobre eles e

elabora alguma compreensão dos mesmos. Nutrindo uma paixão platônica por Márcia, ele se manteve sempre por perto, oferecendo-lhe um suporte permanente. Desse modo, Mel estava presente quando Márcia descobre que Larry era casado e, consternado com o sofrimento de sua amiga, tenta abrir-lhe os olhos para o crescente desvario de Larry, cada vez mais inebriado com o poder que adquiriu. “O poder é perigoso. É preciso ser santo para resistir a ele”, lhe diz Mel, revelando, em seguida, já ter pronto um livro no qual denuncia a fraude que é Larry. Mais uma vez procura estimulá-la a abandonar Larry, deixando-o entregue à própria sorte, para que, sem ela, acabe se perdendo completamente. Mel não percebe, contudo, que é justamente por isso que Márcia não consegue se afastar de Larry; porque está aprisionada no papel de *reparadora* e assim acredita que precisa protegê-lo de si mesmo.

Inebriado pelo próprio poder, Larry exige do General um programa totalmente seu onde possa falar sobre o que quiser, seja economia, política ou qualquer outro tema. Ele quebra a resistência do General e consegue seu programa argumentando que não é apenas um apresentador, mas uma máquina de opinião, uma força. Márcia o acompanha, incumbida de dirigir o programa.

Larry começa a descobrir que seu poder não é ilimitado quando precisa recuar diante de Joey que, surpreendido com sua mulher na cama, não só não se intimida com suas ameaças, como ainda lhe diz ser capaz de dar com a língua nos dentes e desmascará-lo para todo seu público. Joey avisa-o de que não será possível livrar-se dele, pois ambos estão juntos “na cama”. Transtornado e fora de si, muito mais por ter se confrontado com um limite do que por ter sido traído, Larry expulsa a esposa sem nenhum sofrimento. Posto diante de um limite, ele se volta mais uma vez para Márcia e dirige-se até sua casa, onde, tomado por um delírio megalomaniaco, afirma, em altos brados, ser capaz de manipular a todos no país, ao mesmo tempo em que grita a plenos pulmões (como era de se esperar na relação do perverso narcísico com sua vítima) que ela lhe deve tudo, pois foi quem o criou. Márcia, sem palavras, finalmente toma consciência do monstro que ajudou a crescer. Ainda em choque, não vê alternativa a não ser retirar-se da direção do programa de Larry, que desde então se torna confuso e inconsistente. Este, na verdade, foi o primeiro movimento concreto de Márcia para romper o par “perverso narcísico/vítima” estabelecido entre Larry e ela.

Ainda perturbada, Márcia volta repentinamente, sem avisar, ao programa e surpreende Larry em um intervalo, entre uma e outra entrada no ar, depreciando grosseiramente o público, na companhia de seus assistentes. Irada, ela toma sua segunda atitude no sentido de se libertar de Larry, pondo no ar, ao

vivo, seus comentários jocosos, se retirando em seguida, sem que ele sequer notasse que ela esteve no estúdio. O resultado é catastrófico. Ao assistir tudo aquilo, o público rejeita completamente “O Solitário”, e os patrocinadores não comparecem a um jantar oferecido por ele. Com seu nome completamente desacreditado e ainda sem saber que fora Márcia a responsável pelas imagens lançadas no ar, Larry esbraveja com todos, insistindo que somente ela poderá salvá-lo e recuperar seu prestígio. Enquanto isso, Joey, absolutamente coerente com sua personalidade perversa, não se perturba, em absoluto, com o acontecido e, imediatamente, passa a oferecer seus serviços para um promissor “rapaz do campo”, prometendo-lhe sucesso rápido.

Tentando usar a única alternativa que lhe resta, Larry telefona para Márcia e, mais uma vez, tenta chantageá-la, ameaçando saltar pela janela, caso ela não venha encontrá-lo em sua casa. O que ouve como resposta não é exatamente o que esperava: “Pule. Saia da minha vida. Saia da vida de todos”, lhe diz Márcia, gritando entre soluços, procurando sustentar seu progressivo afastamento de Larry. Neste momento, Mel percebe que aquele era o momento adequado para Márcia completar seu processo de afastamento definitivo de Larry. Sendo assim, a desafia para que vá até Larry e lhe diga de viva voz que saia de sua vida e resista a qualquer que seja sua chantagem afetiva. Márcia, acompanhada de Mel, resolve encarar o desafio e encontra um Larry agitado, completamente tomado por um já incontrolável delírio de grandeza. Sem titubear, conta-lhe que fora ela a responsável por seus comentários em “off” terem ido ao ar, pede-lhe perdão, e, alquebrada, implora para que ele não a procure mais, retirando-se em seguida.

Neste momento, Mel dirige-se a Larry e vaticina qual será seu futuro em uma televisão impiedosa, que rapidamente o substituirá por outro astro da comunicação, relegando-o a um papel menor até que, por fim, desapareça. Acompanha, em seguida, uma Márcia arrasada, oferecendo-lhe o suporte necessário para que possa resistir aos insistentes apelos de Larry, que grita insistentemente o nome de Márcia, clamando pela volta de sua vítima, numa tentativa desesperada de recuperação de seu precário equilíbrio, agindo, afinal, até o último momento, conforme o esperado de um perverso narcisista.

Setembro/2013

Luiz Carlos de Oliveira Marinho

luizcmarinho@uol.com.br

Rio de Janeiro-RJ-Brasil

Referências

ROSÁRIO, Nísia Martins. *Televisão: simulação em tempo real e sedução em tempo integral*. 29 ago. 2007. Disponível em: <www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0817-1.pdf>. Acesso em: 31 out. 2014.

CECCARELLI, Paulo R. Os efeitos perversos da televisão. In: COMPARATO, C.; MONTEIRO, D. (coord.). *A criança na contemporaneidade e a psicanálise*. *Mente & Mídia: diálogos interdisciplinares*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001. v. 2. p. 75.

MARTINS, André. Uma violência silenciosa: considerações sobre a perversão narcísica. *Cadernos de Psicanálise – CPRJ*, Rio de Janeiro, ano 31, n. 22, 2009, p. 40-43.

SEQUEIRA, Vania Conselheiro. *Pedro e o Lobo: O Criminoso Perverso e a Perversão Social*. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, v. 25, n. 2, p. 226, abr./jun. 2009.

LLOSA, Mario Vargas. *A civilização do espetáculo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013. p 41-44.

Visibilidade: a vertigem das pequenas alturas

*Rachel Sztajnberg**

Quais são, afinal, as verdades do homem?
- São os erros irrefutáveis do homem.
(NIETZSCHE, 1882)

Ah! As contradições humanas, a configuração paradoxal da subjetividade, ora escancaradamente visível a olho nu, ora sutilmente encoberta pelos processos de racionalização, às vezes, meticulosamente construídos a fim de mascarar o conflito com que o sujeito não pode ser confrontado. Só assim, munidos dessa compreensão da complexidade humana, é que podemos apreender como alguém, brilhante e engajado como Elia Kazan, diretor dessa obra prima, na qual se respira seu foco nos conflitos pessoais e sociais, poderia, na mesma época, ter se envolvido com a obscurantista varredura que o Macartismo promoveu nos Estados Unidos. Ter sido apontado como colaboracionista custou-lhe o despreço que, provavelmente ofuscou, em parte, pelo menos, seu justíssimo reconhecimento público. A tal ponto que, quando recebe um Oscar pelo conjunto da obra, já alguns anos mais tarde em sua carreira, ele, visivelmente embaraçado e numa indiscutível menção à sua suspeita atuação política, agradece à Academia pela coragem de homenageá-lo, apesar de tudo. Sua participação nessa página desonrosa da história americana, reflete sua gritante idiosincrasia. Justo ele, que não se furtou de deixar claro, em seus filmes, seu repúdio pelo preconceito racial, pelo sutil antissemitismo imiscuído na América e a disseminada corrupção vigente, temas que destemidamente privilegiou ao longo de suas produções. Elia Kazan era, surpreendentemente, um “de fora”, um imigrante, original da Turquia e filho de pais gregos, que chegaram à América quando ele contava 4 anos de idade. Em sua juventude faz uma opção pela arte, teatro e depois o cinema, até tornar-

* Psicanalista, membro titular e supervisora/SPCRJ.

se cofundador do célebre Actors' Studio, responsável pela formação de artistas consagrados. Ao longo dessa bem sucedida trajetória, foi reconhecido, por unanimidade, por seu talento e habilidade para extrair de cada ator, suas melhores performances dramáticas, incluindo-se entre eles Marlon Brando, James Dean, Warren Beatty e muitos outros. Deixou sua marca, também, ao introduzir no palco e na tela um eficaz método de autointerpretação e de "realismo" psicológico.

Um Rosto na Multidão foi lançado em 1957 e, na oportunidade, teve uma modesta repercussão, o que remete à hipótese de, quem sabe, estar muito adiante de seu tempo para ser apreciado como merecia. Só muito mais tarde, o filme revelou-se, assustadoramente, relevante e atual.

Baseado num conto, *The Arkansas Traveler*, da autoria de Budd Schulberg, que veio a ser o roteirista do filme, teria sido inspirado em personagens reais da época. Se considerarmos os mais de 50 anos já passados desde o seu lançamento, vislumbra-se nessa película um irrefutável tom profético, derivado do olhar acurado e avançado de seu realizador. Testemunhamos hoje, efetivamente, a sofreguidão da mídia em busca de candidatos potenciais a se tornarem celebridades e a resposta ávida de um numeroso público, que aspira ferozmente emergir do anonimato e ascender a esse lugar sedutor de objeto do endeusamento da massa. A plateia, por sua vez, identificada com esse privilegiado herói contemporâneo, mostra-se sedenta de acompanhar essa ascensão e, por tabela, gozar com esse sucesso, supostamente fácil, de quem está exposto na "vitrine" das telas midiáticas. Um cenário global, trocadilho proposital, onde a parceria voyeur-exibicionista não escapa a um olhar menos superficial.

O protagonista do filme em questão é originariamente um homem rude, um caipira dos pântanos, do interiorzão da América profunda, que, nos momentos iniciais da película, se encontra preso. Mais um arruaceiro do que um criminoso, uma figura marginal, na contramão da ordem e da moral puritana, ele parece se comprazer em sua condição de "fora da lei" e mostra, de início, uma forte resistência em abrir mão de seu isolamento. Bem assentado em seu descrédito por tudo e por todos, não deixa dúvidas sobre seu incômodo de estar sendo perturbado pela insistência da mocinha-repórter em fazê-lo participar de um programa de rádio. É ela que o batiza com seu nome artístico, Lonesome Rhodes. Solitário, no caso, legítima sua condição e Rhodes nos remete ao Colosso de Rodes, a estátua de Heliós, o Sol grego, erigida em 292a.c., feita com 70 toneladas de bronze e de 30 metros de altura. Só ficou em pé por 55 anos, apesar de monumental, um terremoto atirou-a no fundo da baía que a abrigava. Não foi reconstruída por recomendação de um oráculo. Seu escul-

tor, Carès, suicidou-se logo após havê-la terminado, amargurado pela falta de reconhecimento público. Era oca por dentro e nem mesmo seus restos foram aproveitados, tendo sido simplesmente relegados ao ostracismo. Em assim sendo, que melhor metáfora poderia haver para acusar a meteórica glória deste personagem exuberante, mas carente de consistência e seu não menos desenfreado destino trágico?

Voltando ao protagonista, uma vez tendo aceito sua primeira experiência radiofônica, esta se revela um sucesso contumaz. Acompanhando-se ao violão, esse sim, um amigo inseparável, ele interpreta uma canção de sua autoria cujo refrão, *I'll be free in the morning*, fala de uma aspiração à liberdade e uma decidida não submissão às normas restritivas impostas pela cultura, na qual se encontra imerso. Um traço carismático de sua personalidade começa a se anunciar desde já, revelando a marca inconfundível de um marqueteiro nato, que vai, pouco a pouco, tomando consciência de seu poder hipnótico em deixar o outro rendido ao seu fascínio.

Embriagado, ele também, pelo que descobre ser capaz, Narciso, refletido na miragem inebriante de suas virtudes, aquele que era antes alienado e vaidoso de sua exclusão do sistema, cai dentro dele sem pestanejar e sem crítica, gozando com sua vertiginosa ascensão. A autossuficiência onipotente que o invade, contraponto da figura desvalida original, não reconhece mais nenhum limite. Tornando-se ativo onde antes tinha sido passivo, operação reativa e vingativa comum aos humilhados, nosso herói situa-se, confortavelmente, acima do bem e do mal, explorando, prazerosamente, essa posição até o seu extremo de violência e, cruelmente degradar o público que conquistara e que, a esta altura, já o idolatrava.

Algumas tiradas suas são emblemáticas de irreverência, que pautava agora seu estar no mundo, como estas:

“Ilegal? Nada é ilegal se não te pegarem.”

“Se ponho meu self inteiro na minha risada? Eu ponho meu self inteiro em tudo que faço.”

“Eles (sua audiência) pensam exatamente como eu, mas são mais estúpidos do que eu sou”.

“Não sou só um *entertainer*. Sou uma influência, um formador de opinião, uma força...uma força!”

“Posso vender cocô de galinha como se fosse caviar.”

“São ovelhas (referindo-se à sua assistência) que fazem tudo que eu mandar”

Outros personagens também apontam sua arrogância quando comentam entre si: “Ele tem a coragem de sua ignorância.”

Ou mesmo quando seu patrocinador vaticina: “Sua vaidade vale mais que o dinheiro.”

Banhado nessa ilusão de grandeza, justificada, inclusive, por sua participação acidental no cenário político nacional, quando ele acredita em seu poder de determinar os rumos do país, quiçá vir a ser o responsável pela eleição do presidente da república, nosso galã fica impedido de se conscientizar da hostilidade que também angariou. Em sua corrida frenética rumo ao ápice da fama, ignora, ingenuamente, o que provoca em quem atropela em sua fúria cega. Ela é representada na tela pelo rancor retaliador da mulher, que o revelou e que havia sido impiedosamente preterida por ele. Um simples gesto dela é suficiente para escancarar o medonho lado do avesso desse ídolo de pés de barro. Ela o “fez”, ela mesma o destrói, bastando para isso deixar abertos os canais de áudio da tv, liberando assim, para a plateia atônita, o discurso debochado de Rhodes (que se julgava a salvo) a denunciar a farsa e o fetiche construídos para fazer de uns os objetos, a serviço do gozo de outros.

Da fama ao repúdio uma derrocada abissal, que o elevador descendo metafórica, ilustrando a projeção de nosso protagonista, num estado de miséria e solidão ainda maior do que experimentava antes de sua ascensão, quando ainda não conhecia a embriaguez do prestígio, um vício tão absorvente quanto qualquer outro. Renunciar ao brilho tantalizante e tamponador do princípio de realidade, no que este comporta, inevitavelmente, tanto êxitos como fracassos e frustrações, implica precipitar-se num vazio terrorífico. Esse sujeito, precário em seu cerne, construído sem fundações originárias mais sólidas, um tigre de papel, não está preparado para lidar com a dimensão efêmera de sua humanidade.

Segue-se o momento apoteótico: cai a máscara e o medonho aparece; Rhodes está acuado agora pela revelação que o desnuda e o precipita no horror da decadência iminente. Talvez se situe, nesse epílogo, a essência de uma espécie de moral para a qual a trama do roteiro aponta: os ignorados, mas inevitáveis perigos do populismo, quando emerge mais cedo ou, só um pouco mais tarde, a sua falta de autenticidade.

No fim da cena e no apagar das luzes o que vem à tona é que o verdadeiro grande gozador é impessoal, sem nome. Trata-se do sistema, o instituído social, essa “criatura” inflada, que fugiu ao controle de seus criadores e ao qual acabam todos irremediavelmente submetidos. Os humanos aplicaram sua potencialidade criativa na construção do monstro que os supera e agora ameaça devorá-los.

Em seus derradeiros momentos, a trama do filme parece confirmar essa hipótese teórica. Vencido pela poderosa engrenagem que o esmaga, a despeito

de seus formidáveis atributos, resta, ao infeliz derrotado, um prêmio de consolação, se pudermos nomear assim, ao qual nosso Don Quixote faz jus. Prêmio anunciado pela única instância crítica presente na trama, o redator do programa que o promove. Para minimizar o desespero de Rhodes de ter chegado ao fim da linha, antes de bater em retirada, essa testemunha da trajetória afinal malograda, anuncia-lhe, ironicamente, que o ostracismo e isolamento que seria o desfecho previsível desse colosso poderá ainda ser resgatado, para servir mais um pouco, enquanto dejetos, aos interesses do *establishment*. Já não mais nesse altar a ser apaixonadamente reverenciado, claro, mas, num patamar mais modesto, uma espécie de segundo ou quarto ou quinto escalão dessa máquina que necessita ser alimentada, pois tem que continuar funcionando a qualquer preço.

Afinal, *the show must go on*, e é só isso que importa!

Nós conhecemos, em nossos dias, diferentes versões dessa novela. Quando ainda nos sobra algum distanciamento crítico, constatamos que a memória popular é curta diante da massificação das estruturas de poder que nos circunda. Um político ejetado de sua função por atos ignóbeis ou corruptos, pode, algum tempo mais tarde, regressar, ovacionado, nos braços daqueles que foram por ele vitimizados. O mesmo vale para os demais valetes da fama, artistas e outras figuras populares, que alimentam a engrenagem espetacular que faz hoje o carrossel girar.

Numa vertente paralela, os *reality shows* sofisticaram, ao máximo, essas estratégias de captura de consumidores de seus produtos sensacionais, veiculados através desse mecanismo já muito antes denunciado por esse lúcido “leitor” das dinâmicas sociais, nosso cineasta Elia Kazan. Não são poucos os que, movidos por apelos exibicionistas e com aspirações a uma escalada meteórica, se sujeitam a se despojar do que seria tão caro à sua dignidade, seu pudor, sua “*privacy*,” para se tornarem o vil objeto do delírio dos outros, os voyeuristas do outro lado da cena. A perversão normatizada se espalha, beneficiando, assim, os patrocinadores do circo, eles sim, os que mais usufruem da parte gorda dessa bacanal, essa moderna Sodoma e Gomorra: o lucro mercadológico.

Com um pouco de sorte, alguns desses “bonecos” vivos angariam uma popularidade momentânea. Depois de bem mastigados e tendo-se extraído deles toda sua potencialidade performática, são impiedosamente cuspidos fora e retornam humilhados à sua pequenez original. Parecem ter chegado ao final de seu fatal destino. Talvez. Aguardem, uma surpresa a mais pode, contudo, estar reservada. Alguns desses pobres meninos ricos, com um pouco ainda de sorte, retornam, como fênix renascidos, a essas repaginadas arenas romanas para desfrutar de um pouco mais de brilho, mesmo que desbotado, antes de

caírem exauridos, finalmente, e serem arrastados para fora do picadeiro, sob o olhar indiferente ou desprezível daqueles que antes o aclamavam. Não se trata, porém, do ato final. É que o monstro tem uma fome insaciável. Logo, logo, portanto, outros festivais macabros, com outros nomes, outras vítimas, com novas máscaras, se anunciam, a prometer mais diversão para uns e oportunidade para outros, os mais ambiciosos, e quem sabe, mais ingênuos, de se tornarem os felizes ganhadores da “sorte” grande e se tornarem celebridades. Fugazes, é claro, mas por ser essa a única alternativa a permanecer para sempre, até a morte física, na vala comum de um cotidiano monótono e previsível, mortífero igualmente.

Charles Chaplin, outro gênio visionário que o cinema produziu, confirma essa profecia sinistra em muitas de suas produções, destacando-se entre elas, sobretudo, Tempos Modernos. Assim, ao contrário da almejada posição imortal atingida pelos seres de exceção de outrora, os cinco minutos de fama parecem compor hoje o Eldorado contemporâneo. E quem se habilita?

Setembro/2013

Rachel Sztajnberg

rachelsztajn@yahoo.com

Rio de Janeiro-RJ-Brasil

Referências

DUFOUR, Dany-Robert. *A cidade perversa: liberalismo e pornografia*.

Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

LEBRUN, Jean-Pierre. *A perversão comum: viver juntos sem o outro*.

Rio de Janeiro: Campo Matêmico, 2008.

VARGAS, Llosa, Mario. *A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

Perversão, fascismo e o resto

*Jô Gondar**

Em 1913, numa aldeia da Alemanha, às vésperas da I Guerra, diversas situações insólitas e violentas começam a acontecer. Alguém provoca a queda de um cavalo, uma criança é sequestrada, um celeiro é incendiado, uma empregada morre em um acidente de trabalho. Não se conhece a autoria desses atos e o desenrolar de *A fita branca* (2009) se faz em torno da descoberta do culpado. Nesse sentido há, no filme, algo de mistério ou de “cinema noir”. Acompanhamos a ação partir da perspectiva do professor, o narrador da história, que nos convida a testemunhar suas lembranças. Contudo, não assistimos a nenhum desses eventos estranhos que se dão no vilarejo. Todos eles acontecem longe do nosso olhar. Começamos a nos dar conta do quanto este filme de mistério é peculiar: o foco do diretor Michael Haneke não incide sobre as ações violentas e sim sobre o modo como funciona o mundo que faz essas ações surgirem. Em outros termos, sua preocupação não é tanto com a ação, mas com as relações subjetivas – individuais ou coletivas – que engendram a ação.

A fita branca tem sido associada de uma maneira rápida e fácil demais à ascensão do nazismo na Alemanha. De fato, podemos ver no filme um barão poderoso que possui empregados muito submissos, um médico autoritário e perverso, assim como um pastor excessivamente preocupado com a pureza. Se nos ativéssemos apenas a esses elementos mais superficiais, poderíamos estabelecer uma relação mais direta com o tema do ciclo de filmes – a perversão – e dizer: *A fita branca* mostra como os elementos perversos, que permitiriam a vitória do nazismo na Alemanha, tomaram parte na constituição subjetiva da

* Psicanalista, membro efetivo/CPRJ, professora associada/Programa de Pós-Graduação em Memória Social/UNIRIO.

geração que o abraçaria, vinte anos mais tarde. O filme retrataria a juventude hitlerista quando muito jovem, a infância dos futuros soldados da SS.

Porém, essa não é a intenção de Haneke, segundo ele próprio. Isso não significa que devamos respeitar de maneira absoluta o que diz um diretor a respeito do seu filme, pois nenhum cineasta detém o sentido de sua obra. Mas, nesse caso, a fala de Haneke pode tornar nossa análise mais acurada. Na época do lançamento de *A fita branca* no Brasil, em 2010, ele disse à Folha de São Paulo:

Queria mostrar que as crianças que tem o caráter formado a partir de um princípio absoluto podem se tornar inumanas. Cada ato terrorista, cada manifestação de fanatismo, seja ele político, religioso ou de outra natureza, é alimentado por essa fonte de intransigência. Qualquer ideia se torna perversa se tem, como ponto de partida, o autoritarismo. Esse é um tema universal, que não tem ligação direta com a problemática alemã. O filme não é sobre nazismo. (HANEKE, 2010).

Tanto o filme quanto a nossa discussão sobre o tema da perversão se tornam mais interessantes se pudermos expandir nossa análise, ao invés de restringirmos o tema a um fato histórico determinado, ou seja, ao invés de reduzirmos *A fita branca* a um filme sobre a gênese do nazi-fascismo, ou do nazismo. Patricia Rebello fez, na época, o melhor comentário crítico sobre a película de Haneke: não se trata de um filme que pergunta *como surgiu o nazismo*, mas de um filme que nos incita a pensar sobre *como fazer para que haja o nazismo ou o fascismo*. (REBELLO, 2011).

Essa seria, a meu ver, a diferença entre *A fita branca* e *O ovo da serpente* (1977) de Ingmar Bergman, esse sim, um filme sobre a gênese do nazismo na Alemanha. Bergman retrata um povo combalido após a primeira guerra, sofrendo uma inflação colossal, vivenciando uma economia monetária e subjetiva em ruínas e tomado por um sentimento de desesperança. A questão trabalhada por *O ovo da serpente* seria *por que os alemães desejaram o nazismo?*, questão totalmente diferente daquela que aparece em *A fita branca*: *como fazer para que haja o fascismo – em qualquer lugar, em qualquer situação?*

Sugerir, como faz o filme de Haneke, que as crianças são as culpadas dos atos perversos é um passo importante no desenvolvimento da questão. Ainda que Freud tenha, desde 1905, mostrado que as crianças estão longe da pureza que costuma ser a elas atribuída e ensinado que, ao contrário, as

crianças podem ser consideradas como perversas polimorfas, ainda permanece, no imaginário do senso comum, a associação entre infância e pureza. Haneke explora essa associação para perturbar o espectador e fazê-lo pensar. Insinuar a culpa das crianças é uma atitude capaz de tocar bem mais o espectador do que alocá-la em adultos sem caráter. A culpa das crianças perturba porque deixa a perversão mais perto de nós. Se o culpado fosse algum personagem já estabelecido como perverso na trama, poderíamos ter mais distância em relação à perversão ou ao fascismo, dizendo: eis aí, longe de mim, um fascista, um perverso, um Hitler, um Mussolini. Ao invés disso, vemos um filme que nos faz pensar sobre aquilo que fazemos ou podemos fazer para produzir qualquer tipo de fascismo, de direita, de esquerda, nas relações que todos nós estabelecemos. O problema maior é como se produz o fascismo em todos nós, o fascismo presente em nossas condutas cotidianas, “o fascismo que nos faz amar o poder, desejar essa coisa mesma que nos domina e nos explora”, como já teria proposto Foucault, em um lindo texto (FOUCAULT, 1977). *A fita branca* fala do perverso que existe em nós, o perverso incrustado em nossos discursos, em nossos atos, em nossos prazeres, em nossos corações.

Fascismo e perversão

Estou, propositalmente, estabelecendo uma relação muito próxima entre fascismo e perversão. Na verdade, estou afirmando que o fascismo é uma forma de perversão. É importante deixar claro, de saída, o que estou chamando de fascismo e em que medida ele pode, para a psicanálise, colocar-se na mesma linha da perversão.

O historiador italiano Emilio Gentile especialista na cultura do fascismo, fornece a seguinte definição:

O Fascismo é uma concepção totalitária do primado da política, concebida como uma experiência de integração para realizar a fusão do indivíduo e das massas na unidade orgânica e mística da nação como uma comunidade étnica e moral (...) Implica a adoção de medidas de discriminação e perseguição contra aqueles considerados fora desta comunidade, quer como inimigos do regime ou membros de raças consideradas inferiores ou perigosas para a integridade da nação. (GENTILE, 2002).

Em outras palavras, o fascismo seria uma tentativa de estabelecer uma realidade unitária e totalizante, eliminando-se qualquer diferença, sobra ou resto que atrapalhe a realização dessa experiência. É por essa razão que o fascismo costuma ser apontado como um movimento que não admite a diferença ou o resto, pois o resto é justamente o que impede a consecução de uma unidade perfeita.

Ora, a recusa a admitir o resto seria uma forma possível de se definir a perversão. Diante da diferença sexual, o perverso é tomado de horror, fazendo o possível para eliminá-la. Mas não é necessário circunscrever a perversão ao plano da sexualidade. Para os teóricos das relações de objeto, ela é também um modo de relação no qual se busca uma totalização subjetiva: o perverso seria incapaz de tratar os outros como outros, considerando-os apenas como um meio para atingir um fim. De qualquer modo, existe um movimento de repelir, no outro e no próprio sujeito, tudo aquilo que emperra a realização sexual e subjetiva de uma totalidade. É isso que nos permite dizer que há, na perversão, uma recusa do resto e, nesse sentido, poderíamos afirmar que fascismo e perversão caminham juntos. Sem dúvida, a tentativa de eliminar o resto não se restringe à perversão, já que o neurótico também gostaria de fazê-la. Também ele sonha com a totalização. E esse é o caso: ele apenas sonha. Na neurose existem fantasias perversas, no sentido mais rigoroso proposto por Freud: a neurose seria o negativo da perversão, já que o perverso age onde o neurótico fantasia (FREUD, 1905/1977).

Uma tal articulação entre perversão e fascismo não seria estranha ao filme de Haneke, que a promove desde o título. A fita branca, que o filho do pastor leva durante quase todo o filme amarrada no braço, deve lembrar ao sujeito o ideal de pureza que ele deve perseguir, mas do qual ele se afasta. A fita apresenta, portanto, um caráter paradoxal: ao mesmo tempo em que simboliza um ideal, indica a impossibilidade desse ideal ser alcançado. Se é preciso usar uma fita atada ao braço ou presa no cabelo para lembrar-se da pureza, o que fica é a profunda distância entre aquilo que se deveria ser e aquilo que se é, como comenta REBELLO (2011). Nesse sentido, a fita branca é o próprio resto, isto é, aquilo que impede que o que se é seja idêntico ao que se deveria ser. Existe sempre uma sujeira, um resto que entrava a realização de uma totalidade plena. No filme, a fita branca indica a importância dessa dimensão subjetiva do fascismo, sempre atual e presente em cada um de nós. Essa é questão principal denunciada por Haneke, com muito mais força do que o nazismo histórico.

Haneke: por uma estética não fascista

Michael Haneke é um cineasta polêmico. Tem sido, muitas vezes, acusado de cínico, cruel, frio e, até mesmo, de um diretor que aprecia a exploração da violência. Alguns críticos o definem como participante de um cinema da crueldade, sendo nesse sentido situado ao lado de um Tarantino, por exemplo (cf. GALLEGO, 2013). Ora, uma crítica nestes moldes supõe que a própria forma estética dos filmes de Haneke é perversa. O cineasta austríaco seria então considerado mais perverso do que corajoso, devido à sua escolha de temas inabituais e de situações que basculam a linha da moralidade. Recorto, aqui, algumas das críticas que lhe foram feitas nessa direção: “fascinação pela perversão”, “autor que se compraz na exploração de situações de perversão sexual sado-masoquista” (idem). etc.

Creio que isso é não entender o que Haneke põe em jogo. Trata-se de um diretor que problematiza a violência e, para isso, precisa tratar dela. Ele nos traz desconforto porque nos obriga a pensar sobre ela e a reconhecê-la em nós. Mas jamais a explora. Não utiliza imagens gratuitas de violência nem mesmo no filme que, no Brasil, foi intitulado desse modo (*Funny Games*, filme de 1997, refilmado em 2005, recebeu aqui o nome de *Violência gratuita*). A esse respeito, afirma Haneke:

O que tentei com *Funny Games* [Violência gratuita] foi dar um tapa na cara dos cineastas que nos forcem a consumir violência, mas sem se preocupar com isso. Eu queria sacudir os espectadores. O espectador muitas vezes aceita ser violentado por filmes que acha inofensivos, mas que acabam por fazê-lo esquecer o que é a verdadeira violência. (HANEKE, 2013).

Essa estratégia tornou-se ainda mais sofisticada em *A fita branca*. Se o filme aborda a violência, ela em nenhum momento é mostrada ao espectador. Todas as cenas em que estaria acontecendo algo excessivo – situações de morte, incesto ou tortura – se passam fora do nosso olhar. Mesmo a cena em que presumimos que o médico da cidade violenta sua própria filha está sutilmente subentendida, pois em nenhum momento a informação nos é dada através da imagem. O espectador está sempre num outro plano, que não aquele onde a violência acontece. Mattias Frey, pesquisador da área do cinema, afirma que Haneke “tematiza a representação da violência na maneira como nega ao espectador um acesso visual previsível a violência” (FREY, 2010). Não existe em Haneke, como existe em Tarantino, um excesso espetacularizado.

Para Haneke, a verdadeira violência residiria num uso perverso da imagem, que é hoje corriqueiro no cinema. Ele consiste em impedir o espectador de pensar, em impor imagens previamente interpretadas, mesmo que o filme pareça suave. Perversa é a imagem que tudo abarca, a imagem sem penumbra e sem resto, não dando lugar a nenhuma reflexão além da interpretação que ela pretende impor. Assim, filmes ternos e “edificantes” que disseminam valores politicamente corretos podem ser perversos na medida em que conduzem o espectador a um estado progressivo de submissão às interpretações totalizantes que lhe chegam. Haneke, ao contrário, valoriza a participação intelectual do espectador através do mínimo de informação imposta pelas imagens, e utiliza a violência para despertar seu pensamento. “Acredito na inteligência do espectador e tento dar a ele liberdade de compreensão” (2013), afirma ele. Pretende usar a violência para aguçar nossa sensibilidade, isto é, a violência contra a violência. Daí, provavelmente, a polêmica construída em torno de seus filmes.

Nesse sentido, Haneke estaria mais próximo de um cinema da sobriedade, apesar de lidar – criticamente – com a questão da violência. Isso aparece na composição estética de seus filmes e, particularmente, em *A fita branca*. Haneke trabalha com a subtração de estímulos. Prefere os planos longos à sucessão brusca de imagens, a câmera fixa à impressão de movimento, valoriza os silêncios e a duração mais longa das cenas. Não há excessos na forma: em *A fita branca* não há trilha sonora, não há rapidez nos cortes, não há enxurrada de informação, não há hiperrealismo, não há espetáculo. É um cinema da sobriedade que, paradoxalmente, trata o tempo todo do excessivo, sempre de maneira tensa, sem furtrar-se a ele. Uma cena é particularmente ilustrativa a esse respeito. Logo no início do filme, o filho do pastor se prepara para receber uma surra de vara de seu pai. Mas, ao invés de vermos uma criança sendo espancada, a imagem mostra a porta fechada do quarto onde a surra acontece. Desse modo, não assistimos à cena sadomasoquista, mas ouvimos os sons da vara na carne e ouvimos os gritos do menino. A violência não é dada a nós, mas somos obrigados a imaginá-la. Isso nos faz ter mais distância da cena, e, por isso mesmo, senti-la mais profundamente, já que não somos entorpecidos pelo excesso de proximidade e por uma imagem totalizante. Nessa mesma lógica, podemos marcar o fato de o filme ser preto e branco. Originalmente, *A fita branca* foi filmado em cores e alta definição e, somente depois, convertido em preto e branco. Esse processo foi cuidadosamente construído para criar mais distância

com o espectador, para que a imagem não o invada e não o totalize, permitindo que ele pense e sinta com mais sutileza. É o que o próprio Haneke explica sobre sua obra:

Meus filmes se insurgem contra o cinema fast-food norte-americano e sua dis-capacitação do espectador. Eles são um apelo para um cinema de perguntas insistentes em vez de respostas falsas (falsas por serem rápidas demais), um apelo por um cinema que clarifica a distância ao invés de violar a proximidade, por um cinema da provocação e do diálogo ao invés do consumo e do consenso. (HANEKE, 2013).

Assim, ao invés de um cinema que anestesia, ele propõe um cinema que aguça a sensibilidade. Ao invés de um cinema que entorpece, um cinema que desperta. Para Mattias Frey, Haneke pretende “impelir o espectador a “pensar com” e a “sentir com” o filme, ao invés de simplesmente consumi-lo” (FREY, 2010). Haneke nos lança em um plano para além daquilo que é espetacularizado pela mídia, preocupando-se em problematizar a violência e os perigos de sua banalização perversa na nossa vida diária.

Psicanálise, fascismo e o resto

Seria possível dizer que os filmes de Haneke nos provocam desconforto porque nos convocam a lidar com o resto. E nós buscamos, de maneiras muito variadas, fugir do resto. Existem muitas maneiras pelas quais tentamos eliminar o resto que faz parte de nossa vida, formas que nos circundam de maneira mais ampla, mas também formas pequenas, que terminam por tyrannizar o nosso cotidiano. Gostaria, agora, de tratar delas para indicar o quanto o fascismo nos ronda. Seguem algumas notas a respeito:

1) É fácil enxergar o fascismo em toda forma de pretensão unitária e totalizante, já que só pode haver unidade se eliminarmos o resto.

2) Porém, dividir o mundo em duas partes também é uma tentativa de eliminar o resto: bom e mau, preto e branco, masculino e feminino, vândalos e manifestantes. Quando alocamos tudo o que existe em dois blocos, não sobra resto. Ou melhor dizendo: conferir um lugar pré-determinado ao resto é sempre uma tentativa de eliminar o resto. Nesse sentido, a desconstrução de Derrida não passa de uma estratégia para desmascarar os restos que todas as formas de divisão binária tentam esconder. Na forma de pensar binária, escreve Derrida, se elege e se fixa como fundante ou como central uma ideia, uma

entidade ou um sujeito e se determina, a partir deste lugar, a posição do outro, o seu oposto subordinado. Ou seja, toda lógica binária, embora aparentemente neutra e paritária, é na verdade vertical e autoritária: cultura/natureza, essência/aparência, homem/mulher, branco/negro, ocidental/oriental, heterossexual/homossexual – há sempre um termo que é compreendido como superior, enquanto que o outro é o seu derivado, inferior. Derrida afirma que essa lógica pode ser abalada por um processo desconstrutivo, capaz de reverter, desestabilizar e desordenar esses pares. Para ele, desconstruir um discurso é perturbar e subverter os termos sobre os quais o próprio discurso se afirma. Mas desconstruir não significa destruir. Como diz Barbara Johnson, desconstruir está muito mais perto do significado original da palavra análise, que, etimologicamente, significa desfazer (JOHNSON, 1980).

3) Também tentamos suprimir o resto quando dividimos o mundo em muitas partes. Não é por acaso que as categorias diagnósticas classificadas pela Associação Psiquiátrica Americana (apresentadas nas diversas DSM: Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais) não param de se multiplicar, a cada vez. Da DSM I, para a IV e agora para a V, tivemos um aumento considerável do número de categorias. Na DSM I, publicada em 1942, tínhamos 106 categorias diagnósticas distribuídas em 130 páginas. A DSM IV, de 1994, já apresentava 297 transtornos listados em 886 páginas. A DSM V, publicada em 2013, propõe mais de 300 categorias diagnósticas em 942 páginas. A cada DSM, há sempre a pretensão de tudo controlar, de tudo englobar. Mas, por mais que se classifique, sempre vão sobrar restos que não foram incluídos no manual. Por esse motivo, o trabalho da associação psiquiátrica americana é interminável.

Sabemos que a psicanálise se coloca como um movimento antifascista, na medida em que nos situamos na contracorrente das tentativas de eliminação do resto. É possível dizer que, em suas diversas correntes, a psicanálise é uma prática de confronto com o resto. Em suas correntes, a psicanálise é uma prática de confronto com o resto. O resto é problematizado sob formas diferentes em cada uma dessas tendências, mas sempre temos que nos haver com ele. Por exemplo: Lacan e o objeto *a*, cuja definição é precisamente a de resto; Ferenczi e a valorização dos fragmentos, produtos de catástrofes (não só os sonhos se produzem a partir dos restos da vida, mas toda criação, em Ferenczi, se faz a partir dos restos de uma catástrofe, ou seja, todo processo de construção se faz a partir dos restos de uma desconstrução anterior). Em Winnicott, vamos en-

contrar essa noção paradoxal, riquíssima, que é o espaço potencial, justamente o oposto de um espaço puro e limpo. O espaço potencial é a área do resto, resto aqui entendido como o domínio do informe, do indeterminado, do não classificável, do que não pode se localizar em nenhum dos lados de uma relação binária. Ao invés de uma divisão entre natureza e cultura, sujeito e objeto, um e outro, temos um espaço sujo, misturado, informe, potencial, lugar impreciso do que se encontra em um limiar. Não se trata de uma dimensão *para além* e sim do espaço do *ainda não*.

Embora a psicanálise se coloque, por definição, como um movimento antifascista, não podemos nos acomodar nisso. O fascismo também nos ronda, também está perto de nós. Melhor dizendo: também está em nós. Cito alguns dessas situações onde nos colocamos nele ou, ao menos, perigosamente perto:

- Quando nos arrogamos a condição de ascetas da teoria, isto é, daqueles que querem preservar a ordem pura da teoria e da prática psicanalítica. Isso acontece todas as vezes em que pretendemos uma pureza, como em nossas tentativas de definir uma psicanálise pura, ou de distinguir a verdadeira psicanálise de uma outra que não o seria.
- Quando nos arrogamos a condição de verdadeiros pretendentes, isso é, quando damos à teoria ou à prática na qual nos engajamos o valor de verdade, enquanto desacreditamos todas as outras;
- Quando, no exercício da clínica, submetemo-nos a uma escola e simplesmente repetimos aquilo que nos foi ensinado, exercendo o que Ferenczi (1932/1990) chamou de hipocrisia profissional: aferramo-nos a uma teoria ou a um tipo de técnica para nos proteger de um confronto com aquilo que, em nossos pacientes, não se encaixa bastante bem nessas teorias ou nessas técnicas. Nosso medo do resto, aqui, aparece como medo de lidar com as singularidades que nossos pacientes nos apresentam e que ainda não foram pensadas;
- Quando usamos nossos pacientes como meios para provar a excelência de nossas teorias, a correção de nossas interpretações ou, simplesmente, nossa inteligência e perspicácia.

Alguns filmes, como *A fita branca*, nos fazem perceber, com mais acuidade, os grandes e pequenos fascismos, em torno e dentro de nós e nos convocam a sentir e a pensar por nós mesmos. Essa seria, na perspectiva de Walter Benjamin, a função terapêutica do cinema, não muito distante daquela que a psicanálise propõe:

Através de seus grandes planos, de sua ênfase nos pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar por um lado, os mil condicionamentos que dominam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade. (BENJAMIN, 1936/1985, p.189).

Novembro/2013

Jô Gondar

jogondar@uol.com.br
Rio de Janeiro-RJ-Brasil

Referências:

BENJAMIN, W. (1936/1985). A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, p. 165/196. (Obras Escolhidas, 1).

BERGMAN, I. *Das Schlangenei* (O ovo da serpente). EUA/Alemanha Ocidental, 1977.

FERENCZI, S. (1932). *Diário Clínico*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FOUCAULT, M. *Introdução à vida não fascista*. Prefácio à edição americana de *Anti-Édipo* de Deleuze e Guattari. New York: Viking Press, 1977.

FREUD, S. (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 7).

FREY, M. A cinema of disturbance: the films of Michael Haneke in context in *Senses of cinema*, n. 57, 2010. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2010/great-directors/michael-haneke/>>. Acesso em: 23 out. 2013.

GALLEGO, L. F. Amor? 2013. Disponível em: <www.criticos.com.br/?p=30258&cat=3>. Acesso em 22 out. 2013.

GENTILE, E. 2002. *Fascismo: storia e interpretazione*. Roma: Bari, 2002.

HANEKE, M. *Funny games*. Áustria, 1977.

_____. *Funny games U.S.* (Violência gratuita). EUA, 2005.

_____. *Das Weisse Band* (A fita branca). Alemanha/Itália/Áustria, 2009.

_____. 2010. Entrevista para a Folha de São Paulo. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1202201008.htm>>. Acesso em: 23 out. 2013.

_____. 2013. Entrevista para o site pt.euronews. Disponível em: <<http://pt.euronews.com/2013/10/25/michael-haneke-se-o-cinema-comercial-continuar-estupido-recorremos-a-televisao/>>. Acesso em: 28 out. 2013.

JOHNSON, B. *The critical difference*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1980.

REBELLO, P. *Um cinema caché costurado com fita branca*, 2011. Disponível em: <www.mostrahaneke.com/2011pdf/2rebello.pdf>. Acesso em: 25 out. 2013.



A fita branca

*Paulo Cesar Junqueira**

Sobre o filme:

O filme é cheio de mistérios.

Mistérios, aliás, que não se desfazem e muitas questões ficam por ser respondidas. As pessoas são duras, dizem coisas violentas, tratam as outras de forma cruel, crua. Mas as imagens são lindas; algumas, verdadeiras pinturas em branco e preto. Campos sendo ceifados como um Van Gogh cheio de luzes, sombras e penumbras, em muitas gradações de cinza. A língua é estranha, gutural, dura também, mas, depois de algum tempo, se instala no ouvido e se enche de personalidade, de capacidade de transmissão de um clima de mistério, de dor e de poesia. Há uma enorme contensão em tudo, nas imagens, inclusive: algumas vezes, ficamos vendo portas fechadas em silêncio e a cena ocorre no interior do aposento, ao qual nós, os espectadores, não temos acesso. Temos parte da informação de alguma coisa que acontece, mas não sabemos bem o que, ou quem. As meninas são silenciosas, andam juntas, em grupo, aparecem de repente, em silêncio, como se estivessem em constante delito. As crianças andam de um lado para o outro, são flagradas em atitudes estranhas e há uma muda cumplicidade entre elas. Tão educadas, tão respeitosas e, ao mesmo tempo, delicadamente sinistras!

O professor narra o filme a posteriori, conta uma história parcelada, fatos, recortes, eventos que parecem ter acontecido há muito tempo atrás, um pouco antes da primeira guerra mundial e, logo no começo, diz que os fatos estranhos ocorridos naquela pequena aldeia no norte da Alemanha teriam a ver com o

* Psicanalista, membro efetivo/SPCRJ.

que aconteceu no país, logo depois. Mas não diz mais nada, não esclarece qual a relação entre o que acontece na vila, os mistérios, os crimes, a violência estranha, a maldade e o que aconteceu depois no país. Qual a relação entre uns fatos aldeões e outros nacionais, europeus, mundiais? O que pode relacionar aquela história de crianças estranhas, rigidez educacional, opressão sexual, sufocamento de sentimentos, submissão à autoridade, à guerra mundial da qual se fala no final do filme?

E há os crimes: o primeiro, a queda do cavalo do médico; um arame que ninguém viu colocar, que ninguém viu tirar, como diz ironicamente o policial; mas fica sem resposta. Ninguém viu, ninguém sabe de nada. E as crianças passando de lá pra cá, quietas, cúmplices, um tanto cínicas, querendo só ajudar. Depois a camponesa morre num acidente na serraria, caída num buraco no assoalho de madeira podre. Também ninguém viu cair. De quem é a culpa? Do barão, do sistema, de alguém?

O filho dela acha que sim, que o barão é o responsável e, na impossibilidade de cortar outras, corta as cabeças dos repolhos. Mas isso se sabe quem foi e assim explode mais um tapa na cara de alguém, entre tantos outros do filme. Seu pai camponês lhe bate na cara. Bater na cara do outro, um tabefe estrondoso dado sem o menor pudor na frente de todos. E “Cale-se! Fique quieto, beije a mão e se contenha!” Há no filme vários tapas na cara. Depois o filho do barão é sequestrado e surrado, talvez abusado, quem sabe vingança? Contra o barão, contra o sistema, contra o quê? É no silêncio, no claro-escuro, que um some e se perpetra um crime, uma vingança. Mas não foi o filho da camponesa morta. Mas foi alguém dali, um deles reunidos na igreja. Mas não se descobre quem, não se descobre como.

O professor continua a narrativa de retalhos. São pequenas histórias, fatos importantes, outros banais, um tanto desconexos, num cotidiano moroso de uma pequena aldeia abalada por crimes. Mas não se pega um veio principal, um roteiro, um clímax que vá levar a um desfecho revelador do que se passou antes. O professor vai, de vez em quando, narrando os acontecimentos. Enquanto pesca num riacho, vê o garoto se equilibrando no corrimão da ponte: queria dar a chance a Deus de matá-lo! Se ele não caiu é porque Deus não está zangado com ele. Por quê? O que foi que ele fez? Não se explica. Seria a masturbação? Ou ele teria participado de alguma coisa? No caminho de volta há o encontro do professor com a babá dos gêmeos do barão; um tanto de um romance, também contido e doce. A menina é meiga e simples, não tem como

levar os peixes, mas depois dança com ele na festa da colheita. Há fartura e festa. Mas os repolhos são cortados. Há também um incêndio que, pelo visto criminoso, quem sabe também vingança contra o barão? O filho adolescente do pastor tem suas mãos amarradas à cama para conter seu fogo e o fogo queima lá fora no celeiro.

O pastor castiga seus filhos que desaparecem no mesmo primeiro dia e só voltam tarde da noite, cheios de mentiras. Aonde terão ido? Por que não falam? Ninguém come naquela casa essa noite, e os dois mais velhos apanham de vara no dia seguinte. E passam a usar novamente a fita branca para que se lembrem da pureza. O pastor, em alguns momentos, dá demonstrações claras de amar os filhos, de querer educá-los dentro daquilo que pensa ser o certo, cidadãos corretos, tementes a Deus e, para isso, não hesita em fazer uso da vara e das amarras no filho masturbador, além das ameaças mais funestas a respeito do se entregar às sensações dos nervos mais sensíveis. Surra os dois filhos, na presença dos outros bem pequenos. Eles veem os irmãos apanharem de vara.

E há crianças doces: o filho caçula do pastor querendo tratar do passarinho machucado, muito cerimonioso e contrito a princípio, mas se transformando à medida que a cena ocorre, deixando clara a sua alegria ao perceber que seu pedido seria atendido, desde que ele cumprisse com todas as responsabilidades e compromissos de tal projeto; a mãe diz que a última palavra seria a do orgulhoso pai – li que esse garoto, por essa cena, mereceria o Oscar de melhor ator do ano – ; esse mesmo menino, querendo dar ao pai entristecido o pássaro sarado, em substituição ao outro, assassinado com uma tesoura. Doce também o filho do médico, que chora por sua falta, teme o seu não retorno e, mais tarde, é apanhado correndo sozinho pela estrada, com o firme propósito de ir visitar o pai machucado no hospital. Atitude que o comoveu e o fez voltar mais cedo. Brinca com o filho, finge que vai embora para fazê-lo reaproximar-se. O mesmo médico capaz de dizer todas as barbaridades que diz para a parteira apaixonada. De uma crueza perversa. O mesmo homem que abusa da filha adolescente. A menina que explica docemente, para esse mesmo menino, seu irmão, sobre o que é estar morto, não vivo. Tal como a camponesa, a mãe deles não foi viajar, está morta. Mas o pai vai voltar. Doce e cru. Rígido e amoroso, cruel e carinhoso.

A filha do administrador tem um sonho mau sobre o garoto deficiente, e pergunta se os sonhos se realizam. Acaba que sim, o garoto some e é encontrado muito machucado, capaz de ficar cego. Como ela sabia? Sonho premonitório-

rio ou ela quis avisar, quis delatar um plano. Plano de quem? Das outras crianças? De alguém mais? E a polícia a trata como uma verdadeira criminosa adulta. Imputa-lhe tudo, mentira, cinismo, dissimulação e ameaça “com outros métodos que a farão falar”.

Tem também a crisma, a alegria do pastor nesse dia e a sua hesitação frente à filha mais velha. Portas fechadas, ordem, sussurros. A baronesa é dura com o filho, que não fique ali à tonta, que a aborrece. É dura com o músico, cuidador de seu filho. A babá dos gêmeos e o cuidador do garoto são despedidos e a moça nem tem se quer onde passar a noite. Tem a aula de catecismo preparatória para a crisma e a decepção do pastor com o comportamento dos filhos, principalmente com a filha mais velha, e o desmaio repentino dela na sala de aula. Ela vai se vingar, vai assassinar Pipsi, o passarinho de gaiola do pai, pastor alemão.

O pedido de casamento do professor ao pai da moça e as condições impostas, o tempo a esperar. A volta do filho da camponesa morta e as condições difíceis reveladas pelo pai, como consequência dos atos de revolta do filho. O suicídio do camponês que jamais mentiria, segundo o barão na igreja, onde defendeu a sua honra. O filho do médico e o flagrante do abuso entre pai e filha e as desculpas de furar as orelhas para usar os brincos da mãe. São muitos pedaços de histórias meio entrelaçados entre si, mas, ao mesmo tempo, sem nos esclarecer um veio principal.

Qual a relação entre os estranhos acontecimentos narrados pelo professor, nessa pequena aldeia e a história do país, a guerra, o assassinato do arquiduque, que é a última notícia urgente veiculada no filme e que parece trazer impasses e resoluções? Irá a baronesa embora, como anunciara? O professor antecipará o casamento? Depois do sumiço da família do médico e da parteira, o professor vai à casa do pastor interrogar seus filhos. Acusa-os. O pastor, fechando as janelas, guardando o segredo, ameaça e acusa o professor de perverso por pensar tal heresia: acusar as crianças. São elas inocentes, fitas brancas, ou perversas? Nada se esclarece. Mas Klara matou o pássaro com a tesoura e não é possível que o pastor não saiba. Quem sabe, seriam inocentes e perversas? Boas e ruins, amorosas e vingativas, solidárias e traiçoeiras. Preto, branco e cinza.

O professor arranja a bicicleta emprestada, mas a parteira vem rápido e lhe pede que a ceda porque ela tem urgência, descobriu o autor dos crimes e diz qualquer coisa como não poder mais compactuar com aquilo. Parece que tudo vai se esclarecer. Ao mesmo tempo, o médico – antes amado e agora, ao

ser tão desprezada, odiado pela antiga amante – some com seus filhos, desaparece. E a garota, filha dele, chegou a ir à aula pela manhã, mas nada falou, seus colegas não sabem de nada, não viram nada, não repararam em nada. Quem cometeu os crimes? O médico? Mas ele não colocaria o arame para causar o acidente com o cavalo em si próprio. A própria parteira? As crianças estranhas? Foram pessoas diferentes? A cena da flauta à beira de um lago, dois garotos trocam olhares sobre o filho do barão ali com eles, e, de repente, um deles joga o menino na água e quase o afoga. A baronesa decide ir embora, foi a gota d'água e o filho do administrador é espancado pelo pai, que lhe pergunta onde está a flauta. Sem resposta, aumenta a violência e quase mata o próprio filho, não fosse pela intervenção da mãe. Numa demonstração explícita de desafio, depois do massacre e da negação completa de participação, ouvimos o som agudo e raivoso da flauta: transgressão, desafio, contestação, ódio e sinistro. As crianças são inocentes, como proclama o pastor?

Pequenos assassinatos, pequenas revoltas, atos de terrorismo surdo. O filme pode ser visto como sendo sobre o modo terrorista de enfrentar a autoridade ditatorial. A união sinistra dos oprimidos, a bomba, o arame assassino, a surra, a tesoura espetada no pássaro, o abuso nos meninos, a vingança, a insubordinação a uma ordem secular que se desafia. Talvez, assassinar o arquiduque também seja um ato de terrorismo contra a ordem estabelecida, a hierarquia sufocante, o dever, a religião, a submissão, a profunda repressão, o imperialismo patriarcal.

A baronesa quer ir embora, não quer criar os filhos num ambiente de ódio, de maldade, de rudeza, vingança, perversão. Tudo isso numa pequena aldeia no interior da Alemanha. Para onde ela irá, em plena primeira guerra mundial?

A parteira, que disse que sabia da autoria dos crimes, não volta mais. O médico foi embora. As crianças passam em atitudes sinistras. Só querem ajudar. O arquiduque é assassinado e estoura a guerra. Muitos boatos se sucedem aos fatos narrados, mas a verdade, talvez, nunca se saiba.

Sobre a perversão:

Poderíamos pensar no porquê deste filme estar sendo exibido e discutido num ciclo sobre a Perversão. Sabemos que a ideia não seria a de abordar as chamadas clássicas perversões sexuais, como o sadismo, o masoquismo, o feti-

chismo, mas deslizar um tanto e pensar no que é perverso, para além destas manifestações explícitas.

Perversão é um termo antigo, muito anterior à psicanálise e à psiquiatria do século XIX. Em princípio, perversão é se fazer um uso de alguma coisa diferente daquele objetivo para o qual ela foi criada. Por exemplo, se usarmos um copo de liquidificador como vaso de planta, estamos pervertendo o copo, aquilo para que ele serve. Muito cedo, perverter tomou uma conotação negativa: perverter é deturpar, estragar, desviar para o mal. Não se perverte para o bem. Com o tempo, o termo perversão foi usado pela ciência em associação à sexualidade humana. Esta não foi, até então, um assunto pelo qual a medicina se interessasse ou fizesse dela um de seus objetos de estudo. A sexualidade poderia ser objeto de uma ética na Grécia antiga, mais tarde regradada pela religião judaico-cristã, onde prevaleceria a noção de pecado e de pureza, ou vivida como um assunto privado e livre pelos chamados libertinos anteriores ao século XIX. A medicina só foi se apropriar da questão da sexualidade em fins do século XVIII e início do século XIX. Isso porque passou a existir, a partir daí, o homem e a mulher. Desde a Grécia antiga só havia um sexo: o homem; a mulher seria uma falha. Este era o chamado modelo do sexo único. A mulher seria um homem que não se expôs, seu sexo seria idêntico ao do homem, mas invaginado, para dentro; por falta de calor, não veio para fora. Enfim, a mulher era um homem falho, que seria, então, o perfeito. Tanto que a anatomia, por muito tempo, só estudou o corpo de homem. Nas muitas transformações políticas, econômicas, culturais, que culminaram com a Revolução Francesa, houve mudanças em relação a toda essa situação. Na medida em que se revoltaram contra o regime opressor, homens e mulheres lutaram juntos e não cabia mais se falar em sexo único perfeito, e a mulher imperfeita, já que ela agora, que tinha saído à luta, reivindicava seus direitos. A dominância masculina secular tremeu em suas bases, neste momento, e fraquejaram os dogmas que a sustentavam. Foi aí que a medicina veio em seu socorro. Está bem, agora havia dois sexos, homem e mulher! Mas a medicina viria para dizer que o corpo da mulher era afeito à maternidade e, portanto, a mulher deveria a ela se dedicar e manter-se restrita ao lar, ao privado, à criação dos filhos, enquanto o domínio público continuava privilégio dos homens. Mudaram-se as argumentações para que nada mudasse na prática. Neste momento, com o desenvolvimento econômico, as nações e os governos passaram a se preocupar com a saúde da população, com a sua qualidade, que seria importante para o desenvolvimento como um todo. Passou-se a

fazer o controle dos cidadãos e de suas práticas. A partir daí, a sexualidade passa a ser vista, não como um campo do prazer, privado neste sentido, mas como um assunto de estado, porque o que estava em jogo seria a reprodução qualificada da população, base para a riqueza da nação. A sexualidade virou um assunto médico e, assim, criou-se um entendimento do que seria o uso correto da sexualidade e seu objetivo: a reprodução. A partir daí, elegeu-se a cópula genital entre um homem e uma mulher adultos com fins reprodutivos como a única forma saudável e normal de exercício do sexual. Consequentemente, toda e qualquer prática que diferisse disso passou a ser chamada de perversão: o uso de alguma coisa, não para seu fim adequado. E os sexólogos do século XIX se dedicaram a escrever o catálogo das inúmeras práticas, que passaram a se chamar perversões sexuais: tudo o que não fosse o sexo “papai, mamãe”. O que antes era assunto de prazeres ou de padres ou, no exagero, de polícia, agora era uma patologia minuciosamente descrita e classificada. Freud e a psicanálise vieram para modificar esse quadro e essa forma de entendimento. Talvez os principais pontos anunciados por Freud: a sexualidade se exerce por prazer e não para reprodução, e o objeto sexual é contingente, isto é, não há um objeto adequado para a sexualidade humana, na medida em que ela se rege pela pulsão e não pelos instintos. Isto, grosso modo, quer dizer que o homem saiu da natureza, ele não é mais como um animal já que é perpassado pela linguagem. O desejo do homem tem a ver com aquilo que é falado a ele e não com ferormônios. E mais, Freud fala da sexualidade pré-genital e de sexualidade infantil. O corpo todo da criança é passível de excitação e a sexualidade não se resume à genitalidade que desabrocharia na puberdade. Freud chama a criança de perverso polimorfo, capaz de outros gozos que não o genital e, desta forma, contesta a ideia de um modo único e de uma finalidade única para o exercício da sexualidade. É como se a sexualidade fosse sempre perversa ou, no mínimo, parcial. Freud derruba o muro que separava normais e perversos.

Para muitos autores, e de um modo geral de entendimento, perverso seria usar o outro para o gozo próprio, sem nenhuma consideração por ele, enquanto sujeito. Perversão seria achar que é possível o gozo total, sem as limitações impostas pelo desejo e pelo outro. Perversão seria abdicar dos limites do desejo e do prazer, para aderir ao gozo total, o gozo do Outro, a gozação sem vazios. Para os autores que trabalham com a noção de estrutura, a perversão teria a ver com a noção de recusa da diferença sexual: o neurótico, diferentemente do perverso – frente à diferença sexual, frente à constatação de que a mãe não

tem pênis e que, a antes distante castração, não está tão longe assim – , faz o recalque, isto é, ele desiste de insistir em seus anseios pelo amor erótico com a mãe, por medo de ser punido, castrado como ele a vê e, retirando-se deste projeto, entra na latência e constrói seu superego, introjeta a lei, que se imagina da seguinte forma: há o pai, a mãe, que, em sua vertente mulher, isto é, sexual, pertence a este, ao pai; e há o garoto, agora, apenas filho e não pretendente da mãe. Esta lei organiza os lugares de cada um e, assim, organiza o social. Já o perverso não vai por aí. Ele diz “eu sei, mas mesmo assim”, quer dizer, “eu sei que tem ameaça, mas eu não vou desistir, eu dou um jeito, eu me recuso a perceber que à mãe algo falta e que ela vai buscar no pai, e assim, não havendo diferença sexual, nem desejo da mãe pelo pai e vice-versa, não tenho com o que me preocupar e continuo meu gozo edípico, continuo a namorar mamãe. E deste modo, não coloco o pai em seu lugar, não introjeta a lei e vivo segundo a minha lei, que não concebe limitações no meu gozar. Desafio o pai, e transgriro a sua lei”. Grosso modo, a perversão vai por aí.

Da mesma forma, como, nesse ciclo de filmes, não se quis abordar a perversão no seu aspecto sexual mais explícito, Contardo Calligaris também se propõe a trabalhar este conceito, não como patologia sexual, mas como patologia social, o que nos aproximaria mais do filme. Afora o médico abusar da própria filha, o que além de pedofilia seria incesto, a perversão que auferimos nesta história nos indica muito mais uma patologia social do que propriamente sexual. Sentimos um ambiente perverso, ou relações perversas, ou nos é sugerido comportamentos perversos nas suas tangências com o que seria a perversidade, a maldade, o gozo com o sofrimento do outro. Calligaris propõe que a perversão social seria o sujeito abdicar da sua posição de neurótico para aderir a um grupo coeso, indiferenciado e uniforme. Isto lhe proporcionaria, não mais ter que decidir por si mesmo o que seria o certo ou o errado; o quê, ou quanto, de seu desejo, ele poderia atender ou não, aliviando-o assim da incerteza do querer, característica do neurótico e da defasagem no encontro sexual com o outro. Aderindo ao grupo, ele deixa de suportar sozinho a carga de ser sujeito, as agruras da neurose e passa a agir como aquele que acata ordens, sem ter que decidir nada. Assim, para se livrar de ser neurótico, acata qualquer ordem sem discuti-la e é capaz de qualquer coisa, pois não tem mais um bom senso próprio, valores próprios; ele é apenas membro do grupo e age como tal. Ele é parte de uma máquina. Para Calligaris, isto seria a perversão social que teria no nazismo a sua expressão mais emblemática: todos só cumpriam ordens, sem

discussão, mesmo que essas ordens fossem assassinar inocentes num projeto maior, tecnicamente chamado de solução final. Perversão enquanto patologia social, de um grupo, de uma comunidade.

Os que trabalham com a estrutura perversa, a partir da recusa da castração, da lei do pai, apontam duas características fundamentais do comportamento do perverso: o desafio e a transgressão. E isso nós vemos o tempo todo no filme; todas as crianças desafiam a autoridade e transgridem. Então, teríamos que pensar: eram as crianças os perversos? Por outro lado, é muito claro que a autoridade é exercida ferozmente, ditatorialmente, em alguns casos, sadicamente. Então, nestas circunstâncias poderíamos chamar de perversos aqueles que desafiam e transgridem o que é ditatorialmente imposto? O que nos faz pensar em o que é a lei do pai. É a proibição do incesto? É a exclusão da mãe como objeto de gozo, ou de desejo do filho? É só isso ou muito mais? Vejamos os pais do filme: o camponês que bate na cara do filho revoltado; o médico em si perverso, mas também amoroso com seu pequeno filho; o controvertido e rígido pastor, que parece acreditar firmemente em seu propósito de educar bem os filhos, mas com seus rigores desmedidos leva sua filha mais velha ao desmaio e à vingança; o administrador prestes a matar seu filho a chutes. São estes os pais a quem a desobediência e o desafio caracterizaria a perversão? Não seria natural desafiarlos e transgredir suas ordens e colocações? Quando se diz desafio à lei do pai, em que pai se está pensando? O pai não é só uma entidade genérica, simbólica, mas é alguém que se personifica, se imaginariza e pode ser qualquer um destes, do filme. Quando desafiar o pai é perversão? E quando é revolução? O barão, num resto de feudalismo, também representa o imperador, o pai da ordem social, também rígida e opressora. No questionamento dos lugares, da hierarquia, na contestação a uma lei despótica é que acho que poderíamos pensar a intersecção entre o que é chamado de perversão sexual e a social.

Para mim, ficam dúvidas, mas acho que é isso mesmo que o filme propõe o tempo todo e, talvez, são dúvidas que devem permanecer como tais. São mais verdades enquanto dúvidas do que como esclarecimentos. Assim como os paradoxos que devem permanecer como tais: paradoxos.

O ambiente é que é perverso? São as relações que são perversas? As crianças cresceram neste caldo de cultura, seriam perversas? Os pais, a estrutura econômica, a Alemanha?

Li que Michael Haneke, em uma entrevista, disse que não vê seu filme como um estudo das condições da cultura alemã, que desembocaria no fenô-

meno do nazismo. Ele quis falar sobre o mal, o mal que habita o humano e que poderia se manifestar em qualquer regime político, de direita ou de esquerda. O que lhe interessa é o mal do ser humano, a maldade, o ódio.

Novembro/2013

Paulo Cesar Junqueira
paulocnjunqueira@globo.com
Rio de Janeiro-RJ-Brasil

Referências

COSTA, Jurandir Freire. *A face e o verso*. São Paulo: Escuta, 1995.

CALLIGARIS, Contardo. A sedução totalitária. In: _____. *Clínica do social*. São Paulo: Escuta, 1990.

FERRAZ, Flávio Carvalho. *Perversão*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000. (Coleção Clínica Psicanalítica).

Observação: Estes comentários foram escritos levando-se em consideração que, muitas vezes, a plateia dos filmes deste ciclo é composta não somente por psicanalistas, mas por outras pessoas nem sempre estão familiarizadas com a teoria psicanalítica da perversão; foi em atenção a elas que se discorreu um tanto sobre o assunto, mesmo correndo o risco de soar repetitivo para os demais.



ESTE LIVRO FOI IMPRESSO NA SINGULAR DIGITAL
PARA O CÍRCULO PSICANALÍTICO DO RIO DE JANEIRO (CPRJ) E A
SOCIEDADE DE PSICANÁLISE DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO (SPCRJ),
EM NOVEMBRO DE 2014.

CÍRCULO PSICANALÍTICO DO RIO DE JANEIRO – CPRJ
Filiado a Federação Internacional de Sociedades Psicanalíticas (IFPS)
Rua David Campista, 170 – Humaitá – Rio de Janeiro – RJ – CEP: 22 261-010
tel.: (21) 2286-6922 fax: (21) 2286-6812
e-mail: cprj@cprj.com.br site: <http://www.cprj.com.br>
Biblioteca: tel.: (21) 2286-5747
biblio@cprj.com.br

SOCIEDADE DE PSICANÁLISE DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO - SPCRJ
Rua São Clemente, 413 – Botafogo – Rio de Janeiro – RJ – CEP: 22260-001
Secretaria: tel.: (21) 2512-2265 - Tel/Fax: (21) 2239-9848 – secretaria@spcrj.org.br
Biblioteca: biblio@spcrj.org.br / Site: www.spcrj.org.br