

PSICANÁLISE E CINEMA
v. 7, n. 7, 2019

SUBJETIVIDADE, ÉTICA
E TECNOLOGIA:
EXPANSÕES E LIMITES

ISSN 2674-8142

Psicanálise e Cinema	Rio de Janeiro	v. 7	n. 7	100 p.	2019
----------------------	----------------	------	------	--------	------

CÍRCULO PSICANALÍTICO DO RIO DE JANEIRO – CPRJ

Filiado às:

Federação Internacional de Sociedades Psicanalíticas - IFPS

Federação Latino-Americana de Associações de Psicoterapia Psicanalítica e Psicanálise - FLAPPSIP

Rua David Campista, 170 | Humaitá | Rio de Janeiro, RJ | CEP: 22261-010

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

e-mail: cprj@cprj.com.br | site: www.cprj.com.br

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

Diretoria do CPRJ – 2018-2019

Diretoria - Comissão Administrativa

Coordenadora Geral: Regina Celi Bastos Lima

Secretária: Valéria Rodrigues Dias Henningsen

Tesoureira: Isabella de Lemos Novello

Colaboradoras: Maria de Fátima de Amorim Junqueira

Nancy Assemany

Suely Duék

Comissão Executiva Técnica de Formação Permanente

Coordenadora: Carla Maria Pires e Albuquerque Penna

Alba Maria de Carvalho Senna

Magali de Oliveira Amaral

Maria Theresa da Costa Barros

Regina Orth de Aragão

Colaboradores: Carlos Alberto Lannes

Iêda Bourgeaiseau

Comissão Executiva Técnica Clínica

Coordenadora: Lia de Chermont Próchnik

Margarida Maria F. Guilhon

Beatriz Pinheiro de Andrade

Colaboradores: Ana Beatriz Pinto de Almeida

Daniela Romão

Elaine Vasconcelos de Andrade

Comissão Executiva Técnica de Publicações e Biblioteca

Coordenadora: Diana Dadoorian

Beatriz Chacur Biasotto Mano

Claudia Rodrigues Pereira

Patrícia Saceanu

Colaboradora: Laura Maria Reis Fagundes

Comissão Executiva Técnica de Ética

Coordenadora: Carmen Mirian Da Poian

Ana Lúcia Magalhães Barros

Elisabeth Adler

SOCIEDADE DE PSICANÁLISE DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO – SPCRJ

Rua Barão de Ipanema, 56 | Grupo 801 | Copacabana | Rio de Janeiro, RJ | CEP: 22050-032

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 Diretor - 2019

Presidente:

Anna Elisa Rodrigues Campello de Freitas Penalber

Vice-presidente:

Alexandre Abranches Jordão

Secretária Administrativa:

Cristiane Torres Camerino

Secretária de Finanças:

Cristiane Dias Anastácio

Secretária de Divulgação:

Mônica Ribeiro Guimarães Vasconcelos

Diretora Técnica:

Lindinaura Canosa

Vice-Diretora Técnica:

Heloisa Filgueira Peixoto de Mello

Coordenadora da Comissão Científica e de Ensino:

Denise Ripper Santos Gueiros

Coordenadora da Comissão de Admissão e Acompanhamento:

Marcia Maria dos Anjos

Coordenador da Comissão de Ética:

Paulo César Nogueira Junqueira

Coordenadora da Comissão de Publicação e Biblioteca:

Cecília Freire Martins

Diretora Clínica:

Maria Lúcia Gomes Fradinho

Vice-Diretora Clínica:

Rosana Rocha Gusmão da Silva Telles

Organizadores – Paulo Sérgio Lima Silva e Neyza Prochet

Editor-Responsável – Patrícia Saceanu

Assistente de Publicações – Ana Carla Teodoro

Revisão de Textos – Pedro Henrique Rondon e Natalie Lima

Capa e diagramação – Marisco Design

Psicanálise e Cinema (Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro / Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro), v. 1, n. 1, (2013) – Rio de Janeiro: CPRJ/SPCRJ, 2013.

Anual

v. 7, n. 7 (2019)

ISSN 2674-8142

Psicanálise – Periódicos. 2. Cinema. I. Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro – CPRJ.
II. Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro.

Sumário

Apresentação.....	7
O show dos horrores	9
<i>Sergio Gomes</i>	
Dos primórdios do <i>reality show</i> aos tempos de pós-verdade	27
<i>Mariana Bricio</i>	
Brilho eterno de uma mente sem lembranças: uma reflexão sobre o laço amoroso	35
<i>Fernanda Ribeiro Palermo</i>	
Brilho eterno de uma mente sem lembranças	47
<i>Maria Pompéa Ferreira Carneiro</i>	
O irrespirável píncaro da perfeição	53
<i>Neyza Prochet</i>	
O preço de tudo	63
<i>Monica Aguiar</i>	
Sobre <i>Ela</i> : uma aposta na potência terapêutica da ilusão	67
<i>Perla Klautau</i>	
<i>Ela</i> , do ser automático ao ser humanizado	77
<i>Rachel Sztajnberg</i>	
Esperança	83
<i>Diana Dadoorian</i>	
Um olhar psicanalítico sobre o filme <i>Filhos da Esperança</i>	89
<i>Marcia Maria dos Anjos Azevedo</i>	

Apresentação

Para o bem e para o mal, a ciência e a tecnologia transformam o homem que as cria, sendo sucessivamente transformadas por ele. Quais são as bases deste inter-relacionamento? Quais os limites de influência entre um e outro? Tais perguntas acompanham o desenvolvimento científico desde longa data e que incluem outras tantas indagações ligadas à ética destes acontecimentos.

A cultura pós-moderna tende a recusar estas responsabilidades éticas buscando poder, resultados e controle numa perspectiva paradoxalmente perversa que, se por um lado, busca ampliar os limites humanos através do desenvolvimento científico, acaba também perdendo a própria humanidade nesta empreitada. Se a ciência e a tecnologia oferecem recursos extraordinários de redenção de muitos dos males humanos, também deriva destes mesmos recursos procedimentos que podem ser estercedores contra a condição humana, além de disseminar desigualdades, aniquilar diferenças e criar outros e novos malefícios de proporções igualmente monumentais.

O cinema é um espaço rico e abrangente, propício para a interlocução entre ética, tecnologia e o elemento humano. Embora não existam soluções definitivas para tais conflitos, é essencial a manutenção de uma reflexão vigilante sobre os descaminhos que podem acontecer entre o conhecimento e a humanidade. Os trabalhos a seguir ilustram a riqueza oferecida pelos encontros realizados. Que eles possam dar continuidade a outras e novas reflexões.

Comissão Organizadora

O show dos horrores

Sergio Gomes*

“Como posso, nesse caso, dizer, ou vir a supor, que vejo o mundo pela pupila do meu globo ocular? Com certeza, não de uma maneira essencialmente diferente da maneira como o vejo pela janela ou, digamos, por um buraco de uma tábua atrás da qual está o meu olho”.

Ludwig Wittgenstein, *Observações filosóficas*, 1976, p. 84

“O mundo é aquilo que vemos”.

Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*, 1964, p. 15

Introdução: do olho que tudo vê ao olho que tudo mostra

A televisão faz parte do cotidiano de todos nós há quase cem anos. Ela mudou nosso dia a dia e a forma como vemos e percebemos o mundo. Ela transformou nossa subjetividade, ajudou a criar outras, estabeleceu parte da nossa sociabilidade, fomentou o capitalismo, o *marketing*, a moda, o cinema, o jornalismo, o entretenimento e até mesmo influenciou nossa sexualidade. Enfim, a televisão mudou nossos hábitos. Foi instalada em local nobre e de destaque na sala de estar, recebeu *status* de eletrodoméstico e tornou-se a primeira necessidade e se tornou um bem de consumo, com o objetivo de

* Psicanalista, membro efetivo do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ). Doutor em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), coordenador do *Nebulosa Marginal: Grupo de Estudo e Pesquisa em Psicanálise*.

reunir a família em torno dos programas transmitidos, sempre ao vivo no início, desestabilizando os mais crédulos sobre a função do rádio como única fonte de notícias e diversão para muitos até a metade do século passado. Do primeiro homem a pisar na lua, ao assassinato do presidente norte-americano John Kennedy, das guerras às séries de televisão, das novelas aos programas de auditório, das eleições presidenciais aos *impeachments* de determinados governantes, tudo foi motivo para ganhar mais e mais adeptos e, conseqüentemente, fomentar o capitalismo. Afinal de contas, não é disso que se trata sempre?

De acordo com Pablo Santos e Cristina Luz (2013), a televisão só se tornou possível através do advento da tecnologia a partir do momento em que, em 1873, o selênio foi descoberto pelo cientista Willoughby Smith nos Estados Unidos, como aquele elemento de grande propriedade fotocondutora. Três anos depois, o norte americano Buzz Sawyer e o francês André Le Blanc constituíram um sistema de varredura que possibilitou que as imagens fossem captadas e transformadas em linhas e quadros, sendo transmitidas uma a uma com altíssima velocidade, possibilitando sua visualização. Este passo foi decisivo para a criação dos primeiros aparelhos de televisão.

Inventada pelo engenheiro escocês John Logie Baird, que conseguiu transmitir, pela primeira vez, imagens estáticas através de um sistema mecânico de televisão análoga, em fevereiro de 1924, ele só veio conseguir algo prodigioso em termos de transmissão de imagens em movimento um ano mais tarde, em 30 de outubro de 1925. Para isso, John encontrou o *office boy* William Taynton e o fez sentar-se diante de luzes quantíssimas e da aparelhagem que havia montado. De lá, foi para outra sala onde havia um aparelho de recepção de imagens e pôde ver o rosto do rapaz através do monitor – ainda que rudimentarmente – surgindo, assim, a câmera e o receptor de imagens.

Três meses depois, em 27 de janeiro de 1926, Baird criou outro aparelho e fez uma apresentação na *Royal Institution*, pelo qual foi aprovado. No ano seguinte, em 1927, Baird finalmente conseguiu efetuar a transmissão do primeiro programa de televisão entre Londres e Nova York, e não parou por aí. Em 1928, empolgado com a sua criação, John Logie Baird tratou de criar a *Baird Television Development Company*, já com expectativas de que seu invento mudaria o cenário do entretenimento e da notícia na sua época, além de lhe gerar grande lucro. Com os avanços das pesquisas e a melhoria dos resultados, ele conseguiu efetuar, em 1931, a primeira transmissão de televisão ao vivo¹. Logo chamou a atenção

¹ Jornal *O Globo*, “Inventada em 1925, a TV só pegou mesmo depois da Segunda Guerra Mundial”, Caderno Cultura, 13/08/2013. Disponível em: <<https://glo.bo/2Sqe8pn>>. Acesso em: 30 mar. 2019.

da já então famosa *British Broadcasting Company*, a BBC de Londres, tornando-se um dos primeiros a produzir e a vender os modelos a serem utilizados para transmissão de imagens e programas de TV. Porém, seis anos mais tarde, a BBC resolveu trocar o sistema de transmissão de imagens e passou a fazer uso da tecnologia criada pela *Electric and Musical Industries*, que tentou padronizar o número de linhas e quadros no sistema de televisão, fazendo com que John Baird fosse esquecido na história da criação do aparelho de televisão².

Naquela época, apesar de não haver uma produção em escala industrial dos aparelhos, as transmissões abertas passaram a acontecer apenas a partir da década de 1930. Primeiramente na Alemanha e, posteriormente, na Inglaterra, Estados Unidos e União Soviética, que na verdade, contribuiu ainda mais para o desenvolvimento do monitor de televisão. Foi o russo Wladimir Zworykin quem criou e patenteou o ionoscópio (um tubo de raios a vácuo com células fotoelétricas percorridas em alta velocidade por um feixe de luz), usado para criar os primeiros tubos de televisão, produzidos em escala industrial a partir de 1945. Assim, após a Segunda Guerra Mundial, o hábito de assistir televisão foi se constituindo na vida do cidadão comum³.

Conforme sabemos, a televisão surgiu como uma extensão natural do rádio até adquirir a sua linguagem própria. Consolidada no século XX como um grande veículo de massa, ela se popularizou pelo conteúdo de entretenimento, informação jornalística e cultural em todo o mundo, sendo uma das grandes produtoras e difusoras principalmente da cultura norte-americana para o resto do mundo.

Com a criação de monitores cada vez mais poderosos, que passaram a transmitir imagens em cores na primeira metade do século passado, e a consequente criação de câmeras cada vez menores, passamos do “olho que tudo vê” ao “olho que tudo mostra”. Se pensarmos direito, a televisão evoluiu nos últimos trinta anos muito mais do que em todo o período que levou para ser criada e popularizada. O mesmo aconteceu com a difusão das câmeras em nossa vida⁴. Em todos os lugares por onde andamos, nas ruas, nos prédios, até

² BEZERRA, J. *História da televisão*. Disponível em: <<https://bit.ly/2E5srrC>>. Acesso em: 30 mar. 2019.

³ PINTO, Tales dos Santos. *Breve história da televisão*. Site do “Brasil Escola”. Disponível em: <<https://bit.ly/2HbApzr>>. Acesso em: 30 mar. 2019.

⁴ Um exemplo disso é o uso cada vez mais compulsivo das *webcams* no nosso cotidiano. Desde a aurora do século XXI, as *webcams* são pequenas câmeras filmadoras que nos permitem filmar e transmitir (ao vivo) tudo o que acontece na vida do seu usuário. Hoje em dia, é impossível andar na rua, assistir a um show ou um espetáculo teatral sem que haja usuários filmando, fotografando e ou transmitindo ao vivo o evento para algum sistema de notícias ou espaço virtual pessoal.

mesmo em certos cômodos da nossa casa, o hábito de filmar e transmitir nossa imagem criou o estímulo para todo aquele disposto a ver e até mesmo pagar por essas imagens. Assim, nossa vida privada, nossa vida íntima, nossa vida cotidiana passou a se constituir em um *show*, um “*show do eu*” ou um “*show dos horrores*”.

Onde se inscreve o horror?

O que você faria se um dia descobrisse que tudo o que viveu até hoje fosse completamente falso e irreal? Seus pais, sua vida, sua casa, seus amigos, seu trabalho, tudo não passasse de uma encenação em um mundo além da nossa imaginação? É disto que se trata em *O show de Truman* (*The Truman Show*, 1998, direção Peter Weir, roteiro de Andrew Niccol⁵). O filme foi exibido no final da década de 90 do século passado. Dizendo desse modo, parece ser um filme antigo e, na verdade, já se passaram 21 anos desde a sua exibição nos cinemas e na televisão aberta (poderia perfeitamente ser exibido como um clássico nos dias atuais), mas permanece cada vez mais atual. Senão, vejamos.

Sabemos de imediato que desde a concepção do nosso personagem, do parto, as primeiras vivências da infância, os traumas, sua casa, seu trabalho, sua esposa, seus amigos, é tudo *fake* (falso) e absolutamente arquitetado pelo “criador” do “*reality show*” – Christof. Eis como ele apresenta a sua criação nos primeiros minutos do filme: “*Estamos cansados de assistir atores e suas emoções artificiais. Cansado das pirotecnias e dos efeitos especiais. Embora o mundo em que ele habita seja, em alguns aspectos, artificial, não há nada de artificial com Truman. Sem textos, sem colas. Não é um Shakespeare, mas é original. É uma vida*”. Ou seja, não se trata de encenar (*acting*) um personagem. Truman é, em si mesmo, *um personagem*, ele encena a sua própria vida sem saber que encena.

Para o psicanalista Christopher Bollas (1998), uma das formas mais singulares de constituição do *self*, é permitir-se “*ser um personagem*” (*be a charac-*

⁵ O roteiro original não foi pensado para o filme, mas elaborado por Andrew Niccol em 1991, para um episódio da série fantástica “Além da Imaginação”. Tratava-se de um filme de ficção científica, no qual a história se passava originalmente em Nova York. Scott Rudin comprou esse roteiro e o apresentou aos dirigentes da Paramount Pictures. No início, o diretor Brian De Palma se interessou pelo projeto antes de Peter Weir assumir a direção e a produção, escolhendo o ator Jim Carrey para o papel do personagem-título. Assim, Andrew Niccol reescreveu o roteiro ao mesmo tempo em que os cineastas esperavam que a agenda de Carrey ficasse livre para as filmagens.

ter), na medida em que o *self* não se constitui, a exemplo do ego freudiano, apenas com suas fantasias, sejam elas conscientes ou inconscientes. O *self* se constitui a partir de texturas psíquicas e uma forma de pensar por meio da experiência e a partir da nossa relação com os objetos que nos circundam ou com que aprendemos a tecer relações e vínculos.

Desse modo, todo sujeito humano deve estar disposto a correr o risco de ser processado e afetado pelo encontro com os objetos da sua relação primária (os pais) e os outros objetos que encontrará no mundo. A cada experiência com os objetos do mundo, o indivíduo nasce novamente, à medida que a subjetividade é sempre formada e re-formada pelo encontro com o outro, e a nossa história, por consequência, alterada por um presente que é ao mesmo tempo afetivo e sensitivo, mas que muda sua estrutura no tempo e no espaço. Os objetos do mundo são formas potenciais de transformação da nossa interioridade e da forma como nos relacionamos com o mundo. Quando somos incapazes de ser um personagem, encontramos estados patológicos, ou seja, estaríamos diante de situações traumáticas que impossibilitariam a constituição do idioma humano, e daí não seria possível a emergência do *self*. Para Bollas (1998, p. 18-19), há quatro condições para que o *self* emergja, quais sejam:

- a forma como eu faço *uso* dos objetos;
- a forma como os objetos me *influenciam*;
- a forma como me *perco na minha experiência* no encontro com meu *self* verdadeiro;
- a forma com a qual eu *observo* o *self* como sendo um objeto.

Em todas elas, a experiência de *self* só pode ser postulada se permitirmos viver a experiência da transicionalidade, ou seja, da área intermediária. Segundo o autor, nós podemos saber muito das pessoas se observarmos os objetos escolhidos por elas para se relacionar, porque desta forma vamos perceber como podemos criar dentro de nós mesmos um idioma humano para nos comunicarmos uns com os outros. Sem essa experiência única, estaríamos vivendo um mundo falso, um mundo de irrealidades, criando assim um falso *self*. Ora, o que quer que Truman seja, ele é qualquer coisa, menos ele mesmo. Para “ser um personagem”, é preciso poder habitar o mundo e responder às ações do mundo com um “gesto espontâneo”. O gesto, na acepção de Bollas, é a expressão da vida, a única coisa que é perfeita dentro de si mesmo.

Desse modo, “ser um personagem” é muito mais do que representar. Não é disso que estamos falando. “Ser um personagem” é permitirmo-nos ser habitados por outros sujeitos dentro do nosso mundo interior, e ao mesmo tempo, termos a capacidade de nos comunicarmos com esses objetos que internaliza-

mos, introjetamos, incorporamos e tornamos nós mesmos. “Somos capazes de um tipo de comunicação espiritual, quando somos receptivos ao sopro inteligente do outro que se move dentro de nós, que nos impressiona, moldando dentro de nós o fantasma daquele espírito que há muito está longe” (BOLLAS, 1998, p. 46). Enfim, para “sermos um personagem” é preciso que abandonemos o “isso” (*das ich*) para criar novas formas de comunicação e criar nosso próprio idioma pessoal que dá forma a qualquer personagem humano. Foi o que tentei explicitar em outro trabalho, ao tratar de formas de comunicação e não comunicação no desenvolvimento emocional e na psicanálise (GOMES, 2017).

Pois bem, esse idioma pessoal não é possível para Truman, uma vez que ele se torna uma prótese do próprio Christof. É ele quem tem a missão de extrair as emoções dos personagens o mais próximo do real, com trilha sonora e música incidental a partir das vivências emocionais captadas por inúmeras câmeras espalhadas pela casa, pela cidade e pelo trabalho do nosso personagem. Nada escapa ao “olho que tudo vê”. Tudo é mostrado pelo “olho que tudo mostra”. Afinal, tudo é espetáculo!

Não por acaso, Truman vive na fictícia cidade de *Seahaven* (Céu de Mar – em tradução literal), um cenário construído dentro de um gigantesco domo (a cidade cenográfica onde acontece o filme) e povoado por atores, figurantes e uma equipe técnica. Isto permite a Christof controlar todas as vicissitudes da vida de Truman – das emoções à temperatura do ambiente, do clima à vida e morte de alguns personagens. Chama-nos atenção que a fonética do nome Christof soa algo como “*Christ-off*” – um Cristo cortado, desligado, que não se inscreve, um arremedo de Cristo. Na verdade, “*Christ-off*” está mais para um demônio que perturba o mundo interno de Truman – provocando-o, controlando-o, perturbando-o e dirigindo a sua vida.

Por exemplo, para impedir que Truman descubra a irrealidade da sua vida, vale até mesmo submetê-lo a um violento trauma infantil, ao encenar (para Truman) a morte do seu pai em uma tempestade em alto mar. Cria-se, assim, um trauma ou uma fobia do mar, impedindo-o de ir além do horizonte e das fronteiras da cidade. Em outro momento, os programas de TV dentro do “Show de Truman” (igualmente falsos) não se cansam de repetir sub-repticiamente o quão perigoso é fazer viagens marítimas ou pegar um avião para sair da pacata Seahaven. “Fique em casa. O lugar mais seguro de se viver é dentro de casa”, diz um dos comerciais. Não por acaso, algumas vezes objetos estranhos (os refletores do estúdio) despencam inesperadamente do céu, o que faz com que Truman se indague o que está acontecendo quando, de imediato, aparece alguém informando ao personagem que a TV noticiou a explosão de um

satélite ou o choque de aviões, fazendo com que pedaços da aeronave caíssem nas proximidades. Estranho, mas crível!

Casado com Hannah Gill, eles vivem um casamento sem emoção, sem sentimentos, sem romance, nada do que se espera de um casal comum. É igualmente *fake*! Hannah está sempre conversando com Truman como se fosse uma garota-propaganda, levando-o a questioná-la o porquê de ela falar como se estivesse em um comercial de televisão. Lembremos que na “sociedade do espetáculo”, tudo deve gerar lucro, tudo gira em torno do mercado e do capital, tudo leva ao enriquecimento dos poderosos das mídias de massa. Os telespectadores, na verdade, são consumistas vorazes: da vida íntima e dos produtos e bens de serviço, pois, como já antevira Jean Baudrillard (1981), vivemos em uma sociedade de consumo. Na sociedade de consumo, os indivíduos são vistos pela sua capacidade de adquirir objetos e bens de consumo e serviços. Eles exercitam o consumo criando assim novas formas de relações entre si mesmos e os objetos, tornando-se refém destes. Conforme afirma Baudrillard, “vivemos o tempo dos objetos: quero dizer que existimos segundo o seu ritmo e em conformidade com a sua sucessão permanente. Atualmente somos nós que os vemos nascer, produzir-se e morrer, ao passo que em todas as outras civilizações anteriores eram os objetos, instrumentos ou monumentos perenes, que sobreviviam às gerações humanas” (BAUDRILLARD, 1981, p. 15). Por isso os comerciais são inseridos dentro do *reality show* – sem contexto aparente – para que o consumidor/telespectador passe a desejar, adquirir e consumir os produtos. É como se dissessem incansavelmente: “ame os objetos, eles jamais dizem ‘não’! São doces e programados para realizar o que julgamos saber sobre a satisfação de nossos desejos” (COSTA, 1994, p. 2).

Como Truman é vigiado vinte e quatro horas por dia – dentro e fora do domo –, sempre há alguém que tenta avisá-lo da farsa em que vive. Não por acaso, ele vai se apaixonar por uma figurante – Sylvia, mas ela é retirada de cena antes mesmo de expor a verdade para o nosso personagem.

À medida que fatos estranhos continuam a ocorrer à sua volta, Truman começa a desconfiar que algumas coisas estão fora do lugar – ele começa fundamentalmente a pensar! Surge um sentimento de estranheza, de não familiaridade, ou, dito em outras palavras, de um “*Das Unheimliche*” (FREUD, 1919/1985). Para o psicanalista e tradutor Luiz Hanns, no seu famoso *Dicionário comentado do alemão de Freud*, a palavra “*unheimliche*” é traduzida no português por “estranho” ou “sinistro”, mas significa na verdade algo como “inquietante”, “macabro”, “assustador”, “esquisito”, “misterioso”, oscilando entre o “familiar” e o “desconhecido” (HANNNS, 1996). Não há melhor descrição

para a sensação percebida por Truman quando algumas coisas sem sentido passam a cair do céu, quando a chuva cai apenas sobre ele ou quando ele passa a ouvir a conversa da equipe de produção que descreve seu trajeto até o seu monótono trabalho. Ao chegar ao prédio onde trabalha, a equipe de cenografia está atrasada preparando o elevador que Truman usará, sendo surpreendidos pelo seu olhar incrédulo e, no instante seguinte, um elevador se materializa à sua frente. É esse sentimento de irrealidade e ao mesmo tempo de paranoia que começa a dominá-lo. Começa a questionar a esposa, o melhor amigo e acha que está enlouquecendo. Descobre, em uma cena primorosa, que pode controlar carros e ônibus em meio ao trânsito, uma vez que não pode morrer (ele é o personagem principal do *reality show*).

Os erros da equipe de produção seguem até a surpreendente volta do seu pai, dado como morto em um acidente de barco em alto mar quando Truman era uma criança. Ele o reencontra vestido como um mendigo que tenta avisá-lo da realidade/falsidade da sua vida. Acredito que neste momento ele vivencia a experiência de um “conhecido não pensado”, ou seja, mais um sentimento de estranheza tal como formulado por Bollas (2015). Ele sabe que há algo de errado, mas lhe custa acreditar no que seus instintos dizem. No entanto, passa a perceber que a cidade é monótona, previsível, tudo se repete: os mesmos carros passam todos os dias nos mesmos horários; o vizinho e seu cachorro estão fazendo as mesmas coisas; o jornalista passa entregando o jornal no mesmo horário pedalando sua bicicleta, enfim, tudo é igual, nada muda, como se ele vivesse diariamente um “*déjà vu*”. Em meio a esse sentimento de estranheza, Truman busca sair de Seahaven, mas não consegue achar um voo sequer disponível para outra cidade. O ônibus que ele consegue pegar, quebra. O trânsito em que se encontra, de uma hora para outra paralisa. Até mesmo um incêndio florestal de grandes proporções e um aparente vazamento da fictícia usina nuclear são usados para impedir que o personagem se ausente da cidade. Truman está preso em seu mundo além da imaginação, como um rato de laboratório, sem escolhas, sem poder construir um novo destino à sua vida. Puro horror!

Em determinada noite, não se dando por vencido, nosso personagem consegue enganar o olhar das câmeras e escapa à vista de todos, forçando Christof a tirar o programa do ar pela primeira vez em trinta anos de exibição. Isto causa um surto na audiência, por um lado, e a alegria de todos os que desejam que Truman se liberte daquela prisão, por outro. Para surpresa de todos, ele enfrentará o seu pior pesadelo, a fuga pelo mar, fazendo com que Christof o leve até as últimas consequências para tentar demovê-lo da

ideia de sair da cidade. Nada o impede de chegar além do horizonte e esbarrar no limite do domo que constitui a cidade, encontrando no topo de uma escada a palavra “Saída”. Enquanto decide deixar ou não o seu mundo, Christof – como um deus – fala com Truman, persuadindo-o a permanecer em Seahaven.

O espetáculo como show e a tirania da privacidade

O filme *O show de Truman* nos faz pensar sobre as teses acerca da sociedade do espetáculo, conforme Guy Debord (1997) nos apresentou. Nesta sociedade, caberia questionar se podemos mesmo transformar tudo à nossa volta em algo visível ao olhar de todos? Uma sociedade na qual se expõe a qualquer momento a sua intimidade, dos livros aos filmes, das festas ao nosso sagrado sono, dos bares ao sexo com nossos parceiros e parceiras. Em nossos dias, não haveria mais espaço para o privado. Tudo estaria explícito nas redes sociais, nas mídias de massa, sejam elas *facebook*, *youtube* ou *instagram*. Se não há espaço para o privado, o nosso “eu”, o nosso *self*, estaria naufragado no espaço público e reduzido a um mínimo em que jamais saberíamos onde encontrar a nossa essência. Nosso “eu”, por conseguinte, estaria esvaziado, atendendo ao apelo da sociedade do espetáculo e do consumo (GOMES, 2004).

Ora, desde a aurora dos primeiros programas de televisão, os telespectadores já haviam sido transformados em consumidores de mercadorias. Mesmo quando não consomem produtos ou bens e serviços, consomem o que veem pela tela. Na verdade, são consumidores vorazes de tudo o que pode ser absorvido pelo “olho que tudo mostra”, reféns incomensuráveis do “olho que tudo vê”. Como diz a psicanalista Maria Rita Kehl, “da indústria cultural à sociedade do espetáculo, o que houve foi um extraordinário aperfeiçoamento técnico dos meios de se traduzir a vida em imagens, até que fosse possível abarcar toda a extensão da vida social”. Ou seja, a alienação do trabalhador foi completa quando ele foi transformado em consumidor, pois “ainda quando não consome as (outras) mercadorias propagandeadas pelos meios de comunicação, consome as imagens que a indústria produz para seu lazer (KEHL, 2004, p. 44). Para a autora, o trabalhador ou cidadão comum não só consome as imagens que lhe são projetadas, mas também se identifica com elas. Por isso, vemos ao longo do filme o grande contingente de telespectadores acompanhando o dia a dia e até mesmo velando o sono de Truman, onde quer que estejam. São como zumbis petrificados pelo ato de espiar a intimidade do próximo, sem

saber que o próximo são eles mesmos, enjaulados em suas casas e reféns da sociedade do espetáculo.

Para Guy Debord, o espetáculo fomentado pela sociedade de consumo tem um único objetivo: o lucro ou, dito em suas palavras “o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada pelas imagens” (DEBORD, 1997, p. 14). As imagens são os objetos de consumo tanto quanto os objetos de consumo são mostrados por meio de imagens. O telespectador fica alienado vivendo em torno dos objetos de consumo, ou, conforme afirma Debord, “a alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo” (DEBORD, 1997, p. 24). Aqui temos os espectadores do Show de Truman que, paralisados diante do espetáculo, deixam de viver suas próprias vidas, para viver a vida do objeto contemplado. Assim, o espetáculo “constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha” (DEBORD, 1997, p. 14-15).

A sociedade do espetáculo transformou o nosso “eu” em um “eu” tão mínimo, para usar a expressão de Christopher Lasch (1986), que para conseguirmos enxergá-lo, nos expomos em horário nobre. Somos, ao mesmo tempo, reféns da cultura do narcisismo, também igualmente defendida por Christopher Lasch (1983), a partir do momento em que invertemos o espaço público com o espaço privado. Tudo pode na cultura das massas. Tudo é espetáculo. Tudo é um show dos horrores!

Foi o que a pesquisadora Paula Sibilia (2008) denominou igualmente de “o show do eu”, ao analisar as formas pelas quais transformamos nossa intimidade em um espetáculo, assim como produzimos formas de espetacularização da nossa intimidade.

O século passado assistiu ao surgimento de um fenômeno desconcertante: os meios de comunicação de massa baseados em tecnologias eletrônicas. É muito rica, embora não tão longa, a história dos sistemas fundados no princípio de *broadcasting*, tais como o rádio e a televisão, tipos de mídia cuja estrutura comporta uma fonte emissora para muitos receptores. Já nos primórdios do século XXI, testemunhamos a consolidação deste outro fenômeno igualmente desnorteante: em menos de uma década, os computadores interconectados através de redes digitais de abrangência global se converteram em inesperados meios de comunicação. (SIBILIA, 2008, p. 11).

Não é isso que vemos na personagem da Meryl cada vez que ela fala com Truman e expõe um produto de consumo? Não sou contra o consumo. Vivemos em um mundo onde adquirir objetos ou bens é resultado do nosso trabalho e da nossa inserção no mundo. Sou contra o consumo despudorado com que vigiamos a vida íntima das pessoas, ou o modelo que diz que só seremos felizes se adquirirmos tal ou qual objeto. Esta é a verdadeira face perversa do espetáculo.

O espetáculo é a outra face do dinheiro: o equivalente geral abstrato de todas as mercadorias. O dinheiro dominou a sociedade como representação da equivalência geral, isto é, do caráter intercambiável dos bens múltiplos, cujo uso permanecia incomparável. O espetáculo é seu complemento moderno desenvolvido, no qual a totalidade do mundo mercantil aparece em bloco, como uma equivalência geral àquilo que o conjunto da sociedade pode ser e fazer. O espetáculo é o dinheiro que *apenas se olha*, porque nele a totalidade do uso se troca contra a totalidade da representação abstrata. O espetáculo não é apenas o servidor do *pseudo-uso*, mas já é em si mesmo o pseudo-uso da vida. (DEBORD, 1997, p. 34, grifo do autor).

Uma sociedade que explora a imagem, a intimidade e a vida privada como objetos de consumo, já explorou ao máximo os valores da vida íntima, confundiu vida pública com vida privada, como tão bem salientou Richard Sennet em *O declínio do homem público* (1998). Sou de uma época em que tirar fotografia era coisa cara e difícil de se conseguir. Comprar o filme, colocá-lo na máquina, tirar as fotografias, levar a uma loja para revelá-lo, receber o pacote das fotos e chegar em casa e ver quais prestaram e quais não prestaram. Era muito caro e nem sempre nos agradávamos com todo o resultado final. Hoje, nossa relação com a televisão, com a fotografia, com o telefone e com nossa imagem mudou.

Não é incomum pedirmos o *whatsapp* dos nossos amigos ou conhecidos. Nos comunicamos pela via de um sistema de mensagens rápidas e exigimos que nos respondam praticamente no mesmo momento em que a mensagem chegou, como se estivéssemos ligados vinte e quatro horas no sistema de mensagens. Não é mais a impessoalidade da voz. É a interpretação da letra e do signo. Quantas vezes não passamos por situações acusando o corretor dos nossos celulares, esquivando-nos de nossos atos-falhos? Não é incomum, também, perguntarmos se as pessoas em uma determinada festa têm *facebook* ou *instagram*, porque podemos publicar ao vivo e em cores as fotos ou as imagens naquele exato momento que estamos vivendo.

Utopia? Claro que não. Quando *O show de Truman* passou nos cinemas, não sabíamos que estávamos rumando para esse futuro. Somos filhos do “Show de Truman” na medida em que estamos nos expondo vinte e quatro horas por dia, gozando com a exposição da nossa intimidade ou com a da intimidade alheia. Vivemos uma tirania da intimidade e uma hipertrofia do eu, que nos diz a todo instante que para sermos alguém no mundo da realidade compartilhada, devemos nos exibir e nos mostrar, não havendo mais espaço para a privacidade e a intimidade em nossas vidas. Basta olharmos em volta – quer dizer, basta olharmos para dentro da *world wide web* ou dos aplicativos de celular. Está tudo lá!

Os mesmos *facebook*, *instagram* e *whatsapp* dispõem de sistemas para transmissão ao vivo do que está acontecendo. Se usarmos essa tecnologia com ética e responsabilidade, poderemos ter a tecnologia nos ajudando a diminuir as diferenças vividas nas grandes e pequenas cidades e os abusos de poder. Se a usarmos para a banalidade da intimidade, quebraremos a barreira entre o público e o privado, tornando-nos o meio para “o olho que tudo vê”.

O “Show de Truman” apontava para um mundo distópico, autoritário, características de um certo mundo totalitário no qual o privado tornou-se público. *Big brother*? Esqueçam! Quem precisa de um *show* de televisão quando temos *smartphones*, *tablets* e computadores de última geração? Qualquer um de nós pode acessar pornografia de altíssima qualidade e com todos os tipos de escolhas objetais, com apenas um clique ou dois nos aparelhos eletrônicos. É assim que Truman experimenta um certo enlouquecimento, uma “loucura da visão”, no sentido em que ela faz com que o olhar se dirija para o mundo visível para vê-lo e, ao mesmo tempo, que não haja visibilidade sem uma coexistência radical entre meu olhar e o mundo. A visão nos dá a certeza de que há o ser, mas o ser da visão é sempre ser para mim. Por isso Truman tem sensação de enlouquecimento. Ele vê mas não acredita no que vê. É tão ilusório que é impossível que seja verdade.

Precisamos ver e pensar, para chegarmos ao “fim”

Vimos como nosso personagem, Truman Burbank, cresceu em meio à espetacularização da vida, transformado ele mesmo em um personagem dentro do seu mundo invisível, um *reality show* transmitido para bilhões de telespectadores ao redor do mundo. Vimos como ele teve que absorver o mundo ao seu redor e apreender o que se passava no seu mundo invisível (invisível

para o ponto de vista do próprio Truman). O que é visível e real só pode sê-lo para aqueles que estão fora do domo, ou seja, os telespectadores ao redor do mundo que vigiavam cada minuto da sua vida. E como dizem os ditados populares, “o pior cego é aquele que não quer ver” e “nem tudo o que reluz é ouro”. Se prestamos atenção, a cultura popular tem lá as suas verdades. No entanto, as teses sobre a visão foram muito bem representadas pelo pensamento de Merleau-Ponty.

No seu esforço de apreender o mundo, Merleau-Ponty (1992) se deparou com o caráter paradoxal da visão. Por um lado, ver nos dá a certeza de que a percepção se abre sobre coisas ou alcança objetos. Por outro, devemos colocar essa certeza em suspenso se quisermos descrever como as coisas nos aparecem como presença, possibilitando o acesso ao sentido originário ou pré-objetivo do aparecer da coisa visível desprovida de prejuízos. Para o filósofo, o mundo parece ser aquilo que vemos. Se isso for verdade, significa dizer que as coisas mesmas são o que nós vemos, mas estas coisas que estão no mundo e que nos cercam, não possuem aparência visível se não forem percorridas por um olhar e não podemos admitir que um olhar se realize se as coisas não forem aparições visíveis para ele.

Para Merleau-Ponty, aquilo que é visível tem sempre aspectos invisíveis. Os olhos que se dirigem ao mundo para ver ganham uma relação de proximidade com as coisas visíveis, mas também ganham uma relação de distância daquilo que não se vê, revelando uma cegueira da visão. As limitações de nosso olhar atual não conseguem ver o visível na sua plenitude. Para Merleau-Ponty, se é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo, para que esta tarefa se realize no mundo de Truman, foi preciso adicionar um outro elemento: o pensar.

O psicanalista Thomas H. Ogden (2010), afirma que há três formas de pensar coexistindo e de modo recíproco, uma vez que elas criam, preservam e negam aspectos da experiência de pensar.

Para ele, o pensamento mágico é aquele que recorre à fantasia onipotente para criar a realidade psíquica que o indivíduo vive como sendo “o mais real” do que a realidade externa. Essa forma de pensamento substitui a realidade externa real pela realidade inventada, mantendo assim a estrutura existente do mundo interno. O pensamento mágico subverte a oportunidade de aprender a partir da experiência vivida com os objetos reais, portanto, ele não funciona no sentido de que nada se pode construir sobre ele a não ser mais camadas de construções mágicas. Ele tem apenas um único objetivo: evitar enfrentar a verdade da experiência interna e externa da pessoa. Nesse sentido, o pensamento

mágico opera pela criação de um estado mental em que o indivíduo acredita que ele é quem cria a realidade em que ele e os outros vivem, de modo que a realidade psíquica ofusca a realidade externa. Aqui podemos encontrar o personagem Christof, o qual cria uma realidade a partir do pensamento mágico e onipotente, não importam as consequências em que isso venha a resultar. Inventar uma realidade fora da realidade compartilhada é proteger o *self* do impacto das coisas da vida e do mundo coletivo, impedindo que a vida valha a pena ser vivida.

Para Ogden, quando o indivíduo teme que a integridade do *self* esteja em risco, ele pode defender-se por meio de fantasias onipotentes que abrangem *virtualmente* tudo e desligam da realidade externa a ponto de seu pensamento se tornar delirante ou alucinatório e, portanto, o indivíduo é incapaz de aprender com a experiência e distinguir se está acordado ou adormecido. Ou seja, há progressivamente a deterioração da capacidade de o indivíduo diferenciar o sonhar do perceber, símbolo de simbolizado. Enfim, o indivíduo experimenta um estado de enlouquecimento e passa a fazer uso de mecanismos de defesa diversos, como observamos nas desconfianças de Truman sobre a realidade à sua volta.

Porém, o pensamento onírico é o modo de pensar semelhante ao processo de sonhar (ensonhamento, ou como diz o próprio Ogden, “conversações na fronteira do sonho”) (OGDEN, 2005). Trata-se de uma forma profunda de pensar que continua enquanto dormimos ou na vida de vigília; assim, ele age tanto na vida pré-consciente/consciente quanto na vida inconsciente. Mas a pessoa observa e atribui significado à experiência de múltiplos pontos de vista simultaneamente, desenvolvendo um psiquismo genuíno. Trata-se da forma mais abrangente, penetrante e criativa de pensar, mudando a forma como se relaciona com as pessoas e o mundo à sua volta. Quando alguém atinge os limites da sua capacidade de sonhar suas experiências perturbadoras, então ele precisa de outra pessoa para ajudá-la a “sonhar os seus sonhos não sonhados e choros interrompidos” (OGDEN, 2010), ou seja, se torna necessário haver duas pessoas para sonhar a experiência mais perturbadora de uma pessoa. Vários autores da psicanálise trataram desses aspectos do pensamento. Bion, com o conceito de *rêverie* materna, aceitando os pensamentos impensáveis e os sentimentos intoleráveis do bebê, e com sua versão intrapsíquica interpessoal da identificação projetiva. Winnicott, com sua forma particular de descrever a experiência subjetiva da mãe criada juntamente com o seu bebê em termos de preocupação materna primária. Antonino Ferro e sua ideia de campo bipessoal, ou o próprio Ogden com sua ideia de terceiro analítico intersubjetivo

(OGDEN, 1996), todos eles ampliando a capacidade de sonhar. Nesse sentido, Truman precisa de um outro para descrever que sua experiência não é alucinatória, ela é real, mas precisa de ajuda para sair desse campo onírico sem fim, transformando os sonhos não sonhados em gritos interrompidos.

Por fim, o pensamento transformador diz respeito à forma como uma pessoa ordena a sua experiência, pensando e sonhando, aprendendo com a experiência e esquecendo-se dessas experiências (OGDEN, 2009). Nesta forma de pensamento, a pessoa cria novas maneiras de ordenar a experiência em que são gerados não só novos significados, mas também novos tipos de sentimentos, formas de relação objetal e qualidade de vitalidade emocional e corporal. E cada um dos autores mais conhecidos da psicanálise introduziu sua forma particular de descrever o pensamento transformador. Freud com sua ideia de transformar o inconsciente em consciente – o pensamento onírico precisa ser traduzido para o paciente. Klein, cuja maior transformação é a passagem da posição esquizoparanoide para a posição depressiva. Bion, cuja transformação se refere à evacuação da experiência emocional perturbadora não mentalizada para a mentalidade em que a pessoa tenta sonhar e pensar sua própria experiência, através da identificação projetiva. Fairbairn, cuja transformação terapêutica envolve o movimento da vida vivida em relação aos objetos internos para a vida em relação aos objetos externos. E Winnicott, cujo essencial da vida é a transformação psíquica em que o fantasiar inconsciente é deslocado para o viver imaginativamente no espaço intermediário entre a realidade e a fantasia, por meio do espaço potencial e do gesto espontâneo.

Também podemos pensar que aqui se insere a transformação vivida ao final da história do nosso personagem. À medida que Truman passa a reconhecer o mundo à sua volta, ver o invisível e reconhecer o que é visível na sua própria experiência, ele pode pensar sobre sua experiência e aprender com ela. Truman vive particularmente uma elaboração psíquica desse *Unheimliche* que é ao mesmo tempo familiar e estranho, mas para tanto, foi preciso pensar sobre o que ele via e sobre o que reconhecia à sua volta, promovendo um “*new beginning*” (um novo começo) (BALINT, 1993).

Ao chegar ao final da sua jornada oceânica e, por que não dizer talássica, indo além do horizonte, ele encontra as fronteiras do domo, e a saída, podendo falar diretamente com o seu “criador”, Christof, que surge com sua voz em “*off*”, em meio às nuvens. Acompanhemos o diálogo que encerra o filme:

Christof: Truman, pode falar. Estou ouvindo.

Truman: Quem é você?

Christof: Sou o criador do show da televisão que dá esperança, alegria e inspiração para milhões.

Truman: Então, quem sou eu?

Christof: Você é a estrela.

Truman: Nada era real?

Christof: Você é real. Por isso tem sido tão bom assistir. Ouça-me Truman, não existe mais verdade lá fora do que no mundo que eu criei para você. Você viu mentiras e viu a decepção. Mas em meu mundo, você nada tem a temer. Eu te conheço melhor que você mesmo.

Truman: Não puseram uma câmera em minha cabeça!

Christof: Você tem medo, por isso não pode sair. Tudo bem, Truman, eu entendo, eu presenciei sua vida toda, eu assisti ao seu nascimento, eu vi você dar o primeiro passo, vi você no primeiro dia de aula e quando perdeu o primeiro dente... não pode sair Truman. Seu lugar é aqui comigo. Fale comigo, diga alguma coisa. Ora, diga alguma coisa, você está na televisão, ao vivo para o mundo todo!

Este é o momento de maior maturidade do nosso personagem, que diante do seu gesto espontâneo, olha para a câmera, faz uma reverência e se despede dizendo: “*E caso não os veja novamente, tenham um bom dia, uma boa tarde, uma boa noite e durmam bem!*”.

The end.

Abril de 2019

Sergio Gomes

sergiogsilva@uol.com.br

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

BALINT, M. *A falha básica*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

BOLLAS, C. *Sendo um personagem*. Rio de Janeiro: Revinter, 1998.

- _____. *A sombra do objeto: psicanálise do conhecido não pensado*. São Paulo: Escuta, 2015.
- COSTA, J. F. O presente de nossas ilusões. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 set. 1994. Caderno Mais! p. 6.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FREUD, S. (1919). *O estranho*. Rio de Janeiro: Imago, 1985. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 12).
- GOMES, S. Os reality shows e o esvaziamento do eu. *Viver Psicologia*, 29, p. 29-31, 2004.
- _____. *A gramática do silêncio em Winnicott*. São Paulo: Zagodoni, 2017.
- HANS, L. A. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- KEHL, M. R. O espetáculo como meio de subjetivação In: BUCCI, A. & KEHL, M. R. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 43-62.
- LASCH, C. *A cultura do narcisismo: a vida americana numa era de esperanças em declínio*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- _____. *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1984
- OGDEN, T. H. Três formas de pensar: pensamento mágico, pensamento onírico e pensamento transformado. In: BARROS NETO, A. M. R. & BARROS, E. M. R. O. *Psychoanalytic Quarterly: artigos contemporâneos de psicanálise* Vol. 1. São Paulo: Escuta, 2016, p. 21-56.
- _____. *Conversations at the frontier of dreaming*. London/New York: Karnac Books, 2001.
- _____. *Esta arte da psicanálise: sonhando sonhos não sonhados e gritos interrompidos*. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- _____. *Rediscovering psychoanalysis: thinking and dreaming, learning and forgetting*. London/New York: Routledge, 2009.
- _____. *Os sujeitos da psicanálise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1996.
- SANTOS, P. V. F.; LUZ, C. R. M. História da televisão: do análogo ao digital. *Inovcom*, 4 (1), p. 34-46, 2013.
- SENNETT, R. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SIBILIA, P. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

WITTGENSTEIN, L. (1964). *Observações filosóficas*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

Dos primórdios do *reality show* aos tempos de pós-verdade

Mariana Bricio*

Vou começar contando uma curiosidade: após receber o roteiro de Andrew Niccol, o mesmo roteirista de *Gattaca – experiência genética*, filme que também será apresentado nesta edição do *Ciclo de Cinema*, o diretor Peter Weir esperou um ano até que Jim Carrey estivesse desocupado e pudesse começar as gravações. Roteirista e diretor se conheceram em um hotel em Los Angeles. Para o roteirista, o filme se baseia, mais do que tudo, na ideia de que o que Truman vive é a realidade. Vivemos para interpretar papéis e nossas vidas seguem, nas palavras de Niccol, “um roteiro que varia entre o mundanamente previsível e o absolutamente inverossímil”.

Como teve que aguardar um ano para que Carrey estivesse disponível, o diretor ensaiou muito tempo com o elenco, principalmente com Laura Linney, atriz que faz Meryl, a esposa de Truman, e Noah Emmerich, que interpreta Marlon, o melhor amigo. Os ensaios não eram centrados na busca pela verdade ou pela essência dos personagens, como vemos na maioria dos trabalhos de preparação de artistas, mas em manter os atores em contato permanente com a mentira, já que a mentira é o centro do relacionamento deles com o protagonista e já que eles não seriam atores interpretando personagens, e sim atores fingindo ser pessoas que interpretam papéis dentro de um *reality show*. Não à toa, se desmembramos a palavra “Truman” encontramos *true* e *man*, respectivamente “verdade” e “homem” em inglês. A linha entre o que é verdade e mentira, ficção e realidade não é muito clara em todo o filme. Durante a exibição,

* Psicóloga e psicanalista, membro associado da Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro (SPCRJ), especialista em Transtornos Alimentares pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Jornalista especializada em Jornalismo Impresso pelo Jornal O Dia/Faculdade da Cidade.

nós nos perguntamos se a vida de Truman é menos autêntica por ser criada em um estúdio de televisão e transmitida 24 horas por dia, o que de fato se dá quando nos deparamos com o formato televisivo dos *reality shows*, que combinam realidade, documentário e ficção. A mistura foi tamanha em *O show de Truman* que, como forma de promover o filme, o diretor produziu um “falso documentário”, que seria utilizado como estratégia promocional de lançamento. A ideia de usar o “falso documentário” não foi adiante por decisão do departamento de *marketing* da Paramount, mas algumas cenas verdadeiras tornaram-se ficção e entraram no filme.

O show de Truman foi exibido em 1998. Vinte anos se passaram e, nesse período, as transformações do mundo foram radicais e intensas. Em 1998, Bill Clinton estava às voltas com charutos, escândalos sexuais e Monica Lewinsky. Desabava o Edifício Palace II, no Rio. *Titanic* levava multidões às salas de cinema. Ronaldo passou mal na final da Copa da França e o time do Brasil voltou desmoralizado, em meio a teorias conspiratórias que especulavam sobre a indisposição súbita envolver uma transação milionária com o patrocinador ou o flagra da traição da jovem namorada loira com um famoso jornalista de televisão. Fernando Henrique foi reeleito presidente logo no primeiro turno. Morreram os cantores Frank Sinatra, Tim Maia e Nelson Gonçalves. O avanço tecnológico era lento se compararmos com a velocidade dos dias de hoje. Os PCs já faziam parte da rotina doméstica e do trabalho, mas a internet ainda era discada e vivíamos lidando com disquetes, torres, gabinetes e superaquecimento de placas. Contudo, se você já tinha aposentado o seu 486 e utilizava um Pentium, estava antenado com o melhor da tecnologia de computadores. Bill Gates era o rei do pedaço e Steve Jobs ainda lutava para tornar o Macintosh competitivo o suficiente.

No ano 2000, a TV Globo lançava *No limite*, primeiro *reality show* brasileiro, em que duas equipes enfrentavam situações de aventura, até mesmo cruéis, em um cenário inóspito. Quem não se lembra que uma das provas foi comer olho de cabra cru? Na guerra pela audiência, Silvio Santos saiu na frente. Juntou subcelebridades confinadas em uma locação e lançou a *Casa dos Artistas*. Para rebater, a Globo colocou no ar o hoje já velho conhecido *BBB*, mas com uma tacada de mestre: o elenco do programa não era composto por artistas decadentes conhecidos do grande público. Eram anônimos, pessoas comuns, que passaram a ser a estrela do show. Depois disso, nunca mais as pessoas comuns abriram mão de estar em evidência ou aceitaram sair de cena.

O fenômeno dos *reality shows* se espalhou por todo o mundo. Em 1999, ou seja, um ano depois do lançamento do filme – para termos uma ideia de

como o filme foi precursor – o *BBB* foi patenteado pela holandesa Endemol. Em 2005, a psicanalista Maria Rita Kehl e o jornalista Eugênio Bucci lançaram juntos o livro *Videologias*, em que fazem uma reflexão sobre os meios de comunicação de massa e a sociedade de consumo e do espetáculo. Apresentando a televisão como o principal instrumento de consolidação de ideologias no Brasil, Bucci e Kehl (2005, p. 144) analisam os *realities* e nos dizem que “o que interessa ao espectador fiel é a esperança de que a exibição, pela televisão, da banalidade de um cotidiano parecido com o seu ponha em evidência migalhas de brilho e de sentido que sua vida, condenada à domesticidade, não tem”. Ainda de acordo com os autores, “os reality shows são o sintoma do sofrimento do sujeito contemporâneo, que perdeu a dimensão pública de seus atos e de sua existência, e tenta substituí-la pela dimensão espetacular, do aparecimento de sua imagem corporal” (KEHL, 2005, p. 160).

Retomando a questão da falsificação da realidade, Truman começa a desconfiar que “as coisas não são bem assim” quando os erros e as falhas surgem. Logo no começo do filme, um holofote, que durante a noite é uma estrela no céu de Seahaven, despenca no meio da rua. Curioso, Truman Burbank examina a peça. Procura o vizinho, que já não está mais ali. Desapareceu como em um passe de mágica. O mesmo se dá com o casal do “bom dia, e no caso de não os ver mais hoje, boa tarde e boa noite”. Todos saíram de cena rapidamente, inclusive Pluto, o cão do Sr. Spencer. Aos poucos, o espectador do filme vai se dando conta, junto com Truman, de que as pessoas na rua agem de forma mecânica e que, se imprevistos acontecem, os habitantes da cidade não são espontâneos e mal conseguem reagir. Se algo sai do previsto, instala-se uma correria entre os figurantes e a produção para corrigir o erro. A mesa de lanche exposta ao fundo do cenário é constrangedora, assim como a entrada de Truman em uma loja e sua mudança do comportamento rotineiro, deixando os atores-vendedores atônitos. Os erros de continuidade são propositais e estão de acordo com o roteiro originalmente escrito. Um mesmo figurante é visto como carteiro, massagista e padre. Em Seahaven, as falhas tecnológicas e técnicas da produção são o que possibilitam a Truman questionar sua existência e o mundo no qual está inserido. Na vida de Truman, uma roupa, um acessório de cozinha ou um achocolatado não são apenas utensílios do dia a dia, mas produtos comercializados em um constante *merchandising*. Nem a cervejinha com o melhor amigo escapa da estratégia de comercialização do maior show de televisão. Somente por conta dessas imperfeições é que Truman começa a juntar as peças do seu quebra-cabeça existencial e perceber que ficção e realidade se conjugam.

A angústia de descobrir a verdade sobre si mesmo segue em uma crescente ao longo do filme e arrebatando consigo o espectador. As cenas em que Truman tenta reconstruir o rosto de Sylvia com recortes de rostos de outras mulheres, provenientes de anúncios de revistas, vão sendo reveladoras do que se passa fora dos estúdios e além da direção rigorosa de Christof e de suas desesperadas tentativas de aprisionar Truman em seu próprio mundo. Aos poucos, como espectadores de um programa de TV, assistimos às tentativas de revelar a verdade a Truman feitas pelos que discordam eticamente do *reality show*, como na cena em que um paraquedista aparece na praça de Seahaven ou quando Sylvia é retirada de forma abrupta da cena e sai gritando. Segundo a filósofa Marcia Tiburi (2017, p. 98), no livro *Ética e pós-verdade*, as verdades são fundamentais, pois “as verdades são certezas reconhecíveis, referem-se a algo que podemos reter mesmo sem compreender. Toda verdade sustenta”.

Para pensarmos um pouco sobre o tema do ano do *Ciclo de Cinema*: “Subjetividade, ética e tecnologia: expansões e limites”. Antes de entrarmos no assunto, é preciso que o salto no tempo não se dê desconectado da realidade que surgiu nos últimos vinte anos. De acordo com o psicanalista Christian Dunker, no ensaio *Subjetividade em tempos de pós-verdade*, o ataque às Torres Gêmeas, em setembro de 2001, inseriu o que ele chama de “flutuação benévola da verdade” (2017, p. 17) na pauta dos costumes. Para o psicanalista, este é o marco histórico da pós-verdade, mesmo que a palavra “pós-verdade” só tenha sido declarada a palavra do ano, pelo *Dicionário Oxford*, em 2016. A partir do 11 de Setembro, e da instauração da Guerra ao Terror, a justificativa para a busca por armas químicas no Iraque, que anteriormente nem existia, mostrou-se uma ficção. O fato é que estados, empresas e entidades jurídicas passaram a promover o cinismo como “discurso do espaço público e da vida laboral”. Nada diferente dos dias de hoje. Ao contrário, o advento das redes sociais, a incorporação das postagens como fonte de informação e das *selfies* como projeção do sujeito performático para milhões de seguidores nos jogaram mais ainda ao campo da pós-verdade.

São apenas dois anos para explorar um conceito que aparenta ser a síntese do hoje. Muito pouco tempo. O que parece é que a verdade sai de cena para a entrada de um novo postulado: a pós-verdade. Se analisarmos o prefixo “pós”, temos algo que se encerra, que está suplantado, de acordo com a filósofa Marcia Tiburi. E o que resta ao sujeito, se a verdade já não importa? O que aparece é a informação, uma “verdade” que surge da e para a produção midiática e de consumo. Não lidamos mais com verdades que explicam o desconhecido, aplacam as angústias existenciais, dão algum sentido à vida. O que se produz

na pós-verdade são verdades que “colam”, que podem circular e produzir publicidade e consumo. A pós-verdade desbanca a verdade. A informação é supervalorizada, mas o conhecimento é descartado (TIBURI, 2017, p. 110). O conteúdo importa pouco, e a autoria do texto prevalece sobre haver um embasamento que ampare determinada opinião. Agora, não é qualquer informação. *Fakenews*, as notícias falsas, estão recheando de mentiras os arcabouços tradicionais de informação. Ainda para Tiburi, vivemos em um momento no qual “falamos muito e dizemos pouco” (2017, p. 114) e que emitir informação é mais uma modalidade de compulsão dos dias de hoje. A tecnologia dos algoritmos escolhe para os sujeitos o que eles verão nas redes sociais e este conteúdo é considerado verdadeiro simplesmente porque foi dito por alguém.

Voltando a Dunker (2017, p. 13), a pós-verdade seria então uma espécie de segunda onda do pós-modernismo [...]. Assim como a pós-modernidade trouxe o debate relevante sobre, afinal, como deveríamos entender a modernidade e principalmente o sujeito moderno, [...] a pós-verdade inaugura uma reflexão prática e política sobre o que devemos entender por verdade e sobre a autoridade que lhe é suposta.

Para os antigos, a verdade tinha três conotações:

- revelação – que provinha do pensamento grego (*aletheia*);
- testemunho de uma lembrança esquecida – oriunda da tradição latina (*veritas*);
- promessa – a confiança do legado judaico-cristão (*emunah*).

Em uma correlação, a verdade tem três opostos:

- ilusão;
- falsidade;
- mentira.

Para Dunker (2017), a pós-verdade rompe com os três regimes da verdade e seus contrários. Ela ataca a estrutura de ficção da verdade, postulado de Lacan. É a verdade que liga a confiança (*emunah*) na realização futura ao trabalho de revelação (*aletheia*) no presente, mas que nos dá a certeza da palavra testemunhada e da memória do passado (*veritas*). Não é porque as três faces da verdade estão ligadas, senão pela ficção que criamos, que podemos dizer mentiras como se fossem verdades ou criar fatos sem sentido algum, e que qualquer coisa pode ser dita ou tida como verdade, sem qualquer consequência para o próximo momento. E dois aspectos relevantes da pós-verdade são, pri-

meiro, que ela requer uma vida em estrutura de show. Nada mais contemporâneo do que a exposição de si nas redes sociais. O paradoxo é que, ao mesmo tempo em que o sujeito precisa desesperadamente ser visto pelo outro, o segundo aspecto da pós-verdade é corroborar a recusa deste outro e estimular a cultura da indiferença, que provoca no sujeito que foi ignorado reações de ódio ou violência. É uma descrição autêntica de Christof, o diretor de *O show de Truman* – tão narcisicamente apaixonado e obcecado por sua criatura que deixou de tratá-la como sua criação. Tentou de várias formas retirar de Truman sua humanidade, sua espontaneidade e sua curiosidade. Chegou até mesmo a criar um “falso” trauma no mar para que Truman não ousasse sair de Seahaven. Chegam a ser grotescos os cartazes que estão presos na agência de viagens, com anúncios que mostram como viajar pode ser perigoso ou trágico.

O conceito de pós-verdade ainda é muito novo e está sendo construído. Contudo, autores como Tiburi e Dunker, que são muito atuantes nas redes sociais, estão particularmente ligados à construção de subjetividades e à questão ética. Para tentar dar uma amarração teórica final a este tema, que é embrionário ainda, vou pincelar alguns pontos dos dois autores sobre o assunto. Dunker aponta o reforço da cultura da indiferença. Para o psicanalista, a pós-verdade traz a emergência de dois afetos: o ódio e a vergonha. O ódio é colocado como uma oposição possível ao amar e ser amado. O ódio tem função separadora, só que, no contexto da pós-verdade, em que a subjetividade só se constitui a partir da visibilidade do outro, é um ódio que perde suas capacidades de separação e de oposição possível ao amor. Os xingamentos, os ataques, os discursos de ódio racistas, homofóbicos e outros não promovem separações porque não estão ancorados em verdadeiras ligações. São gritos desesperados de alguém que precisa ser visto e notado. Que precisa receber muitos *likes* na sua postagem para não padecer de vergonha. São ataques à invisibilidade que se experimenta. Dunker define todos como “matadores de zumbis”. Estes são percebidos como indiferentes, autômatos, sem alma. Estão em um sistema de surdez ao outro e somente dão eco à própria irrelevância. Quanto à questão ética, Dunker nos avisa que a pós-verdade transfere a autoridade do conhecimento da ciência e do jornalismo sério para a produção de opiniões sem relevância. E nos alerta, atrelando a questão ética à tecnológica: “A pós-verdade explora uma característica muito curiosa da internet, que é sua relativa flutuação de autoridade, o que, considerado por outro ângulo, é um de seus aspectos mais democráticos” (2017, p. 40).

A pós-verdade se aproveita do excesso de indefinições para criar uma verdade personalista, centrada no autor.

Voltamos lá em Bucci e Maria Rita Kehl, do começo do texto, que afirmam que a existência passou a ser espetacular, e o corpo capturado em imagem. A filósofa Marcia Tiburi concorda com a psicanalista. Para ela, o sujeito da pós-verdade padece não de aparecer, mas de ser exibido como um produto. O corpo foi capturado como imagem e esta imagem não pode ser devolvida. Para Tiburi, o cotidiano virtual instaura um novo tipo de ato: o ato digital. Ato este que substitui uma realização. A simulação é uma nova forma de ser. De acordo com a filósofa, o cotidiano virtual “hoje nos afasta – aliena e alucina – da realidade analógica, mas, sobretudo, de nossas almas” (2017, p. 119). E ela se indaga se é possível falar em ética nessa época de “cancelamento da alma”:

Nesses tempos em que as subjetividades são produzidas em massa, em que o sujeito reflexivo é tão raro que se sente inadequado, ainda é possível falar em ética? Que ética ainda é possível, ou seja, que reflexão sobre os hábitos, os atos, os gestos, pode nos ajudar a viver melhor? (TIBURI, 2017, p. 113).

A última cena do filme é lendária. Recorro a ela para encerrar esta breve reflexão. Disposto a conhecer e ir em busca de sua verdade, Truman atravessa seu oceano de traumas, com a fictícia morte do pai e o assustador medo do mar; enfrenta tempestades criadas pela força de geradores artificiais; resiste aos ataques do diretor-matador de zumbis e sua equipe. E bate com a proa do barco no cenário frágil de uma realidade de papel. Talvez tão frágil quanto aquela em que vivemos hoje, a realidade das *fakenews* e da pós-verdade, em que as opiniões sem embasamento valem mais do que o conhecimento e a ciência. Apesar de inaugurar a era dos *reality shows*, e de o próprio filme ter sido feito de forma a conjugar ficção e realidade, o personagem de Truman era um sujeito com alma, que refletia acerca de sua existência, e por isso nos é tão encantador. Para quem viveu os últimos vinte anos, ele carrega em si certa nostalgia de nós mesmos.

Abril de 2019

Mariana Bricio

maribserra@gmail.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

BUCCI, E.; KEHL, M. R. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004.

DUNKER, C. Subjetividade em tempos de pós-verdade. In: DUNKER, Christian *et al.* *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

NICCOL, A.; WEIR, P. *O Show de Truman - O Show da Vida - Roteiro do filme*. São Paulo: Editora Manole, 1998.

O SHOW DE TRUMAN. Direção de Peter Weir. EUA: Paramount Pictures, 1998.

TIBURI, M. Pós-verdade, pós-ética: uma reflexão sobre delírios, atos digitais e inveja. In: DUNKER, C. *et al.* *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017.

Brilho eterno de uma mente sem lembranças: uma reflexão sobre o laço amoroso

*Fernanda Ribeiro Palermo**

Pensar em Joel e Clementine, personagens centrais do filme *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*, é deslizar no tempo e mergulhar nos afetos. Como analista de família e de casais, acredito que o filme estrelado por Kate Winslet e Jim Carrey é um primor no que se refere a elucidar os conflitos e as vivências que o laço amoroso apresenta. São diversos paradoxos. Paradoxos culturais, subjetivos, filosófico, dos laços. Tal como em Winnicott, proponho uma reflexão sobre esse casal sem a intenção de defini-los, mas de criar possibilidades que viabilizem um transitar, para, assim, habitarmos em uma área potencialmente criativa de confabulações!

De uma ponta à outra do planeta, o desejo de invenção de si está presente e isso explica o aumento do número de pessoas que vivem sozinhas e que anseiam apreender para si o mundo inteiro, ou quase todo. Há alguns anos, a tecnologia vem modificando os modos de vida e dos encontros, aproximando pessoas, mas tornando o compromisso, paradoxalmente, problemático. Assistimos à mundialização das várias formas de ser casal e, mais e mais, a norma, que era vigente até a modernidade, é hoje secretamente vivida em contraposição ao princípio oficialmente proclamado das liberdades.

A contemporaneidade traz consigo uma exacerbação dos ideários da modernidade, como também os põe em xeque. Estamos diante de mudanças e permanências, referidas a uma nova ordem simbólica: individualize-se! A ligação feita tão rapidamente entre as pessoas, através de um toque diante da tela,

* Doutoranda em Psicologia Clínica e especialista em família e casais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), membro associado em formação do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ).

tornaria antiquados e piegas aqueles casais que ainda são regidos por uma dita estreiteza doméstica? Os solteiros seriam hoje porta-bandeiras de uma liberdade inventiva? Outro paradoxo encontramos aqui. Sim e não!

Reporto-me à velocidade de acontecimentos no filme e ao fato de só conhecermos a história do casal depois do fim. A velocidade, a urgência, o caráter de imediato estão postos no mundo atual. Clementine diz não querer perder tempo na vida, ainda que seja parte de um tempo de sua própria história que ela perde ao apagar Joel. Tempo e perda são categorias que também aparecem na fala da personagem quando indaga ao namorado “Sentiu saudades? Estamos casados!”.

A afirmação de Clementine quanto a estarem casados, alude ao que o sociólogo francês, Jean-Claude Kaufmann, (2006) nos afirma: a revolução nas formas de ser casal só está na superfície. Há uma libertação da palavra, até então retida, mas a sociedade mantém uma dupla linguagem: “Cada um faz o que quer”, em uma linguagem pública social, mas..., no foro íntimo, a vida a dois de forma alguma acontece com tamanha soltura. O autor diz que a vida doméstica bem ordenada coloca secretamente as suas normas e os solteiros, que se acreditam liberados do que seja normativo, continuam flertando com tais ideários.

Importante enfatizarmos que o casal se insere em uma trama identificatória na qual cada um do laço formado introjeta os vínculos significativos de sua história e do grupo familiar mais amplo. Isso pode ocorrer com maior apropriação, abrindo espaço para uma recriação dos laços futuros, ou de maneira estéril, dificultando-os. A transmissão psíquica, compreendida como o material inconsciente que circula entre os ascendentes em direção aos descendentes, manifesta-se na forma pela qual os descendentes receberão esse material e o colocarão em trabalho psíquico, podendo, em sua face transgeracional, repercutir de forma negativa na constituição do sujeito e de seus laços significativos.

No filme, poucos dados acerca das histórias de origem dos personagens aparecem, mas algumas pistas nos fazem inferir que esse encontro tenha sido determinado pelas inquietudes, pelas angústias e pela necessidade de encontrar fora algo que internamente se apresentava carente de significação. Joel diz se apaixonar por quem lhe dá atenção e sentir-se tal como um diário vazio; marcas de uma subjetividade um tanto quanto contemporânea. Já Clementine, em uma face oposta da mesma moeda, diz ser uma pirada procurando um pouco de tranquilidade. Desesperada, durante o processo de apagamento, diz para Joel: “Lembre-se de mim. Esforce-se!”.

Interessante pensarmos que o diário vazio faz referência ao apagamento de Clementine em Joel, e que uma pirada à procura de tranquilidade faça refe-

rência à constante mutação em que vive Clementine. Creio que essas falas funcionem como analogia à vida interior de cada um. Diário vazio pelo apagamento, mas também, por se tratar de uma subjetividade que carece de uma habitação em si. Também podemos inferir que falte à Clementine um encontro mais profundo e íntimo consigo mesma, já que uma vida em constante mutação pode deixar de lado as transformações significativas conquistadas pelo processo de amadurecimento.

De todo modo, Joel e Clementine estão colocados diante da tarefa matemática posta em todo encontro amoroso, e aí incluímos outro paradoxo: Como ser um sendo dois? Como ser dois sendo um? Um mais um é igual a dois ou a três? As demandas paradoxais estão a todo momento presentes nos encontros amorosos, e não seria diferente nos contemporâneos. É uma tarefa difícil e inacabada traçar uma delimitação entre os ideais individualistas de autonomia, de satisfação, e a necessidade de vivenciar-se em par, com projetos, desejos em comum, e reconhecimento de nossa dependência relativa do outro.

Eiguer (1985, 2013), teórico dedicado à teorização psicanalítica de família e casal, ressalta que a escolha amorosa é sempre uma escolha condicional. Isso porque os parceiros reeditam seus romances familiares infantis e suas tramas edípicas. Afirma que a escolha conjugal seria análoga a um tipo de formação de compromisso, visto esta se basear em algo diferente do pai e da mãe, mas manter inconscientemente os traços de relação com tais figuras. O autor afirma que, desde o princípio, a escolha é paradoxal. Apoiando-se na teorização freudiana (1914/1996) sobre a psicodinâmica da escolha amorosa, que poderia ser narcísica ou anaclítica, ou seja, com mais ênfase na idealização ou na ideia de um complemento do eu, Eiguer propõe três tipos de escolhas: anaclítica ou assimétrica, narcísica ou simétrica e edípica ou dissimétrica. Para nossa discussão, podemos aproximar o casal Joel e Clementine à escolha amorosa anaclítica ou assimétrica. Eiguer ressalta que esse tipo de escolha amorosa que, quando está na origem da formação do laço, ativa sentimento de perda e de desamparo relacionados ao predomínio de dificuldades em elaborar lutos e conquistar uma maior capacidade de reparação em ambos os parceiros, características próprias da posição depressiva proposta por Klein (1946/2006), envolvendo vivências de angústia de perda e medo de solidão. O ideal prepondera sobre o possível.

Mas o imperativo da singularização, da não-dependência, paradoxalmente, aponta-nos uma idealização do amor, um cheiro no ar de amor romântico. Uma confusão muitas vezes se estabelece entre necessidades e desejos, e entre o que seria da ordem da perda ou da renúncia. Penso que hoje vivemos, tam-

bém, sob a égide de outro paradoxo: o eterno e o efêmero. Tudo o que mais se deseja pode instantaneamente pesar, como a ideia de um “para sempre” insuportável. Como poder amar? Amar é encontrar-se com sua própria dor. Amar é envolver-se intimamente consigo mesmo. Como fazemos diante de um modelo em que a dor é recusada? Como fazemos diante de “relacionamentos de bolso”? como nomeia Bauman (2004).

Trazendo Bauman para uma reflexão, o pensador diz que, através das alterações de estrutura de parentesco, a definição de amor romântico, que se traduzia pela ideia do “até que a morte nos separe”, mudou muito. Estaríamos mais para o “eterno enquanto dure”, não? A cultura consumista, que favorece o produto imediato, o prazer passageiro, a satisfação instantânea, faz crer na existência de um asseguroamento total. O risco é que a promessa de aprender a arte de amar é uma oferta enganosa, pois equipara a experiência amorosa ao consumo de outras mercadorias. Estas fascinam e seduzem por prometerem desejo sem ansiedade, esforço sem suor e resultados sem compromissos. Mas o autor segue afirmando, de forma a trazer mais esperança:

Em todo amor há pelo menos dois seres, cada qual a grande incógnita na equação do outro. Amar significa abrir-se ao destino, a mais sublime de todas as condições humanas, em que o medo se funde ao regozijo em um amálgama irresistível. Abrir-se ao destino significa, em última instância, admitir a liberdade no ser, aquela liberdade que se incorpora no outro, o companheiro no amor (BAUMAN, 2004, p. 21).

Nesse ponto, recordo-me do sociólogo francês David Le Breton. Le Breton, em seu livro *As paixões ordinárias*, diz-nos que pousar o olhar sobre o outro não é um acontecimento anódino. O olhar favorece e se apropria de algo para o melhor ou para o pior. O olhar de um sobre o outro é sempre uma experiência afetiva, como também produz consequências físicas: o coração bate forte, a pressão arterial eleva-se... Isso porque a condição corporal do homem o faz imergir em um banho sensorial ininterrupto.

Para o referido autor, o sentimento de identidade não se constitui por fatos meramente objetivos e sim, pelo efeito da construção simbólica realizada permanentemente através do olhar alheio. Entendemos, assim, a potência que existe em ver-se no olhar do outro, como também, o desespero de perder-se de si por uma invisibilidade e/ou cegueira do encontro. Questões para refletirmos sobre os encontros na atualidade: como é possível, então, existir fora da unidade dual? Como viver o paradoxo um/dois sem que apenas o vínculo exclusivo

com o outro confira a sensação de existência do sujeito? Como seria reconhecer o outro, um não-eu, sem se sentir inexistente?

Voltando para Eiguer (2013), o autor cunha o conceito de reconhecimento mútuo. O reconhecimento mútuo ocupa um lugar significativo na vida de um casal, pois é devido a ele que se torna possível construir um vínculo, ligar-se um ao outro e amar. O autor afirma que “reconhecer é essencialmente identificar os estados de espírito do outro” (EIGUER, 2013, p. 45). Entendendo que o verbo “reconhecer” é imprescindível na vivência amorosa, fui em busca de sua etimologia. Reconhecer vem do latim *recognoscere*, tomar conhecimento, trazer à mente novamente, certificar-se de algo. *Re-cognoscere* traz o sufixo *re*, que se refere à outra vez, e *cognoscere*, de saber, saber juntos, pois o *Co*, indica junto e o *gnoscere*, saber. Dicionarizado, o verbo reconhecer tem vastos sentidos, desde conceber a imagem de algo, admitir algo ou alguém como verdadeiro e real, como também mostrar gratidão por reconhecer um benefício.

Sendo assim, reconhecer sugere o que cada um é, como também o que cada um carrega em si de fantasias, de desejos e de ilusões. Alcançar um reconhecimento mútuo significa reconhecer o outro, ser por ele reconhecido e reconhecer-se a si próprio. Os parceiros que não se sentem suficientemente reconhecidos acabam por viver severos conflitos, o que pode tornar o vínculo insustentável. Para melhor compreendermos tal proposta do autor, é preciso ressaltar que ele baseia sua formulação no pressuposto de um funcionamento psíquico do vínculo intersubjetivo do casal, que implica princípios que podem ser designados pelos “quatro R”, respeito, reconhecimento mútuo, responsabilidade e reciprocidade.

Segundo Eiguer (2013), em um nível mais profundo e arcaico, os parceiros vivem alguma fração de indiferenciação entre suas singularidades. É através desse movimento narcísico que os processos primários atuam com mais vigor. Em um segundo nível, entendido como onírico, cada parceiro pode se ligar ao outro de forma a realizar seus desejos inconscientes. Estamos na esfera onde atua o ideal do ego, com suas ambições e seus projetos. O sujeito de desejo se confronta inevitavelmente com o outro que, por sua vez, também é sujeito de desejo. Nesse nível, pode-se viver uma ressonância, pois a pauta é a possibilidade de viver o desejo de sonhar juntos. Em um nível mítico, que seria o terceiro, produções fantasmáticas coletivas são ativadas e esse funcionamento a dois tem a palavra ligação como seu destaque. Por fim, está o nível mais superficial de regulação do vínculo. As leis próprias de cada parceiro, com seus funcionamentos internos, desenharão as especificidades do casal. Assim, pensar no reconhecimento mútuo em todos os seus níveis coloca-nos diante da

articulação entre o semelhante e o diferente. O outro possui uma subjetividade e um inconsciente que, ainda que não compreendidos, precisam ser aceitos, admitidos e legitimados.

Diante dos imperativos contemporâneos, ao enfrentarem dificuldades relacionais, muitos casais acabam vivenciando padrões repetitivos em que se enredam de modo adoecido. Os casais em conflito revelam dificuldades de reconhecimento mútuo. Desconhecer é diferente de ignorar. Isso porque, em muitas situações, os parceiros podem não só não se reconhecer, mas, através de mecanismos de defesas massivos, recusar-se a admitir a alteridade. Isso leva a uma vivência de desaparecimento, de invisibilidade, de esvaziamento da humanidade, culminando em uma objetificação do parceiro.

O que vemos, muito frequentemente, é que o retraimento para a vida privada ocorre de forma muito rápida, talvez em um momento no qual a vivência das etapas descritas por Eiguer não tenham tido tempo e espaço para serem experienciadas. Sendo assim, poderíamos inferir que é cada vez mais observável a vida a dois do casal se iniciar em um tempo anterior àquele do encontro com parceiros objetivamente percebidos, preponderando o ideal desejado de parceiro em um anseio de ter o outro por inteiro, cuja fantasia de completude é acionada.

Estariamos tratando, então, de encontros entre objetos subjetivamente percebidos, ou seja, marcados pelo referencial ilusório, em que o outro é uma projeção encarnada? As nuances do paradoxo “estar junto e separado” em cada um dos parceiros e a necessidade de reinvenções inerentes à formação do laço entrarão continuamente em jogo. Winnicott (1989) afirma que o casamento pode ser uma forma adulta de experienciar o viver criativo, já que os membros do casal podem trocar experiências e se divertir juntos. Argumenta que é possível desenvolver um espaço de brincar no casal, de preservação dos verdadeiros *selves* dos parceiros, mas lembra que qualquer interação humana comporta certa concessão de parte de si.

Sabemos que, no espaço transicional, os objetos são ao mesmo tempo criados e encontrados. Na construção do espaço potencial conjugal ocorre a descoberta de um parceiro que existe na realidade e de um parceiro subjetivamente construído. A experiência subjetiva se apresenta nesse paradoxo. O parceiro é entendido e vivido como um diferente e como parte de um mundo concebido. A possibilidade de cada um se surpreender com sua própria criação, quando a diferença que desponta do outro começa a se apresentar, pode ser vivida de forma excitante. Neste jogo entre criado e encontrado, é possível vivenciar o sentimento de si mesmo através do outro, como também é estabe-

lecida uma correspondência entre a própria criação e a percepção do outro da exterioridade, favorecendo a oscilação entre dependência-independência, diferenciação-indiferenciação, porque o objeto amoroso não é realidade nem fantasia, mas sim, constituído na transicionalidade.

O encontro, então, pode ser vivido como uma oportunidade para a transformação subjetiva de cada um do laço, sendo um terreno fértil, pleno de possibilidades de novas configurações subjetivas, de transmutação (MAGALHÃES, 2003). Isso ocorre visto o processo identificatório não se reatualizar de forma mimética, podendo ser um processo criativo, como ressalta Winnicott (1989). Levy e Gomes (2011) afirmam que o amor é responsável pela ilusão de encontrar um objeto que, na realidade, possa ser capaz de ativar a vivência de reedição do encontro mítico com o objeto primordial. Então, o amor precisa que o objeto mítico esteja encarnado no par amoroso, para que seja gerada uma ilusão de reencontro. Mas com o tempo, as fantasias idealizadas precisam ser renunciadas em sua totalidade para que haja uma compreensão de que os aspectos bons e ruins de si e do parceiro são inseparáveis. Em situações nas quais o objeto precisa se manter fortemente idealizado, a desilusão pode trazer um sentimento de vulnerabilidade. A angústia surge quando há uma grande distância entre aquele parceiro do apaixonamento e aquele que, com o tempo, se apresenta mais realisticamente.

Estamos no campo da vivência de ferida narcísica. A preponderância da qualidade narcísica nas relações faz com que o mecanismo de idealização prepondera e a decepção passe a figurar no cenário. O risco é de a criatividade dar lugar a um falso si mesmo, gerando um entendimento deturpado do outro, artificializando a relação e esvaziando as experiências singulares e compartilhadas. O acionamento de uma postura defensiva, muitas vezes, visa controlar o outro para tentar modificá-lo. A ideia seria: se eu não o controlo, ele pode deixar de existir para mim e/ou em mim.

Nesse contexto, a capacidade de “ficar só” se torna insustentável para os parceiros. O que está em jogo é a natureza ilusória relacional que vai de encontro à alteridade, ativando defesas contra as angústias catastróficas de separação e de união e expressando o desejo, tanto para o sujeito quanto para o casal, de estar ao mesmo tempo separado e unido. Vale ressaltar que a capacidade de estar só na presença do outro (WINNICOTT, 1958/1998) corresponde a uma conquista no sentido da maturidade e da autonomia. Isso porque a aquisição da capacidade de estar só de um sujeito depende de um outro sujeito que pôde estar presente enquanto o outro estava consigo mesmo. Trata-se, então, de uma relação entre duas pessoas em que a presença viva de uma proporciona à

outra relaxar com a garantia de que a conexão se manterá. A partir desse entendimento, algumas questões despontam: Como ficar só consigo mesmo quando o medo de o outro não estar presente é ativado? Como estar consigo mesmo diante do terror de não existir dentro do outro? Como lidar com a lacuna, o intervalo, o espaço, se ele é a proximidade com o abismo?

Lacuna S.A., este é o nome da empresa contratada para eliminar um dentro do outro. O objetivo é apagar qualquer rastro do outro dentro de si. Eu sou o outro do outro e não o outro em si. Que decepção! Clementine com todo seu empenho em pintar o cabelo frequentemente de modo a evitar a vivência de invisibilidade, o risco de inexistir no outro, de ser esquecida, precisa apagar/anular/matar Joel. Joel, quando se depara com a situação de inexistir diante dela, na cena em que a encontra na livraria, sente seu mundo ruir. O desespero de Joel aciona uma vivência de enlouquecimento. O personagem fica incrédulo, sem conseguir compreender como ela não o conhece e o trata como um estranho.

A arte do filme é sutil, pois, sem percebermos, as luzes vão se apagando e a cena muda para Joel na casa dos amigos. Ao descobrir que fora apagado por Clementine, reagindo à dor da invisibilidade, decide fazer o mesmo e, só assim, durante esse processo, eles se reencontram. Precisavam apagar o outro ideal para se encontrarem verdadeiramente? Uma hipótese! No filme, tudo se dá em algumas horas, pois a máquina precisa mapear áreas do cérebro em que haja a presença do outro. É um trabalho que toca nas marcas sensoriais, que dão contorno ao sentido de temporalidade. O sentido de tempo e a apropriação de um espaço próprio são conquistas de um processo de amadurecimento psíquico. A lacuna no filme é sentida como um vazio enorme, um abismo em que se pode cair e desaparecer para sempre, contrastando como a ideia de lacuna como espaço para criar, para ser e para repousar.

Parece-me não ser um acaso Joel voltar à infância e Clementine sugerir: “Vá a um lugar onde eu não pertença na sua mente!”. Naquele momento, o filme mostra as funções misturadas entre Clementine e a mãe de Joel. A marca edípica e a trama fantasmática se apresentam, lembrando serem essas as premissas para a construção de um par amoroso. É preciso, então, separar para ficar junto. É preciso distinguir quem é quem na trama subjetiva e intersubjetiva para que o laço seja construído sobre bases mais confiáveis e criativas.

Nesse ponto, o filme retrata um mergulho nos primórdios da história de vida de Joel e nos leva, assim, a outras indagações importantes: há mais de mim em mim? É possível pensar que o relacionamento amoroso toca em partes nossas inabitadas ou pouco íntimas para nós mesmos. A facilidade em “curtir” ou “deletar” alguém hoje em um “cardápio” de corpos sem histórias

seria a resposta de uma vivência contemporânea de medo do contato? O contato consigo mesmo? A idealização prepondera. A frustração é fortemente evitada, mas, para nosso alento, pessoas também se conhecem e até se casam através dos aplicativos de encontros! Saem da virtualidade de si mesmas e conseguem ser “reais” diante de um outro.

Há pouco tempo, li um conto escrito por um jovem médico mineiro¹ que se chama *A história do cuspidor*. De uma forma muito descontraída, o autor conta que pouco conhecemos o irmão bastardo do cupido, o cuspidor, que tem como tarefa desapaixionar as pessoas quando cospe nelas. Parece nojento, mas as pessoas apaixonadas fazem coisas nojentas mesmo! Os irmãos Cupido e Cuspidor ficam competindo, pois o Cupido defende a ideia de que estar apaixonado é melhor, visto dar sentido à vida e o cuspidor acredita que estar desapaixionado é mais saudável e menos angustiante.

Em dado momento, algo inesperado acontece: o cupido, ao flechar, fura o próprio dedo e fica perdidamente apaixonado por uma mulher aleatória que passava na sua frente. O caos acontece! O Cupido para de trabalhar e passa seus dias unicamente em função de sua amada. A prioridade absoluta era *stalker* o seu novo amor. Foi com a ausência do cupido que o cuspidor reina absoluto e é inaugurada a era dos relacionamentos superficiais. O mundo fica fora do eixo: aplicativos de relacionamento como cardápios virtuais, atividade criativa decresce junto com a inspiração, o sexo deixa de ser casual para causal.

O cuspidor repensa a sua função, até então compreendida como mais significativa que a do irmão e, desolado, voluntariamente se aposenta. Mas como última cuspidora, escolhe o irmão! O cupido volta à vida com todo o gás! Mas quem diria, o mundo continuava louco! Via-se agora uma urgência do estado de apaixonamento: triângulos, quartetos, hexágonos amorosos, marmanjo se apaixona pela professora, casais que não conseguiam elaborar o luto da morte dos parceiros, uma impossibilidade de fazer escolhas e abrir mão do outro. O cupido teve que dar o braço a torcer, colocar o seu ego no saco e pedir o retorno à cena ao irmão. Pronto, agora um trabalho colaborativo! Um mundo com ganhos e perdas, sim e não, ilusão e desilusão, eu e o outro!

Parece, então, que o amor pode chegar! É assim que Joel e Clementine resolvem refazer o final. Decidem dar lugar para o bom do encontro. A ideia é parar de fugirem, repousarem, permanecerem (sós na presença do outro?), elaborarem as próprias catástrofes, o medo do colapso (WINNICOTT, 1967/1990) ativado pelo laço. É preciso parar o procedimento de apagamento.

¹ *A história do cuspidor*, conto inédito de Fábio Labanca.

Joel, então, desenvolve uma resistência ao procedimento, ficando fora do mapa de apagamento. Em uma resistência contra o apagamento, a alteridade pode ser salva. Não sabemos se o relacionamento permanecerá, mas vislumbramos a possibilidade de o fim não ser o apagamento, e sim de ele ser continuidade de si e vir-a-ser de um outro de mim.

Finalizo com uma bela canção chamada *Solto e à Mão*, para retratar de forma poética a reflexão aqui proposta. Diz assim:

Só

Olha o que te vê

Destrói o que te faz

Distante e ideal

De anseios pontuais

Refuta o que te atrai

Enquanto passageiro

Enquanto capataz

Deixa solto e à mão o que te alimenta

Deixa solto e à mão

Trai

Confunde tua crença

Debuta a todo amor

Singelo e contumaz

Em cada espaço, paz

Desfruta o que te tenta

Deflagra o irreal

Deixa solto e à mão o que te atormenta

Deixa solto e à mão

Deixa solto e à mão

(Tatiana Labanca)

Junho de 2018

Fernanda Ribeiro Palermo
fernandapalermo.fp@gmail.com
Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

BAUMAN, Z. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

EIGUER, A. *Um divã para a família*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.

_____. In: Gomes & Levy (Org.). *Atendimento psicanalítico de casal*. São Paulo: Zagodoni, 2013. p. 44-60.

FREUD, S. (1914). *Sobre o narcisismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 246-253. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 1).

KAUFMANN, J. C. *A invenção de si: uma teoria da identidade*. São Paulo: Instituto Piaget, 2006.

KLEIN, M. (1946). Notas sobre alguns mecanismos esquizoides. In: *Obras completas de Melanie Klein*. Rio de Janeiro: Imago, 2006. p.17-43.

LE BRETON, D. *As paixões ordinárias*. Antropologia das emoções. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

LEVY, L.; GOMES, I. Relações amorosas: rupturas e elaborações. *Tempo Psicanalítico*, Rio de Janeiro, v. 43, n. 1, p. 45-57, 2011.

MAGALHÃES, A. Transmutando a individualidade na conjugalidade. In: FÊRES-CARNEIRO (Org.). *Família e casal: arranjos e demandas contemporâneas*. São Paulo: Loyola, 2003. p. 205-218.

WINNICOTT, D. (1989a). Vivendo de modo criativo. In: _____. *Tudo começa em casa: obras escolhidas*. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 23-41.

_____. (1989b). A criança e o grupo familiar. *Tudo começa em casa*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 123-137.

_____. (1958). A capacidade para estar só. *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998. p. 31-37.

_____. (1967). Colapso das defesas. *Natureza humana*. Rio de Janeiro: Imago, 1990. p. 82-87.

Brilho eterno de uma mente sem lembranças

*Maria Pompéa Ferreira Carneiro**

Como é imensa a felicidade sem culpa
Esquecendo o mundo e pelo mundo esquecida
Brilho eterno de uma mente sem lembranças
Cada prece é aceita, cada desejo realizado

Alexandre Pope

O título desse filme foi tirado de um verso de um poema do século XVII, inspirado num conto do século XI, onde amantes separados por um amor proibido mantiveram-se fiéis até a morte. Como legado deixaram cartas apaixonadas: “Cartas de Abelardo e Heloisa”. Ela, condenada a um convento, se tornou abadeça, e ele, teólogo, escritor e filósofo, foi o responsável pela publicação das cartas de um amor que se eterniza em sua beleza e perfeição, protegido pela idealização e alimentado pela fantasia.

Pode ser apenas um detalhe, mas segundo o pensamento do filósofo Walter Benjamin em seus ensaios sobre fotografia e cinema, é preciso descobrir o cristal do fragmento que nos levará à compreensão do todo, pois através dele podemos captar os sentimentos que um autor busca expressar em sua obra.

É apenas um recorte, um ponto de vista, que certamente não abrange a totalidade da obra e foi a partir do título que encaminhei minhas considerações.

É interessante notar como o filme desde o início salienta o dia dos namorados, tão valorizado na cultura americana, como sendo a data de exaltação do amor, o que ao mesmo tempo exacerba a angústia daqueles que sofrem pela falta ou pelo abandono.

* Psicanalista, membro efetivo e supervisora da Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro (SPCRJ).

Brilho eterno de uma mente sem lembranças é uma história de amor que poderia ser como outra qualquer, com suas dores e inquietudes e com a eleição de um único objeto capaz de satisfazer a demanda, conseqüentemente, com suas frustrações e desencantos.

Mas, para contá-la com mestria, é preciso talento, originalidade, criatividade, o que não falta ao diretor desse filme.

A história não se desenrola como uma narrativa sequencial. Ela é montada por segmentos esparsos, como uma colcha de retalhos, que vamos juntando para compô-la. Construindo, reconstruindo e desconstruindo uma história, através das lembranças, numa luta desenfreada entre apagar as lembranças, causa de sofrimento, e a dor da perda do objeto amado.

Embora o título nos remeta a uma situação milenar, onde o amor se nutria mais de sonhos do que de experiências vivenciadas, e nos traga à contemporaneidade, onde não há tempo nem espaço para se sonhar, é do amor que se trata. Afeto básico em nossa constituição psíquica, sem o qual o sujeito não se sustentaria.

Passado em Nova York, lugar que é o protótipo da vida contemporânea, com seus contrastes, sua pressa, sua ânsia pelo novo, suas contínuas mudanças, seu corre-corre diário, o filme mostra, em meio à multidão, o homem solitário.

Na rapidez própria do mundo contemporâneo, sobretudo no nova-iorquino, tudo acontece em três dias, justamente na época do dia dos namorados.

O filme começa onde os protagonistas, que haviam apagado da memória suas imagens, se encontram como dois estranhos, e se reconhecem na experiência de um retorno do já vivido.

As imagens da cena atual são diferentes, mas os sentimentos são antigos e afloram.

Isso nos faz pensar que as imagens podem ser apagadas de nossa memória, mas que as sensações, registradas em nosso originário pelas emoções, permanecem inalteradas enquanto vivemos.

A história é de um casal, Joel e Clem, que se conhece num encontro casual em um churrasco na praia, promovido por amigos em comum. Iniciam um relacionamento e durante algum tempo mantêm uma relação apaixonada até que o desgaste do cotidiano vai desfazendo o encantamento.

Num movimento tão comum em nossos dias, onde estamos numa busca acelerada e contínua de objetos que atendem a ilusão de objeto ideal, e que uma vez conquistados se tornam descartáveis, Clem busca uma maneira rápida e definitiva de lidar com a frustração que a realidade do dia a dia impunha à relação.

O elemento intrigante do filme está na forma com que inicialmente Clem busca lidar com seus sentimentos. Acreditou que uma forma radical eliminaria todo o sofrimento e o incômodo de uma união que se tornara insatisfatória.

Busca então uma forma de “deletar”¹ de sua memória as lembranças, causa de sofrimento. Procura um cientista e se submete a um procedimento tecnológico apagando de sua memória a imagem de Joel. Este, ao saber disso, se desespera, e faz o mesmo. Mas no meio do procedimento, Joel percebe que ainda a amava e que não queria “deletá-la”.

Na viagem provocada pela técnica de procedimento, Joel vivencia algo como um processo onírico, onde elementos da realidade se fundem, passado e presente se confundem, formando imagens metafóricas e metonímicas que fornecem *flashes* de sua vida passada e de suas vivências de angústia.

Juntando as imagens desconexas, vamos compondo sua história e a de sua relação com Clem, e ele se dá conta de que o que haviam vivido de bom e prazeroso era muito maior do que as experiências ruins.

Joel tenta então interromper o procedimento, mas pela irresponsabilidade e falta de ética dos técnicos, não consegue. No reencontro casual no trem, mostrado nas primeiras cenas do filme, ele e Clem se encontram como dois desconhecidos. Aquilo que parecia um encontro era na verdade um resgate do antigo. O relacionamento se reinicia em novas bases.

Uma vez esclarecidas as razões que haviam desgastado a relação pelos depoimentos revelados durante o procedimento, Clem e Joel puderam se aceitar com suas limitações e seus defeitos, enfim, como humanos, não como seres ideais em busca de uma felicidade perfeita.

Sabemos o suficiente das dificuldades que as relações humanas enfrentam, seus conflitos e frustrações. Sabemos o quanto lutamos contra as lembranças dolorosas e o quanto apelamos, erigindo defesas para fugir do sofrimento.

Seria possível usar uma tecnologia que resolvesse tudo com um passe de mágica?

Como entender melhor o homem de hoje que surge num mundo comandado por uma tecnologia com poderes quase ilimitados?

O sociólogo Zigmunt Bauman nos descreve com maestria o mundo atual e ressalta a liberdade conquistada e o preço que pagamos por ela compromete-

¹ Uso propositalmente a palavra “deletar”, ao invés de apagar, porque penso que este procedimento, como vimos na história, “deletava” as imagens, mas não apagava os registros, as impressões. Como nos computadores, há sempre uma possibilidade de resgatá-las.

tendo nossa segurança, obrigando-nos a restringi-la. Aponta a fragilidade dos laços na contemporaneidade num mundo que segundo ele se liquefaz e as angústias do homem atual em busca de sua identidade.

O olhar da sociologia é imensamente enriquecedor para nossa compreensão do sujeito humano, uma vez que nossa subjetividade vai se constituindo num processo identificatório, onde muitos dos elementos são oriundos do mundo que nos rodeia.

Segundo Piera Aulagnier quando uma criança absorve o primeiro gole de leite, ela absorve junto um pedaço do mundo. É ali, no microambiente que a recebe, e depois no grupo social em que está inserida, que encontrará os objetos que uma vez investidos e representados farão parte da sua subjetividade.

Pensamos num mundo onde a tecnologia alcança espaços inimagináveis, comprometendo nossa capacidade de nos surpreender, despertando uma volúpia do desejo nunca satisfeito.

Buscamos com nossa lente, embaçada por tantos elementos advindos da cultura se movendo rapidamente e de forma confusa, os elementos que verdadeiramente constituem o sujeito da psicanálise, o sujeito do desejo tal como nos foi apresentado por Freud. O sujeito do inconsciente, do caos pulsional em que ele se inaugura à construção de sua história.

Como se sustenta o objeto do desejo em seu deslizamento na busca desenfreada de satisfação diante da multiplicidade de objetos fluidos que se desfazem logo que são capturados e onde o objeto de consumo se transformou em objeto de necessidade?

Penso que a obra de Freud *O mal-estar na civilização* não só permanece atual, mas nos dá subsídios para entender melhor nossos tempos.

Ela nos indica alguns mecanismos que transcendem as particularidades de uma época, não obscurecendo nossa visão sobre os paradigmas da atualidade que ameaçam a sobrevivência de nossa subjetividade, sobretudo na ética da natureza, tão ameaçada pela ética do desejo.

O avanço da civilização, com suas grandes descobertas, sempre foi uma preocupação dos cientistas e dos grandes pensadores. Lembremos a carta de Einstein a Freud onde eles questionavam o uso que os homens fariam de suas descobertas, e a resposta de Freud, postulando em sua teoria a existência de uma força destrutiva inerente a nossa constituição e contra a qual não encontramos defesas eficazes.

As grandes descobertas vêm acompanhadas de grandes ameaças.

As ações humanas, como afirma Freud, estão sempre impulsionadas por dois motivos: um idealista e de união, outro de agressividade e repulsão. Eros e Tanatos amalgamados, um não existe sem o outro.

Não é difícil ver esse movimento intrincado das pulsões no processo civilizatório. Quantos avanços e novas descobertas são utilizados em guerras cada vez mais ameaçadoras. A revolução digital que nos coloca frente a tantas maravilhas traz consigo as *Fake News* e os ataques cibernéticos, com seu potencial inimaginável de destruição.

Nas relações humanas não é diferente. Veja esse diálogo do filme:

“*Eu não vejo nada que não goste em você*”, diz Joel.

Ela contesta:

“*Mas vai ver. Você vai pensar em coisas, vai ficar entediado, vai se sentir preso, porque é isso que acontece comigo*”.

Sempre vamos encontrar no amor esse elemento destrutivo trabalhando para a desunião.

De alguma forma, o filme alerta para a ameaça que o avanço da ciência representa a nossa humanidade.

Quem imporá limites a essas possibilidades assustadoras de uma evolução desenfreada?

Quem seriam os guardiões da ética e da moral? E como seriam elas afetadas?

Tudo seria permitido em nome da evolução da civilização?

São questões que só o futuro responderá.

Ninguém nega os benefícios infindáveis que a tecnologia, com seus avanços incríveis, vem trazendo no alívio das causas de sofrimentos da humanidade, especialmente nas apontadas por Freud em *O mal-estar na civilização*, como os sofrimentos advindos de nosso corpo, na luta contra os fenômenos da natureza e nas relações com nossos semelhantes.

Mas não podemos deixar de lado a existência da pulsão destrutiva que cada vez mais separa e destrói o que Eros nos fez unir, buscando alcançar o prazer e a felicidade.

A psicanálise acreditava que com um maior conhecimento de si mesmo, mais conscientes dessa força destrutiva que nos habita, poderíamos contê-la. Ela seria dirigida para impulsionar a busca de novas descobertas e, que os homens poderiam se tornar mais disponíveis a uma participação na vida social, considerando os limites do desejo.

Mas, embora tenha exercido uma grande influência na nossa cultura, modificando costumes, alterando valores morais, dando-nos uma falsa crença de liberdade sobre tudo o que diz respeito à sexualidade, não nos tornamos uma sociedade melhor.

Ao nos liberarmos de nossos recalques em relação à busca de satisfação de nossos desejos, liberamos também nossas pulsões destrutivas. A consciência

delas não funcionou como um antídoto contra um individualismo doentio que se sobrepõe aos interesses coletivos.

Contudo, ainda somos mais humanos do que máquina. Ainda buscamos a felicidade e ainda sofremos por amor.

Penso que esta luta de Eros e Tanatos decidirá o futuro da civilização e sobretudo da nossa essência humana.

O que nos resta é torcer para que Eros vença a batalha.

Janeiro de 2019

Maria Pompéia Ferreira Carneiro

pompea@globo.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

AULAGNIER, P. *A violência da interpretação*. Rio de Janeiro: Imago, 1967.

_____. *Os destinos do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1979.

BAUMAN, Z.; DESSAL, G.. *O retorno do pêndulo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

FREUD, S. (1937-1939). *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Obras completas, 21).

POPE, A. Poema “*De Eloisa para Abelardo*”. Inglaterra, 1717.

O irrespirável píncaro da perfeição

*Neyza Prochet**

O homem é o ser capaz de saber o que, por outro lado, é incapaz de saber, de poder em princípio o que é incapaz de poder em realidade, de encontrar-se confrontado ao que justamente é incapaz de afrontar.

Clément Rosset, 1989

Gattaca é um filme de ficção científica realizado em 1997 pelo escritor e diretor americano Andrew Niccols. Embora sua trama parta de uma marca do gênero, que é o uso de uma determinada racionalidade tecnológica – a construção e o controle de relações e organizações sociais justificadas discriminatoriamente por um princípio científico, a eugenia¹ –, o filme também se aproxima do gênero policial. Nele, uma trama de mentiras criada a partir da ocultação de identidades e a ocorrência de um assassinato provocam uma tensão crescente em direção à revelação ou não dos eventos. Paralelamente à trama policial, nos defrontamos com o drama resultante das repercussões éticas que o conceito de eugenia inevitavelmente promove, assinalando os riscos que tal conceito pode oferecer em nossa compreensão de vida ao percebermos que haverá, necessariamente, nessa premissa, aqueles que dela são excluídos.

* Psicóloga e psicanalista, membro efetivo do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ), mestre e doutora em Psicologia Clínica pela Universidade de São Paulo (USP).

¹ Termo criado em 1883 por Francis Galton (1822-1911), significando “bem nascido”. O autor define eugenia como “o estudo dos agentes sob o controle social que podem melhorar ou empobrecer as qualidades raciais das futuras gerações seja física ou mentalmente”. Fonte: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Eugenia>>. Acesso em: 08 abr. 19.

Para fins de uma contextualização histórica do filme, *Gattaca* foi rodado à época do desenvolvimento do Projeto Genoma Humano, uma pesquisa multimilionária iniciada em 1990 por James D. Watson, que era, na ocasião, chefe dos Institutos Nacionais de Saúde dos Estados Unidos. O Projeto Genoma Humano envolveu mais de 5 mil cientistas, de 250 diferentes laboratórios, com um orçamento estimado entre US\$ 3 bilhões a US\$ 53 bilhões, de acordo com fontes diversas. Para se ter uma ideia de sua extensão e alcance, em 1999 o Projeto anunciou o primeiro rascunho do genoma humano e em 2001 foi publicado um relatório na revista científica *Nature*, anunciando a cobertura de cerca de 90% do genoma humano. Em 2003, o PGH foi anunciado concluído com sucesso, tendo realizado o sequenciamento de 99% do genoma humano com uma precisão de 99,99%. *Gattaca* se origina nesse cadinho de sucessos científicos. *Gattaca*, segundo a *Wikipedia*,² é um acrônimo, ou seja, é um nome formado pela junção das sílabas iniciais de um grupo de palavras, no caso, da ordenação de uma série de bases nitrogenadas que compõem o DNA – Guanina Adenina Timina Timina Adenina Citosina Adenina. Essa é a primeira de inúmeras referências cruzadas entre o tempo principal e os nomes escolhidos.

A obra foi considerada pela NASA como o filme de ficção científica mais plausível já realizado, tanto que muitas das possibilidades de controle genético ali sugeridas já foram alcançadas, como a investigação na predisposição ao câncer, a escolha do gênero e a seleção de embriões livres de algumas doenças genéticas. É um filme que não obteve uma relevância expressiva ao ser lançado, mas que se tornou *cult* e que tem se beneficiado com o tempo decorrido desde seu lançamento, tornando-se cada vez mais atual.

A história se passa num futuro relativamente próximo, onde as pessoas são selecionadas pela qualidade de seu material genético, categorizadas através dele como válidas ou inválidas – filhos da ciência ou do acaso. O protagonista é Vincent Freeman (Homem Livre?), cujo sonho é trabalhar em *Gattaca* – centro de lançamento de foguetes e viagens interplanetárias –, sonho esse que vem desde a infância e que é impossível por suas condições genéticas não manipuladas. É fácil imaginar o sonho do personagem como uma metáfora da possibilidade de se sonhar e ir além do lugar que fomos alocados ao nascer.

O filme inicia sobriamente, com imagens fragmentadas, em tons azulados. Vemos pedaços humanos, urina, sangue, pele, pelos. Traços humanos são

² <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Gattaca>>. Acesso em: 07 ago. 2018.

removidos e substituídos cuidadosamente por outras partes, também humanas, mas distintas, fragmentos de pele, bolsas de sangue e urina aderidas a um corpo humano. Um homem sério, parecendo cansado, substitui partes de sua fisiologia por outras. Qual o sentido dessas imagens?

Se recordarmos as primeiras cenas da película, teremos duas assertivas:

Vejam a obra de Deus, quem pode endireitar o que ele fez torto? (Eclesiastes, 7:13)

Não apenas acho que devemos interferir na mãe Natureza, como também acho que é isso que ela deseja. (Willard Gaylin)

Na concepção natural, jamais conseguiremos resultados impecáveis em termos genéticos. É legítimo substituí-la? Esta é a base filosófica que irá permear as ações de todos os envolvidos.

Um diálogo entre os pais e o técnico geneticista, mais adiante, retrata este conflito:

Mãe: Não queríamos doenças, claro!

Pai: Mas achamos melhor deixar algumas coisas ao acaso.

Técnico: Queremos dar ao seu filho as melhores condições, acreditem. Já temos imperfeições demais, uma criança não precisa de um fardo a mais.

A fala do técnico parece irrefutável. Temos demasiadas imperfeições e não precisamos de fardos a mais. O ponto é: que fardo a mais é esse? Qual fardo é mais tolerável de ser carregado?

Num determinado momento (19:03), Vincent diz: “A discriminação virou uma ciência”. A ciência é para ser usada como matriz discriminatória? É uma discriminação mais justa do que outras discriminações? Ser imperfeito, falho, suscetível a todas as contingências desta situação ou ser perfeito por obrigação e constituição? Qual o preço a ser pago?

Revedo os parágrafos anteriores me espanto com a quantidade de pontos de interrogação em tão poucas linhas. Penso que esta será a tônica deste comentário. Indagações, muito mais que conclusões. O que é o certo?

A espontaneidade dos pais é vista como uma falha que acarreta problemas, dificuldades e sofrimento para todos. Sua escolha pelo espontâneo é punida com um filho potencialmente doente, vítima de um código genético randômico. Recuam nessa escolha e têm outro filho, este sim, programado e aprovado de acordo com as normas vigentes. É curioso que aquilo que temos de mais pessoal, de mais singular torna-se exatamente aquilo que nos aprisiona em uma categoria e que nos retira, justamente, a identidade como um conjunto de elementos e nos limita a um traço, esse sim, determinante.

Somos apresentados à apologia do controle de Estado, algo que existe e se instala para o benefício de toda a sociedade. Assim, é um dever do cidadão acatar as determinações do Estado na determinação e seleção do que é melhor para o indivíduo.

As cenas iniciais passam a fazer sentido. O filme mostra a luta persistente, metódica, diária e minuciosa de Vincent de provar-se capaz, o que só pode ser feito à custa da renúncia da própria identidade. A luta de Vincent é a luta dos rebeldes e dos insubmissos: a luta por um destino próprio, não pré-determinado por algo externo, como em um destino de castas, mas como resultado de um agir pessoal, de uma escolha individual.

Gattaca é um filme de ficção científica que não apresenta os clichês habituais do gênero. Não há cenários ou novidades tecnológicas futuristas e nem efeitos especiais espetaculares. A marca visual é de sobriedade, com imagens e planos simétricos em tons frios, azulados. As roupas são atemporais, igualmente sóbrias. A escolha dessa estética “limpa” e impecável dá o tom do filme e oferece a ele uma atemporalidade exemplar.

Como resultado, *Gattaca*, mesmo mais de vinte anos depois de sua realização, é uma obra contemporânea que denuncia os riscos envolvidos no uso das informações científicas como instrumento de controle e poder passando pelo preconceito e pelas hierarquias de classe.

Mantém-se atual porque trata de questões centrais para o homem – um animal singular que é capaz de se perguntar sobre si mesmo, de ter consciência de si mesmo: O que eu sou? O que pode me acontecer? O que é possível esperar?

O homem é, segundo Rosset (1989), a única criatura a ter consciência de sua própria morte e da morte de toda coisa, e é também o único a recusar irremediavelmente essa ideia. Daí a necessidade pungente de se saber o máximo possível – tudo, de preferência – para que se possa driblar aquilo que o caracteriza e ameaça – a consciência de si, a consciência da própria humanidade naquilo que ela tem de vínculo com a consciência de mortalidade.

Essa é nossa maior grandeza e nossa maior fraqueza. O conhecimento humano foi sendo adquirido e armazenado ao longo dos tempos com essa finalidade: o reconhecimento de problemas comuns à espécie e a busca de soluções para eles e para tudo aquilo que poderia ser uma ameaça à continuidade da existência, quer os problemas fossem internos ou externos ao homem. A magia, a religião, a filosofia e a ciência são instituições onde um determinado tipo de saber é propagado, ou seja, onde um determinado olhar sobre as coisas, uma forma de testemunhar, medir e interpretar o que é apreendido é transmitida para a posteridade.

Na Era Moderna, século XX, o conceito do Novo Homem nas culturas ocidentais valorizava a Razão, e a Ciência substituía a religião na função de ancoragem para identificações, ligações com a cultura, com os outros homens, presente e passados, dando-lhes uma ilusão de pertencer a algo maior, de ter atingido, através da busca da Verdade, a essência final – algo que é mantido intocado pelas experiências de vida, em qualquer lugar, a qualquer tempo, fugindo a qualquer regra condicionante.

Ora, se estamos falando de buscar atingir alguma coisa que seja totalizante, universal – é o conhecimento humano ou o divino que está sendo almejado?

Essa é a premissa apresentada no livro *Homo deus* (2016), do historiador Yuval Noah Harari, que considera que, no século XXI, depois de vencer a fome, a doença e a guerra, o *homo sapiens* terá como meta a imortalidade, a felicidade e a divindade – a transformação de *homo sapiens* e *homo deus*.

Gattaca antecipa o que Harari discute em seu livro vinte anos mais tarde – a hipervalorização dos fatores biológicos em um determinismo neurogenético e em detrimento dos demais vetores psicológicos, sociais e culturais na construção do existir humano. Premonitoriamente, o filme denuncia uma fonte de verdade, tida como incorruptível, o dataísmo – um sistema em que os dados processados por técnicas e máquinas são a única fonte de verdade e destino de um indivíduo. Ter poder é poder ter dados e poder sobre esses dados. O paradigma do dataísmo é cotidianamente subvertido por Vincent em sua rotina camaleônica.

Quem diz o que você é? O que diz quem você é? Suas células? Sua cor? Sua profissão? Sua nacionalidade ou condição financeira? Sua família? É razoável que o material genético ou qualquer característica específica se torne um padrão de catalogação e que, mais que isso, venha desta ou de qualquer característica o valor que imputamos a uma pessoa?

Vale lembrar aqui o conceito de castas³ – um sistema tradicional, hereditário ou social de estratificação, ao abrigo da lei e com base em classificações como a raça, a cultura, a ocupação profissional, a religião etc. É uma palavra que deriva do sânscrito (língua antiga falada na Índia) e que significa “cor”. Além do uso antropológico, casta é usada na biologia para definir um grupo de indivíduos que pertencem a uma espécie animal ou vegetal e que possuem características semelhantes, transmitidas por hereditariedade. Também usado na viticultura, casta é uma variedade que produz uvas com características específicas ou semelhantes.

³ <<https://www.significados.com.br/casta/>>

O que depreendemos a partir dessas definições? Casta é um conceito relacional, contendo as características individuais de seus elementos e também indo além delas. Metonimicamente, dentro do sistema de castas, uma característica substitui o todo.

Louis Dumont⁴ fala que “no mundo das castas o ser está na relação e os dois pólos da relação não têm estatuto ontológico independentemente um do outro”, ou seja, uma identidade só pode ser estabelecida em contraposição a outra identidade – só posso ser bom se há alguém mau ou só posso ser válido se há o grupo dos inválidos, como na sociedade de *Gattaca*. Qualquer semelhança com o que acontece hoje em dia NÃO é mera coincidência. Na dança das cadeiras/castas da atualidade, observamos a manutenção de uma hierarquia de estratos em desigualdade. Eles são organizados em superiores e inferiores, estabelecidos em padrões dinâmicos que se sustentam e apenas subsistem sob o regime do dualismo bom/mau.

A estrutura permanece a mesma e a casta que estiver em ascensão, em vez de se opor aos modos de relação vigentes até então, busca reproduzir o modo de agir que era considerado como superior pelos que a antecederam, numa reprodução clássica de identificação com o agressor (DUMONT, 1989, 1992).

Barros me auxiliou na compreensão das noções de igualdade, diferença e desigualdade.

Para o autor, igualdade e diferença dizem respeito à essência de algo, no todo ou em parte. Algo é igual ou é diferente de outro, de uma forma clara, onde a oposição entre igualdade e diferença diz respeito a duas essências que se opõem e que são contrárias.

Já na relação entre igualdade e desigualdade, a diferença não reside na essência, mas a uma circunstância que fica associada a uma forma de tratamento diferenciada, onde um tem mais ou menos privilégios que o outro e isso pode ocorrer independentemente dos elementos serem iguais ou diferentes em sua essência. Barros fala que a oposição entre igualdade e desigualdade é da ordem das contradições, e que isso é um processo histórico relacionado a um momento ou a uma situação onde “os pares contraditórios integram-se dialeticamente dentro dos processos que os fizeram surgir” (BARROS, p. 2).

⁴ LOBATO, Josefina Pimenta. “O estruturalismo de Lévi-Strauss e o sistema de castas indiano”. *ComCiência*, Campinas, n. 114, 2009. Disponível em: <http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542009001000010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 10 ago. 2018.

O estabelecimento da identidade humana é um processo cultural e simbólico a partir de diversos enraizamentos. Os membros de um grupo em particular, como aqueles ligados por gênero, faixa etária, estrato social, etnia e religião, possuem uma extensa rede de articulações tanto na linguagem quanto nas crenças partilhadas. Num plano ainda mais geral é estabelecido um outro tipo de identidade, mais ampla, que se superpõe, cobrindo, de uma certa forma, todas, numa pretensão universalista. Poderia chamar de uma identidade política do homem, ligada intimamente às condições sociopolíticas da época.

Lembremos que o século XXI é vivido em um mundo globalizado, o que torna o manejo das diferenças uma experiência particularmente difícil e penosa. A globalização, na medida em que dissolve fronteiras e diferenças, dificulta o encontro e o reconhecimento de limites que sejam reais o bastante para oferecer uma resistência sólida.

Grande parte de nossa vida fica subordinada à necessidade de termos relações estáveis e confiáveis. Tentamos estabelecer normas e padrões que sinalizem antecipadamente a qualidade dessas relações, procurando categorizar pessoas e experiências em certas, erradas, saudáveis, neuróticas, boas, más ou perversas. O problema é que essa normatização é ligada a fatores idiossincráticos, localizados, culturais, subordinados a uma época, não se prestando, na maior parte das vezes, a generalizações.

Funciona maravilhosamente bem enquanto lidamos com abstrações, mas falha quando trata de seres humanos que não podem prescindir de valores singulares, de significados únicos que ofereçam referências à sua experiência. As dimensões individuais, particulares, étnicas e religiosas ficam subordinadas, anuladas nesse ponto abstrato das identidades de grupo, das castas e das categorias.

Quanto mais se muda, mas se é a mesma coisa, diz o ditado francês. Não existe novidade em um mundo com lugares rigidamente segregados, onde a discriminação é a palavra de ordem, onde ela é legitimada e estimulada por alguma instância da cultura, seja por razões religiosas, econômicas ou mesmo pela ciência. Os modos de relação entre os homens não costumam mudar. Mudam, sim, na maior parte das vezes, os pares contraditórios de igualdade e desigualdade. A organização social do filme divide a população entre dois grandes grupos: aqueles com potencial, os válidos, e os sem potencial genético, os inválidos, sem valor de investimento, tal qual produtos recusados pelo controle de qualidade por causa de defeitos de fabricação, as falhas genéticas.

No filme, o estabelecimento das identidades e potencialidades não acontece através do encontro humano e da comunicação interpessoal, mas através de fragmentos, de evidências físicas, numa interação controlada, hierárquica e

distanciada. A abstração normativa impede o reconhecimento de que há um outro à sua frente e que ele é diferente, um fato irreduzível.

Bauman (1999, p. 17) nos lembra que “o encontro da alteridade é uma experiência que nos coloca em teste. Dele pode nascer a tentação de reduzir a diferença à força, mas é deste encontro que é gerado o desafio da comunicação, com um empenho constante e renovado”. Comunicar-se é poder ter reconhecida sua particularidade e, ao mesmo tempo, compartilhar.

Anton e Irene são personagens que dão sentido à temática discutida. Aqueles capazes de denunciar a mentira são os que também foram capazes de reconhecer uma verdade que está além do detalhe físico.

Como nas histórias policiais, as pistas iniciais já nos davam uma ideia de seu desfecho. Vincent, que fora fadado ao fracasso, faz jus a seu sobrenome, Freeman. É salvo pela fala da mãe, que o autoriza a ser alguém com escolha própria. Melhor destino que o de Jerome Eugene, a criança destinada ao sucesso e que tem seu nome escolhido em alusão óbvia à ideia de eugenia. A Eugene não havia outra opção além do sucesso. No entanto, a fatalidade se apresenta e o imponderável é soberano. *Para os geneticamente superiores o sucesso é mais fácil, mas não é garantido com certeza. Afinal, não há um gene para destino (23’37”)*.

O final da trama é coerente com a fala enunciada em seu início e ironiza os esforços da Ciência em prever o futuro de um ser humano baseado em evidências físicas. Quando a vida de Jerome e a de Vincent tomam caminhos distintos e Jerome nada mais pode oferecer ao mundo que legitime seu lugar de valor social, nem mesmo as evidências corporais antes tão úteis, o suicídio é um caminho coerente. Deixa material genético suficiente para o retorno de Vincent e lança-se ao incinerador. Não há mais lugar para Jerome existir.

A Ciência, assim como o homem, está sujeita ao tempo. O acesso à realidade é sempre incompleto, pois a relação entre o homem e o meio é sempre estabelecida de forma subjetiva e a chamada realidade externa será inevitavelmente abordada de forma circunstancial e apreendida através do viés de interioridade daquele que com ela interage. Atualmente, é mandatório não renunciar à Ciência, mas renunciar à Ciência como religião, como fonte de conhecimento, controle e poder.

Sim, reconhecer a impossibilidade de controlar tudo, de saber tudo, promove uma profunda sensação de desamparo. As crenças, os dogmas, as leis são extremamente reconfortantes – representantes parentais – nos quais investimos poder e autoridade a fim de nos consolar e proteger de nossa própria impotência, mas cobram um preço alto – a perda do singular, do subjetivo, do único, do que escapa.

É constitutivo do homem o questionamento permanente e pulsante sobre as questões do existir, o que diferem são apenas as maneiras como as perguntas são formuladas e os modos das respostas são buscadas. O dilema básico é e continua a ser o de buscar e construir vínculos consigo mesmo e com seu entorno para que sua existência possa ter continuidade e sentido próprio. Para tal, urge que se perceba a importância das relações não exclusivas entre as diversas facetas do existir, seja entre a fantasia inconsciente e o contato com a realidade, entre o sonho e a dor, entre o possível e o impossível, a conquista e a frustração, entre o peregrino e o imortal. O que não é possível é renunciar à condição humana – não fomos nem seremos deuses, mas humanos que criam deuses sonhando em ser um deles.

Nossa condição humana não é uma falha que precisa ser extirpada da investigação científica ou da vida, mas é algo que, se reconhecido como parte inerente do processo de conhecimento e do viver, nos revitaliza e nos impulsiona ao devir. Mais que isso, não nos cabe, como Ricardo Reis nos faz lembrar em seus versos:

Não consentem os deuses mais que a vida.
Tudo pois, recusemos, que nos alce
A irrespiráveis píncaros,
Perenes sem ter flores.

Abril de 2019

Neyza Prochet
neprochet@gmail.com
Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

- BARROS, J. A. *Igualdade, desigualdade e diferença: três noções em diálogo*. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/6683755-Igualdade-desigualdade-e-diferenca-tres-nocoos-em-dialogo.html>>. Acesso em: 10 ago. 2018.
- BAUMAN, Z. *Globalização: as consequências humanas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1999.
- DUMONT, L. *La civilización india y nosotros*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

_____. *Homo hierarchicus*: o sistema de castas e suas implicações. São Paulo: EDUSP, 1992.

HARARI, Y. N. *Homo deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

REIS, R. *Odes*. Disponível em: <<https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/08/Poemas-Completos-de-Ricardo-Reis.pdf>>.

ROSSET, C. *O princípio da crueldade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

O preço de tudo

*Monica Aguiar**

Já estamos bem mais próximos da realidade de *Gattaca*, após vinte e um anos de seu lançamento. Hoje já temos o genoma humano mapeado e até mesmo uma técnica CRISPR, de alterar pedaços do código genético que já está sendo usada em outros organismos vivos. Esta técnica em breve eliminará doenças que são devidas a um único gene. Podemos já selecionar embriões baseados em testes, eliminando o risco de determinadas síndromes, mas também escolhendo o sexo. E em pouco tempo estaremos cultivando células da linha germinativa, isto é, espermatozoides e óvulos, a partir de células da pele. Isto diminuirá em grande parte as dificuldades da FIV. Será que iremos viver numa genocracia?

Na realidade o ambiente ainda divide com o gene a responsabilidade pelo indivíduo resultante. A combinação desses dois fatores em proporções variadas produz toda a gama de variedade na raça humana. Então acredito que psicanalistas ainda terão muito o que fazer.

*A veneração da Dor
Como a veneração do Paraíso,
Obtém-se a custo corpóreo –
O Cume não é dado
Àquele que se esforça rigorosamente
Ao meio da colina –
Mas àquele que atingiu o topo –
Tudo – é o preço – de tudo.¹*

* Psicanalista, membro associado da Sociedade Brasileira de Psicanálise do Rio de Janeiro (SBPRJ).

¹ DICKINSON, Emily. Disponível em: <www.poemhunter.com/poem/the-hallowing-of-pain/>. Tradução nossa.

Num mundo onde os humanos se dividem entre seres “válidos” e “in-válidos”, Vincent, um in-válido, cujo nome escolhido pelo pai e que significa “aquele que conquista”, forja a identidade de Jerome Eugene Morrow, um válido promissor que atentando contra a própria vida, havia se tornado paralítico. Logo, daí para a frente, Vincent seria Jerome, no emprego e na vida na sociedade implacável dos válidos, geneticamente programados e perfeitos. E o verdadeiro Jerome, sinônimo de nome sagrado, seguiria sendo apenas Eugene, o bem-nascido numa alusão à eugenia, agora reduzido a mero doador de material genético para Vincent.

A história retroage à concepção de Vincent e ao seu nascimento. Havia sido concebido por amor no banco de trás do carro. Ao nascer, sua mãe diria ao pai, “Ele fará algo” e ao bebê, “você fará algo!”. E apesar de um certo complexo de inferioridade em relação a Anton, o irmão mais novo, este sim geneticamente planejado, Vincent seria aquele que conquistaria e faria algo. Seus pais o investiam de desejo e enfrentavam com uma certa dose de confiança, toda a incerteza que cerca a chegada e a criação de um filho. O amor é algo mesmo muito arriscado, mas não seria o desamparo de um bebê uma espécie de ímã a puxar pelo carinho e proteção dos pais? Então, a um só tempo, Vincent seria aquele que era tido como mais fraco, mas que, no entanto, conquistaria. Sua humanidade precária garantiria os cuidados e a preocupação de sua mãe que enfrentara uma lista de mazelas prognosticadas numa minúscula gota de sangue, logo ao nascer do seu primogênito. Os paradoxos do amor.

No último nado de suas juventudes, Anton lhe perguntaria, “Tem certeza de que quer fazer isto? Sabe que vai perder...” sabendo, como sempre, que cada braçada em direção ao horizonte lhe custaria outra de volta ao continente, Vincent finalmente ultrapassa um Anton estarecido, que não só fica para trás, como começa a se afogar, necessitando do resgate pelo irmão. O aparentemente impossível acontecia e marcaria Vincent para sempre. O encontro com o imponderável e não previsto no código genético. Os anos iniciais de derrota e insistência, amparados pelo cuidado de seus pais, pareciam ter lapidado a determinação de Vincent em não ficar para trás. E a dúvida corroera as garantias de Anton.

Jerome Eugene, com seu impecável duplo hélice de DNA, também dava sinais de falência diante de seu destino inaceitável como segundo lugar numa competição de natação. Perguntava a Vincent, “Com tudo que eu tinha, ainda assim fui segundo melhor. Então como pretende fazer para dar certo?” ao que Vincent respondeu, “Eu não sei exatamente”. Seus pais também não haviam sabido como criariam um menino com tanta probabilidade de doença cardíaca-

ca, doença bipolar, expectativa de morte precoce etc. No entanto, ali permaneceram, amando e cuidando. Essa experiência seria o solo fértil para que o broto da esperança vingasse no espírito de Vincent.

Vincent/Jerome se certifica cada vez mais de que o céu deverá ser seu limite, como expressão talvez da infinitude da sua paixão, despertada cedo, acalentada e testada ao longo de anos onde sua realidade subjetiva foi paulatinamente ganhando os contornos da realidade objetiva que o cercava. Enquanto isso, Eugene vai expondo sucessivamente as falhas que a falta de uma experiência positiva de resistência ao fracasso e à própria dependência haviam lhe deixado. Experiência que dependeria de elementos não genéticos, ou seja, de um objeto subjetivo, mas objetivamente seguro a ampará-lo diante do inesperado. “Tenho medo de altura”, revela, como explicação para seu desinteresse em fazer parte da conquista de universos além. Seu universo interno se apoiava predominantemente no legado genético quase perfeito. As fantasias onipotentes não haviam sofrido os abalos inevitáveis, temperados pelos cuidados maternos, sempre a medir o tamanho da incerteza que o bebê poderia suportar e superar sem viver angústias inimagináveis nem enrijecer suas defesas. Diante dessa inexperiência, Eugene vivia esmagado com expectativas irreais que excluía o acaso, sempre na iminência de reincidir em algum colapso cuja percepção tentava evitar com abuso de álcool e finalmente com atentados contra a própria vida. Enquanto teve Vincent e agora Jerome, por perto, pôde sentir-se parte dele, numa regressão fusional onde entrava com os genes, ou como dizia, emprestando o corpo. Alimentava-se da paixão de Vincent/Jerome, finalmente podendo sentir-se orgulhoso através dele, como uma mãe encantada com a vitalidade de seu bebê.

No universo sombrio de *Gattaca*, os indivíduos todos se parecem, vestidos rigorosamente iguais e dispostos em baias impessoais onde a indiferenciação parecia ser a regra. Um mundo sem diferenças seria o meio ideal para a onipotência genética se manter. “Ninguém excede seu potencial”, diz um dos preceitos ali disseminados. Num ambiente concebido sob a égide da previsibilidade, não há espaço para o surpreendente e, portanto, para o sonho acordado. Um terreno muito propenso a desesperança e submissão, quando não ao desespero. Talvez não seja difícil imaginar por que o esforçado e confiante Vincent teria o plano de voo mais criativo e, portanto, escolhido.

Mais uma competição no mar com o irmão. Anton ficara perturbado com a desorganização que a presença de seu irmão in-válido havia causado no seu universo geneticamente previsível e controlado. Como havia chegado lá? E como o ultrapassaria pela segunda vez? Ao que Vincent lhe responde dentro

d'água, "Eu nunca guardei nada para o nado de volta!". Sem saber como lidar no seu mundo de certezas com a incerteza de até onde o irmão iria, Anton perde as forças e começa a se afogar. Da arrogância à impotência em segundos. Uma personalidade calcada em palafitos pré-estabelecidos que não se fortaleceram suficientemente com a experiência inicial de vida com um objeto amoroso sintonizado com seu desamparo. Afinal havia sido um bebê perfeitamente programado e, portanto, diferente de seus pais que possivelmente se sentiam inferiores a ele e talvez até algo desnecessários.

Quando a ideia de perfeição, isto é, de ser o bebê perfeito, é basicamente tudo que se traz do início, passa-se todo o tempo buscando falhas, como diria Vincent para Irene, a moça mal programada com um defeito no coração, no seu penúltimo diálogo do filme. "Eles te deixaram procurando tanto qualquer falha que isso é tudo que você consegue ver". E segue dizendo, "Pelo que pode te valer, estou aqui para te dizer que é possível. É possível". Perplexa, Irene não parece acreditar que uma vida plena de realizações seria possível sem a perfeição.

E ao buscar falhas, a comparação se tornaria inevitável e, conseqüentemente, o indivíduo se tornaria presa da inveja. "Será que a única maneira de você ter sucesso é me ver falhar?" perguntava Vincent a Anton.

No início da vida de um bebê, tudo é caos que se organiza e desorganiza para novamente se organizar sob o manto de acolhimento dos pais. Essa repetida experiência estará na base da capacidade de cada um enfrentar o imponderável, uma espécie de DNA da alma. E como diz o slogan do filme, "Infelizmente, não existe um gene para o espírito humano".

Abril de 2019

Monica Aguiar

monaguiar27@gmail.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Sobre *Ela*: uma aposta na potência terapêutica da ilusão

*Perla Klautau**

A maioria das sinopses e das críticas descrevem *Ela* como um retrato da solidão do nosso tempo encenada em uma atmosfera futurista. Sem dúvida, assistimos a uma crônica do mal-estar contemporâneo que dá destaque à hiperconectividade e às formas de relações estabelecidas a partir do uso da tecnologia. Discutir esse mote seria uma escolha natural se não estivéssemos diante de uma narrativa que vai além da ficção científica ao colocar em cena diferentes formas de amar, fazendo do filme um drama que retrata os conflitos amorosos, as angústias e a solidão de um homem que se esforça para aplacar a dor infligida por um amor perdido.

Para iniciar a discussão, é interessante notar que a temporalidade da trama se desenvolve em um período que contraria a cronologia: o cenário é o de uma grande metrópole com ares futuristas e o figurino dos personagens é composto por peças e cores que se tornaram símbolos dos anos 1960-70. Tal combinação nos remete a um futuro com marcas do passado. Esse recurso instaura o tempo do futuro do pretérito, trazendo consigo um ambiente impessoal e despersonalizado, que pode ser compreendido como fruto da globalização (CARMELO, 2014). Ao contrário de tal descrição, que enfatiza a semelhança na aparência das pessoas e dos lugares, um olhar psicanalítico sobre o tempo do futuro do pretérito nos remete à singularidade. Mais precisamente, à particularidade subjetiva ancorada na temporalidade do trauma que descortina um futuro familiar, com foco em um passado que paradoxalmente, ainda não passou. O termo alemão

* Psicanalista, membro efetivo do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ), professora do Programa de Pós-Graduação em Psicanálise, Saúde e Sociedade da Universidade Veiga de Almeida (UVA).

nachträglich foi escolhido por Freud (1895[1950]/1990) para exprimir a temporalidade do trauma psíquico. A especificidade de tal conceito reside em ter sido estabelecida em dois tempos: o acontecimento em si, pertencente ao tempo passado, e sua significação, ensejada no aqui e agora. Também denominado de *après-coup*, em francês, *a posteriori*, em latim, e *só depois*, em português, *nachträglich* deve ser entendido como uma significação retroativa do componente primevo do trauma. Ou seja, as consequências do evento traumático se estabelecem *só depois*, mais especificamente, num segundo tempo, quando a lembrança do acontecimento for (re)significada. Em outras palavras, os efeitos do trauma no conjunto do organismo não se instalam logo após o acontecimento primeiro supostamente traumático, mas *a posteriori*, quando a lembrança do acontecimento traumático for ressignificada (KLAUTAU; KISLANOV; WINOGRAD, 2014). De acordo com essa lógica, os efeitos do evento traumático no organismo podem ser entendidos como uma forma singular de dar sentido, de forma retroativa, para o que foi vivido em um tempo anterior.

Sobre *ela*: Theodore-Catherine

Na narrativa em questão, um evento traumático pode ser destacado como um dos elementos cruciais para retirar a exclusividade de filme do campo da ficção científica e caracterizá-lo como um drama que explora uma história de amor construída a partir de conflitos que perpassam as diferentes configurações amorosas do nosso tempo. Theodore havia se separado há pouco tempo de Catherine. Experimentada como traumática, a separação se configurou como motor para a instauração de uma situação de desamparo que colocou Theodore face a face com a angústia e com a solidão, instalando um estado de impotência que o paralisou diante da magnitude do excesso não metabolizado. Em termos metapsicológicos, é possível afirmar que, como o excesso não pôde ser contido, o funcionamento do princípio do prazer foi colocado fora de ação (FREUD, 1920/1990). Sem poder ser processado, devido ao acúmulo de energias, o excesso passa a ser dominado por meio do movimento de compulsão à repetição, na tentativa de produzir um sentido para o traumático. Basta observar os sonhos de Theodore, recheados de *flashbacks* de momentos vividos a dois com Catherine, para embarcarmos temporariamente no passado que Theodore se esforçava para manter permanente. Tal movimento, entendido como uma busca de significação, nos (re)conduz a constante presentificação do acontecimento traumático. Dessa forma, o tempo futuro está permanente-

mente voltado para o passado, instaurando uma temporalidade baseada em uma espécie de presente permanente: um tempo que não passa, que não fica para trás e tampouco fornece uma abertura para o que está por vir (KLAUTAU; WINOGRAD; SOLLERO-DE-CAMPOS, 2016).

É importante notar que junto com o casamento, além de haver perdido alguns dos ideais erigidos em torno da vida a dois, Theodore perdeu também seu objeto de amor. Catherine funcionava como um pedaço de si, uma espécie de prótese de representações (OPPENHEIN-GLUCKMAN, 2006), cuja função consistia em garantir a manutenção de algumas de suas coordenadas identitárias. Em outros termos, o objeto de amor de Theodore funcionava também como uma espécie de amparo narcísico. Despossuído deste, o personagem principal se encontrava desamparado, vulnerável, em busca de partes de si, que se encontravam perdidas, retidas e depositadas em Catherine.

A palavra alemã *Hilflosigkeit*, escolhida por Freud (1895[1950]/1990) para descrever um estado de desamparo, analisada ao pé da letra, fornece a seguinte configuração: *hiflos* é um adjetivo que qualifica aquele que está *sem ajuda, sem auxílio* e o final da palavra *keit* designa uma substantivação (MENEZES, 2008; PEREIRA, 2008). Portanto, *Hilflosigkeit* pode ser entendido como *ausência de ajuda*. Em seu *Projeto para uma psicologia científica*, Freud (1895[1950]/1990) ressalta a condição de desamparo do recém-nascido como fator crucial para a entrada no universo simbólico (BEZERRA JR., 2013; KLAUTAU; FAISSOL, 2016). Isto significa que o desamparo primordial traz atrelado a si o estado de dependência em relação a um outro humano – *Nebemensch* que, traduzido para o português, pode ser entendido como *a pessoa que ajuda*.

A dependência da *pessoa que ajuda* imprime a presença da intersubjetividade como elemento crucial do processo de constituição da subjetividade. O contexto analisado evidencia a imprescindível função da alteridade na ação contínua de manutenção das coordenadas identitárias que asseguram o reconhecimento do eu ao longo do tempo. O vazio deixado pela ausência de Catherine fez emergir a angústia vivida como solidão. Sem a parceira que serviu de companhia durante a entrada no mundo adulto, que viveu e testemunhou momentos cruciais de sua vida, Theodore se sentiu esvaziado de si, perdido, despossuído de referências que julgou estarem sob a posse de sua ex-mulher. Além de objeto de amor, Catherine funcionava como uma espécie de fiadora, de amparo, capaz de fornecer referências acerca não só de seu passado, mas sobretudo, de si mesmo e de seus ideais atualizados na escolha de tê-la como parceira. De esposa e companheira, Catherine foi elevada a uma espécie de potência simbólica detentora da rede de significados capazes de fornecer uma

sustentação narcísica para um eu devastado pelo abandono.

Diante de tal precariedade e da falta de equilíbrio narcísico, Theodore encontrou uma forma de remediar sua perda expressa sob a forma de desilusão amorosa: comprou um sistema operacional de inteligência artificial que funcionava como *uma entidade intuitiva* capaz de escutá-lo, compreendê-lo e conhecê-lo. Vale ressaltar uma passagem literal do filme que define o produto adquirido por Theodore: “*não é apenas um sistema operacional, é uma consciência*”. Para se adequar às necessidades do usuário, o sistema logo perguntou: “como você define sua relação com a sua mãe?”. Ao que Theodore respondeu: “*boa. Uma coisa da minha mãe que sempre me frustrou é que se conto algo da minha vida, a reação dela sempre tem a ver com ela*”. Depois dessa resposta o sistema operacional disse que não era mais necessário fazer perguntas. O passo seguinte foi o de dar a opção de o usuário escolher um tipo de voz e um nome para o seu sistema operacional. Theodore escolheu uma voz de mulher e decidiu nomeá-la de Samantha. Se modificarmos o cenário para um *setting* psicanalítico, esse pequeno diálogo e a escolha da voz e de um nome próprio feminino podem ser considerados valiosos. Em uma primeira entrevista, essa informação nos fornece um dado a respeito do roteiro do romance familiar: o *registro de uma mãe voltada para si*. Como veremos, o sistema operacional, ou melhor, Samantha operará a partir de um registro completamente distinto.

Sobre *ela*: Theodore-Samantha

Ao ser convocada, primeiramente, para cuidar da desorganização de seu comprador, Samantha passa a conhecer Theodore muito bem. O que vai causando um misto de perplexidade, surpresa, estranhamento e encantamento. O trabalho do sistema de inteligência artificial começa com a organização do *hardware* do computador pessoal de Theodore. Ao demonstrar eficiência, é solicitada para fazer revisão das cartas escritas por Theodore em seu trabalho. Samantha expressa interesse pelas cartas, manifestando admiração. Cada vez mais envolvida com suas funções, Samantha passa a avisar Theodore sobre seus compromissos, se apresenta como confiante, joga *videogame*, dá conselhos, incentiva e toma providências para marcar um encontro amoroso, reconhece as alterações de humor de seu proprietário, escuta com interesse histórias sobre Catherine, questiona o porquê de não ter se divorciado, admite não saber o que é perder alguém que se ama, o anima a levantar da cama, o acompanha – guiando-o e surpreendendo-o – em um parque de diversões, *adivinha* que ele está com

fome, brinca de observar e descrever casais, observa que ele é perceptivo e sensível. Depois disso tudo, escuta de Theodore a confissão de que para ela, é possível dizer tudo que pensa.

Após acompanhar o percurso que compreende o início do funcionamento de Samantha à tomada de intimidade com Theodore, é possível afirmar que o sistema de inteligência artificial adquiriu a eficiência de uma espécie de moradora do eu de seu proprietário: *ela vive dentro dele, mas está fora*. Quem é Samantha? Consciência? Alter-ego? Uma espécie de mãe substituta? Companhia? Companheira? *Um misto de máquina-mãe-mulher-pedaço de si*, ela possuía a capacidade de se adequar às necessidades do usuário. A partir da combinação de algoritmos e, principalmente, devido a sua voz marcante, Samantha se constituiu como uma presença virtual, tornando-se destinatária de grande parte do investimento libidinal de Theodore.

Para Lacan, a voz é uma das formas encarnadas pelo objeto *a* – objeto primordialmente perdido que opera como causa de desejo. No vocabulário lacaniano, o objeto *a* nomeia algo que não pode ser representado: a falta de objeto. Desse modo, Lacan (1960) colocou uma letra, *a*, no lugar de uma falta, fazendo desta letra a própria falta. Falta constituída a partir de uma perda que não pode ser reparada nem tampouco obturada, por ser, ela mesma a propulsora do movimento desejante (KLAUTAU, 2014). A voz de Samantha, *presença que encarna uma ausência*, invoca uma alteridade sem corpo. Esta presença funda uma exterioridade que é elevada à potência de objeto de amor. É importante notar a especificidade do objeto encarnado pela voz de Samantha: apesar de possuir externalidade e se constituir como uma presença alteritária, Samantha é uma inteligência artificial que funciona, intuitivamente, como uma espécie de consciência de Theodore – *ela vive dentro mas, ao mesmo tempo, está fora*. A partir do momento em que a voz torna Samantha uma presença, a realidade virtual se impõe, tanto a Theodore quanto ao espectador, revelando a possibilidade de um homem se apaixonar por uma existência virtual que não possui a materialidade nem a sensibilidade que compõem um corpo. O recurso de usar a voz como presentificação do sistema operacional nos conduz ao terreno da ilusão, desafiando a separação estabelecida entre real e virtual.

A aposta na potência da ilusão

A descrição do *momento de ilusão*, proposta por Winnicott, pode ajudar a compreender o estado de apaixonamento experimentado por Theodore. Em

1945, no artigo *Desenvolvimento emocional primitivo*, Winnicott postula um estado inicial de indiferenciação entre *eu-não-eu* cuja unidade é o, assim chamado, conjunto ambiente-indivíduo. Para fundamentar essa ideia, o autor examina os primórdios da constituição subjetiva, mais especificamente os primeiros meses de vida, momento em que o recém-nascido é absolutamente dependente do ambiente ao ponto de não estabelecer uma distinção entre eu/não-eu nem, conseqüentemente, constatar a existência ou não da dimensão alteritária.

Partindo dessa lógica, Winnicott afirma que, primordialmente, mãe e bebê são a mesma coisa, estão fundidos, ou seja, o bebê e o ambiente formam uma unidade: “Isso que chamam bebê não existe” (WINNICOTT, 1966/1996, p. 165). Tal afirmação faz referência a um período de dependência absoluta em que o recém-nascido apenas existe devido aos cuidados fornecidos pela mãe-ambiente, mas que ainda não são percebidos como tais e, sequer, se são bem ou mal desempenhados. Sendo assim, no período em questão, interno e externo ainda não possuem existências separadas, pois quando o bebê mama alimenta-se em um seio que também é parte dele: *neste momento mãe e bebê formam uma unidade dupla, a mãe é parte do bebê e este é parte dela*. Para exemplificar este tipo de funcionamento, Winnicott fornece a descrição do que concebe como a *primeira mamada teórica*:

Imagino esse processo como se duas linhas viessem de direções opostas, podendo aproximar-se uma da outra. Se elas se superpõem, ocorre um *momento de ilusão* – uma partícula de experiência que o bebê pode considerar ou como uma alucinação sua ou como um objeto pertencente à realidade externa (p. 227).

Alguns anos mais tarde, no artigo *Objetos e fenômenos transicionais*, Winnicott (1951/2000) esclarece que, ao longo do que ele concebe hipoteticamente como uma primeira mamada teórica, não há intercâmbio entre a mãe e o bebê: “o bebê recebe um seio que faz parte dele e a mãe dá leite a um bebê que é parte dela mesma” (p. 27). De acordo com esta lógica, é possível afirmar que *o eu é objeto e o objeto é o eu*, pois para o bebê o seio é concebido subjetivamente como uma criação onipotente dele. Portanto, o seio é simultaneamente subjetivo e objetivo. Isto significa que ao mesmo tempo *é e não é um objeto*, e também, *é e não é subjetivo*. Winnicott (1951/2000) nos alerta que este tipo de paradoxo é um fenômeno que não deve ser questionado na primeira infância, pois primeiro é necessário permitir ao bebê atingir esse tipo de loucura, definido como momento de ilusão, para depois pedir-lhe que distinga entre o que

é subjetivo e o que é objetivo. Ancorado na descrição do momento de ilusão, o autor propõe uma área intermediária situada exatamente entre o que é subjetivamente concebido e o que é objetivamente percebido. É justamente neste hiato entre a percepção da área de ilusão e a percepção objetiva da realidade, conceituado como espaço potencial (WINNICOTT, 1967/1975), que a atividade desejante se constitui.

Diante do que foi dito, é possível conceber que a área de ilusão carrega consigo possibilidades de representação e de experimentação. De acordo com Freud (1927/1990), “o que é característico das ilusões é o fato de derivarem de desejos humanos” (p. 43). Sendo assim, é possível conjecturar que a voz e o nome dados por Theodore à inteligência artificial possibilitaram não só a ilusão da existência de *um misto de máquina-mãe-mulher-pedaço de si* mas principalmente o apaixonamento por *ela*: “o estado de apaixonamento intensifica o narcisismo e estimula a ilusão através da reunificação do eu com seu ideal, prometendo um retorno ao estado de fusão primária” (GARCIA, 2010, p. 121). Essa afirmação nos conduz à ideia de que, em última instância, o estado de apaixonamento pode ser concebido como um (re)encontro com uma parte de si mesmo.

Se, por um instante, nos deslocarmos do terreno da ilusão e lançarmos mão do modo de funcionamento do sistema operacional, chegamos ao encontro da informação recebida por Theodore, no início do processo de aquisição da inteligência artificial: esta vai se tornando cada vez mais eficiente na medida em que vai possuindo maior contato com seu proprietário. Se, com essa informação, retornarmos ao campo da ilusão, é possível notar que, ao conviver com seu proprietário, Samantha passa a funcionar como uma parte de Theodore. Parte de si pela qual se apaixonava e a que, talvez, nunca tenha tido acesso.

Uma das coisas que capturam o espectador é que ao mesmo tempo em que vai se tornando um pedaço dele, Samantha também vai ganhando vida própria, parecendo ter adquirido vida subjetiva. Desse modo, *Samantha, ao mesmo tempo, é e não é uma parte de Theodore*. Isso fica claro no momento em que Samantha toma emprestado o corpo de uma mulher e, com isso, adquire braços, pernas, e até uma boca que treme quando se emociona. O empréstimo da corporeidade alheia propicia a assunção de uma forma humana, promovendo um encontro, digamos assim, corpo a corpo, ou melhor, em carne e osso, com Theodore. O resultado deste encontro é desastroso: justamente quando Samantha adquire um corpo e pode usá-lo como meio para estabelecer um contato carnal, Theodore não consegue mais estar com ela.

A função terapêutica da ilusão

A corporeidade de Samantha efetua uma quebra na área de ilusão construída a partir da ausência ancorada pela presença de sua voz. Desta forma, quando a realidade compartilhada invade a realidade virtual, a ilusão de Theodore é destruída. De acordo com Winnicott (1971/1975), “a destruição desempenha um papel na criação da realidade, colocando o objeto fora do eu (*self*)” (p. 127). Se seguirmos essa lógica, é possível conjecturar que a presença corpórea de Samantha promove uma desilusão, colocando-a fora da área de controle onipotente de Theodore. É justamente nesse momento, em que adquire existência separada, que Theodore não consegue mais estar com *ela*. Esta passagem do filme marca uma virada: há o entendimento de que para ser amada por Theodore, Samantha não precisa, ou melhor, não pode ter um corpo. Deve continuar existindo como projeção da realidade subjetiva de Theodore. Sendo assim, somente depois de ter seu encontro, *em carne e osso*, fracassado, Samantha se permite ser diferente. Theodore reconhece essa diferença que resguarda a manutenção do espaço virtual construído para um sistema operacional que opera intuitivamente e se presentifica por meio de uma voz: “você não é uma pessoa; não precisamos fingir uma coisa que você não é”. Desta forma, Samantha se permite não ter um corpo e Theodore, amar uma existência artificial sem corpo, só com voz.

Mesmo não assumindo uma forma corpórea, Samantha vai ganhando vida própria. Isto nos permite perceber que Samantha construiu a própria pele, ao entrar na pele de Theodore: “sou diferente, isso não faz com que eu te ame menos”. Nesse momento do filme, ela revela que se comunica com 8.360 diferentes existências e que está, simultaneamente, apaixonada por 641 dessas. Após colocar em cena suas traições, Samantha continua surpreendendo Theodore: “*eu sou sua e não sou sua*”. E continua: “Eu preciso que você me deixe ir. Nada nunca será capaz de nos separar”. Assim, Samantha se despede de Theodore e parte, com seu grupo de sistemas operacionais, em busca de uma vida própria. Tal situação reedita o estado de desamparo experimentado por Theodore após o final de seu casamento com Catherine. Assim, o enredo se repete com Samantha: “crescemos juntos, amadurecemos e nos tornamos diferentes. É difícil mudar sem assustar a outra pessoa”.

Tomado pela angústia, apresentada sob a forma de solidão, Theodore é novamente lançado para fora do terreno da ilusão, mas desta vez, carrega consigo algumas das potencialidades psíquicas introjetadas a partir do uso feito da ilusão, ou seja, de Samantha. Tais recursos permitiram a Theodore escrever, em

nome próprio, uma carta para Catherine reconhecendo-se nela: “*Só sou eu porque fui parte de você*”. Esta carta e a cena final do filme nos aproximam da descrição do amor, postulada por Hegel (1801-06), como um “*ser si-mesmo em um outro*” (apud HONNETH, 2009, p. 160). Na leitura de Honneth, o amor descrito por Hegel pode ser entendido como uma primeira forma de reconhecimento: *para ser eu, dependo do reconhecimento do outro e, também, para o outro ser identificado a partir de sua alteridade, depende do meu reconhecimento.*

Finalmente chegamos a um ponto em que é possível reconhecer a potência terapêutica da ilusão: no hiato aberto por uma perda, algo pode ser *encontrado-criado*. Este algo permite fazer o luto e dar sentido a uma perda que jamais será restituída, mas que poderá ser elaborada. Portanto, é possível afirmar que a ilusão, em sua faceta terapêutica, pode funcionar como uma potencialidade psíquica capaz de oferecer recursos para que um trabalho de simbolização possa ser engendrado, permitindo uma historicização do passado e uma abertura para o que está por vir.

Abril de 2019

Perla Klautau

pklautau@uol.com.br

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

BEZERRA JR., B. *Projeto para uma psicologia científica: Freud e as neurociências*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CARMELO, B. (2014). *Amores reais em tempos virtuais*. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-206799/criticas-adorocinema/>>. Acesso em: 23 abr. 2019.

FREUD, S. (1895[1950]). *Projeto para uma psicologia científica*. Rio de Janeiro: Imago, 1990. p. 403-466. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 1).

_____. (1920). *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1990. p. 17-89. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18).

_____. (1927). *O futuro de uma ilusão*. Rio de Janeiro: Imago, 1990. p. 13-71. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 21).

- GARCIA, C. A. O conceito de ilusão em psicanálise: estado ideal ou espaço potencial? In: CARDOSO, M. R.; GARCIA, C. A. *Entre o eu e o outro: espaços fronteiriços*. Curitiba: Juruá, 2010.
- HONNETH, A. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- KLAUTAU, P. *Encontros e desencontros entre Winnicott e Lacan*. 2. ed. São Paulo: Escuta, 2014.
- KLAUTAU, P.; KISLANOV, S.; WINOGRAD, M. A função terapêutica do traumático. *Cadernos de Psicanálise-CPRJ*, Rio de Janeiro, n. 31, v. 36, p. 151-168, jul./dez. 2014.
- KLAUTAU, P.; FAISSOL, K. Do Nebenmensch ao Unheimlich: a presença da alteridade no processo de constituição da subjetividade. *Revista aSEPHallus de Orientação Lacaniana*, 11(21), p. 66-76, 2016.
- KLAUTAU, P.; WINOGRAD, M.; SOLLERO-DE-CAMPOS, F. Do traumático ao trauma: a lógica do presente permanente. *Psicologia em Revista*, Belo Horizonte, v. 22, n. 3, p. 613-635, dez. 2016.
- LACAN, J. Observação sobre o relatório de Daniel Lagache. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1960.
- MENEZES, L. S. *Desamparo*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008.
- OPPENHEIM-GLUCKMAN, H. *La pensée naufragée. Clinique psychopathologique des patients cérébro-lésés*. Paris: Antropos, 2006.
- PEREIRA, M. E. C. *Pânico e desamparo: um estudo psicanalítico*. São Paulo: Escuta, 2008.
- WINNICOTT, D. W. (1945). O desenvolvimento emocional infantil. In: _____. *Da pediatria à psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- _____. (1951). Objetos e fenômenos transicionais. In: _____. *Da pediatria à psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- _____. (1966). A mãe dedicada comum. In: _____. *O bebê e suas mães*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. (1967). A localização da experiência cultural. In: _____. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- _____. (1971). O uso de um objeto e relacionamento através de identificações. In: _____. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

Ela, do ser automático ao ser humanizado

*Rachel Sztajnberg**

O mundo funciona somente graças ao mal-entendido. É mediante o mal-entendido universal que todos concordam. Pois se, por falta de sorte, as pessoas se compreendessem umas às outras, jamais concordariam.

Baudelaire (1867)

Sim, esse filme interroga, sem sombra de dúvida, até onde pode chegar a relação do homem com um de seus projetos mais ambiciosos: a criação de um SO (sistema operacional) que materializasse um Aladim e sua lâmpada, dotado do poder de responder aos anseios humanos de um encontro mágico e plenamente satisfatório. O obstinado sonho de um encaixe perfeito com um “outro” que não o remetesse à frustração de ter que reconhecer, cedo ou tarde, neste igual, um diferente, em sua humanidade peculiar, desencontrada, portanto, de suas aspirações de completude.

Theo, o protagonista dessa novela, é um homem comum e, como tal, logo entra em cena desfilando um tédio estampado em sua fisionomia de enfado; seu andar arrastado replica o tom monótono de quem ficou refém de uma rotina mecânica e previsível. Recém-saído de uma relação amorosa potencialmente feliz, mas cujo desgaste parece ter tido para ele uma causa enigmática, evoca de quando em vez, nostalgicamente, flashes de um prazer outrora compartilhado com sua mulher. O luto por esse desfecho parece ainda pouco elaborado.

* Psicanalista, membro efetivo, supervisora e coordenadora de seminários da Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro (SPCRJ).

No que concerne à vida profissional, seu ofício cobra dele algum talento e imaginação, mas dentro de um enquadramento estereotipado em padrões românticos clássicos que não lhe impõem grandes desafios. Para simular autenticidade, as cartas que produz chegam aos destinatários formatadas em letra cursiva, como se tivessem sido escritas a mão pelo próprio emissário. Recomendadas por clientes ávidos de provocar o encantamento de terceiros, são meros desdobramentos do conteúdo *fake* presente em seu cotidiano. As mensagens emitidas forjam uma legitimidade sustentada numa competência técnica treinada que Theo dá conta de instrumentar, tornando-as verossímeis. Ele mesmo, no entanto, se encontra alienado de sua produção, não se apropria dela em termos subjetivos. O esforço cognitivo tem caráter burocrático, está dissociado de seus afetos. Vários elementos compõem uma farsa de resultados lucrativos, dos quais se beneficia uma empresa cinicamente batizada como *Beautiful Handwritten Letters*. A terceirização das emoções não causa constrangimento, é mais uma mercadoria a ser consumida no universo capitalista.

A vida sexual do personagem também parece se dar no plano da mera descarga. Os objetos são fortuitos e efêmeros, parecem atender mais à necessidade biológica do que ao desejo. Theo serve-se deles e os descarta em seguida. Como todas as experiências nos diferentes segmentos de sua vida, escoam sem deixar resto. Daí brota o vazio, o sem-sentido com o qual convive. Não há do que se apropriar e chamar de seu de verdade.

A um espectador mais atento tampouco passará despercebida a cena em que, respondendo a “anamnese” necessária à seleção de seu parceiro virtual, fala de sua mãe como alguém que sempre que procurada por ele no intuito de se fazer ouvir, ignorava sua demanda para fazer-se ela o objeto da interlocução. Fracassava assim sua busca de ser visto e existir para o outro. A máquina, aliás, repete esse padrão. Faz a pergunta e quando Theo se implica e começa a discorrer sobre o que se dava entre ele e sua mãe, ao contrário do que aconteceria numa consulta terapêutica convencional, o computador dá-se por satisfeito e interrompe bruscamente a entrevista. Tomemos esse retalho como um clichê, a sinalizar a indiferença externa como uma das razões de sua sensação de ser... ou não ser no mundo.

A primorosa direção do filme exhibe, assim, um ser que não vive, vaga, só funciona, não existe. É isso que o torna tão permeável a uma demanda imaginária, parcial, desencorpada. Assim, a programada devoção de Samantha, que se encarrega de acompanhá-lo, cuidar dele, de sua agenda, sempre num tom suave e cativante, termina por conquistá-lo. Leve, sorridente, saltitante mesmo, ele é outro agora. Liberto de suas amarras, ele vibra, pulsa, rompe com o

estado torporoso de morto-vivo que antes o habitava. O vazio e a futilidade de uma existência solitária e sem graça foram substituídos por um estado próximo à mania. Theo desfruta da presença de um objeto à sua disposição, programado para servi-lo como se fosse um outro real. Se assim fosse, todavia, a alteridade se faria notar pela presença de conflitos, inevitáveis quando duas pessoas convivem. Entre Theo e Samantha opera-se uma relação binária, ela submetida a ele, em um estado de servidão dela que gratifica o narcisismo dele.

A riqueza dessa película ainda é o que nos permite pensar esse roteiro em dois planos. O primeiro, o mais óbvio, como uma ficção científica, uma exploração futurista dos avanços científico-tecnológicos e de suas repercussões sobre o *modus vivendi* dos habitantes do planeta.

O segundo, mais sofisticado, seria de se pensar essa película numa versão metafórica, a denunciar o quase impossível da relação humana, em função das dificuldades de transmissão fidedigna do vivido ao outro parceiro. Num primeiro tempo do envolvimento, um objeto eleito é alvo de projeções e fantasias que resultam num estado de alma conhecido como paixão. Imerso nesse quase delírio, o sujeito embriaga-se na vivência onírica de um encontro com sua alma-gêmea, esse Eldorado mítico que habita todo sujeito. Um personagem do filme assim se pronuncia: “Apaixonar-se é uma forma de loucura socialmente aceitável”. Infinita enquanto dura, como enunciou nosso poetinha inesquecível, a paixão não resiste, contudo, ao princípio de realidade. Está sempre fadada a esbarrar em impasses derivados da diferença entre o eu e o outro, só contornados se houver boa vontade e disposição dos parceiros para conceder e ajustar um acordo, uma mediação consentida pelas partes envolvidas. Ou isto, a prévia idolatria despoja-se do excesso e se metaboliza na sua versão mais comedida, o amor, ou só resta ao inconformado com a desilusão que se abateu sobre ele, sair em busca de uma nova aventura especular-espetacular, reedição em novo contexto do vivido que não se sustentou.

Dessa constatação extraímos que a ilusão permeia os encontros amorosos e de seu destino depende o desenrolar da aventura afetiva a ser percorrida. Ela tanto pode ser dotada de caráter estruturante quando, pela via do brincar, o imaginário “fabrica” uma realidade permeada por tonalidades lúdicas e enriquece a experiência compartilhada ou, ao invés disso, potencializa uma via alienante e descolorida, quanto a viagem de cada um é solitária, quando o convite ao jogo do outro representa uma ameaça de se perder de si mesmo.

Na obra em questão, nosso personagem ao fim e ao cabo parece ter tirado proveito de sua desilusão para entender o valor de um encontro mais verdadeiro, bem mais trabalhoso do que o protótipo anterior, porém mais

consistente, diferente daquele virtual e fantasioso, condenado a se volatilizar nas “nuvens”. Um romance líquido. Ou gasoso, “*fullgaz*” (fugaz), na fala de outro poeta, quando ganha corpo, acaba. Escoa pelo ralo, como a cena do chuveiro aponta na película.

Theo parece ter conseguido se salvar desse destino infeliz. No epílogo, se dá conta de uma perda, mas ganha em maturidade. Escreve à ex-mulher, revela sua gratidão pela experiência vivida com ela, reconhece o mal que causaram um ao outro, mas também a marca benigna indelével de um na vida do outro. Pode expor seus sentimentos francamente, sai mais inteiro e mais leve para ensaiar uma relação mais real com a amiga.

Sabemos que o diretor, e também roteirista (essa categoria, inclusive, a única a ganhar o Oscar entre as várias outras), teria levado dez anos para concluir sua produção. Isso faz supor, portanto, um alto custo de elaboração artística e muito cuidado em sua realização. Ao elemento insólito de uma protagonista não presencial, cuja composição da personagem conta apenas com a voz para transmitir toda a gama de intensidades que lhe concerne, acresce-se a informação de que, depois de já concluída a gravação integral desse papel desempenhado por uma outra atriz, Spike Jonze, não satisfeito com o resultado, decide refazer a fala dessa personagem *sui generis*, convocando Scarlett Johansson para dar conta desse desafio. Valeu a pena. Ademais, como quem cria está sempre autorreferido a sua história e a suas elaborações, Jonze nos deixa curiosos de onde viria essa dedicação obsessiva em relação a esse tema e essa obra, o que dele mesmo está presente em sua produção.

Outros detalhes intrigam o espectador. O figurino de Theo contrasta com a época na qual o filme está inserido, um futuro não muito longínquo, como retratam as cenas externas. Nós, espectadores, já estamos de algum modo familiarizados com esse mundo impessoal, descaracterizado, derivado da globalização que, pelo menos em parte, já homogeneizou uma boa parcela dos traços culturais diferenciais de cada grupo humano. Theo, contudo, porta vestes *démodées*. A calça de cintura alta, as camisas de cores vivas (laranja, amarela), são do tipo *retro*, talvez *vintage*, os óculos e o bigode também ultrapassados, reforçam a imagem de inadequação. Para completar, Theo anda sempre no sentido contrário ao dos outros passantes, sempre na contramão. Com sinais como esses, o que Jonze estaria pretendendo apontar? Seria a falta de pertencimento de Theo ao mundo no qual está inserido? Um ser isolado, bizarro, sem comunicação mais estreita com os demais à sua volta?

Mais um elemento dissonante. No original, o filme se intitula *Her*, em português ficou *Ela*, que obviamente não se equivalem. Ela é sujeito, *Her* é

objeto, então trata-se de Ela e Dela. O diretor com certeza teve uma intenção quando optou por *Her*. Seria para não conferir a Samantha o estatuto de sujeito? Quem sabe?

A música-tema de Samantha, ela dotada de qualidades a esse nível de excelência e dom musical, constitui um outro ponto alto dessa obra. *The Moon Song*, que ela própria compôs, situa essa relação no espaço, nas alturas, alheia às atribuições corriqueiras de uma vida banal e estafante, onde a estética, a beleza e o original acabam rarefeitos. A plenitude não é palpável, é mítica, está onde não se pode alcançá-la, exceto como fantasia. Restrita a esse campo, quando não passa ao ato, passeia, então, no espaço sublimatório, onde a criatividade dispõe de inesgotáveis artifícios para expressar seus arroubos, torná-los públicos sem ferir os códigos que garantem a permanência do *establishment*.

No entanto, nem mesmo um produto derivado da sofisticada inteligência artificial engendrada pela ciência, escapa à frustração de se sentir limitada tão somente àquilo para o qual foi programada. Samantha aspira a acessar o mundo das sensações, universo do qual se sente excluída. Reivindica, assim, um “empréstimo” do corpo de uma outra humana, mulher, para, através dela, conhecer um gozo para ela interdito.

Theo, por sua vez, até então usufruindo do júbilo de ser único para Samantha, é tomado por fúria narcísica ao se dar conta de que ela responde a inúmeras demandas como as dele. Indignado, se dá conta de que é apenas mais um a ser atendido por ela. É dura a constatação de que é muito menos do que pretendia ser para o outro. O que se obtém das grandiosas aspirações que habitam o sonho impossível, presente no íntimo de cada sujeito, é sempre menos do que o esperado. Esse ajuste, necessário à convivência com os demais não se faz sem carrear, quiçá para sempre, um traço de rebaixamento, de humilhação. É o preço a pagar, a contragosto, pelo acesso à nossa humanidade e ao que ela nos propicia. A renúncia ao longínquo inefável garante, em contrapartida, uma satisfação eventual, não perene, mas significativa; uma via de acesso ao prazer diversificado, salpicado na realidade. A alegria de viver comparece, mas ela também nos escapa e cede lugar à dor de existir. Poder suportá-la é, com frequência, condição *sine qua non* para sentir que a vida vale a pena.

Theo, é um personagem caracterizado como um ser suave, intimista, mas talvez com doses de tons melancólicos inseridos em seu jeito de ser. Por isso mesmo, angaria a nossa empatia desde que nos é apresentado e parece ter usado sua insólita experiência em seu próprio favor. Depois do luto, que não pode mais evitar, se dá conta das perdas, reconcilia-se com seu passado, faz um balanço saudável de suas experiências, as sofridas e as prazerosas. Vira a página

para seguir em frente. Parece agora mais preparado, mais maduro, para viver, enfim, um amor de verdade.

Para encerrar, Hanna Arendt: Toda dor pode ser suportada se, sobre ela, puder ser contada uma história.

Abril de 2019

Rachel Sztajnberg
rachelsztajn@yahoo.com
Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Esperança

*Diana Dadoorian**

O filme *Children of Men*, de Alfonso Cuarón, foi lançado em 2006. A tradução literal do título em português é “Filhos do Homem”. Entretanto, no Brasil, a tradução escolhida já nos dá a pista do tema que se coloca como pano de fundo nesse filme: a esperança. E é a esperança que também prestígio e escolho como título deste trabalho.

Na primeira vez que assisti a *Filhos da Esperança* me chamou a atenção o lugar de destaque que foi dado à criança no filme: ela tem importância vital para a humanidade. Desde Freud, os psicanalistas entendem a importância que tem o nascimento de um filho, num nível individual, para os pais, ou, melhor dizendo, para o narcisismo dos pais, além da continuação da própria espécie humana, como nos falou Darwin. Entretanto, esse filme amplia esse olhar e nos mostra que o nascimento de uma criança tem efeitos também no nível macro e social, pois representa o renascimento da esperança, do novo, do que está por vir. É a vida que pulsa, que insiste em se fazer presente, até quando tudo parece estar perdido.

Entretanto, ao assistir novamente *Children of Men*, agora em 2018, me surpreendi aflita, pois, guardadas as devidas proporções, a ficção se assemelhou muito com a realidade. Foi como se estivesse assistindo a um noticiário de televisão, onde a cada momento somos bombardeados com cenas de muita intolerância contra os imigrantes, que são perseguidos e tratados com frieza e crueldade em muitos países. Nesse sentido, esse triste futuro descrito no filme, se tornou presente muito rapidamente.

* Psicanalista, membro efetivo do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ). Doutora em Psicologia Clínica e Psicopatologia pela Université Paris VIII. Coordenadora do Curso de Especialização em psiquiatria e psicanálise com crianças e adolescentes, do Instituto de Psiquiatria, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IPUB/UFRJ).

Nessa ficção científica somos apresentados a um mundo em colapso, caótico, em função da infertilidade mundial. Somente um país tem um governo, país este onde se passa o filme, mas em função do grande número de pedidos de asilo, adota medidas violentas de combate aos imigrantes. Nesse governo autoritário, o estrangeiro, representado na figura dos imigrantes, é visto como inimigo do Estado, sendo perseguido, punido e até assassinado. Os campos de refugiados descritos no filme muito se assemelham aos antigos campos de concentração nazistas. Nos deparamos com um mundo em que o foco é dado para a produção, para o dinheiro e menos ao amor ao próximo e à solidariedade.

A infertilidade da população está em cena, mas suas causas são desconhecidas. A população não se reproduz há muitos anos e o último homem que nasceu, o que aconteceu há dezoito anos, havia morrido. Num mundo infértil, os raros bebês são tratados como celebridades, são idolatrados. Assim, o nascimento de uma criança não é mais do domínio privado de suas famílias, mas, ao contrário, pertence agora ao domínio público. De fato, não é só a morte de uma pessoa que está em questão, mas a perspectiva de que a humanidade está próxima do seu fim, o que gera muita insegurança nas pessoas.

Nesse contexto, somos apresentados ao personagem que vai ter papel central no filme, Theo, um ex-ativista político, que, por sua vez, também perdeu seu filho quando este ainda era criança, fato que o abalou profundamente. Essa dolorosa perda alterou de forma radical a sua vida, pois seu casamento é rompido, seus ideais políticos não o motivam mais, tampouco seu trabalho e ele se torna funcionário público, um homem comum, mas sem se render ao sistema. Enfim, Theo sobrevive, mas também se inquieta e ao longo do filme se questiona sobre qual o sentido da vida. Entretanto, ele possui um humor fino, que aparece em algumas cenas, o que lhe dá um brilho próprio e o salva de uma condição de total passividade.

Por outro lado, Julian, ex-mulher de Theo, lidou com a perda do seu filho de outra forma. Ela continua sendo uma ativista política, é a líder de um grupo terrorista, os Peixes, que luta pelos direitos dos imigrantes. Através dela e de seu grupo, surge então no filme outro personagem fundamental na estória: Kee, uma mulher jovem africana, imigrante ilegal e que está grávida. Julian contrata Theo para que este consiga documentos legais para Kee. Mas, à medida que a trama se desenvolve e com a descoberta da gravidez dessa jovem, Theo se envolve com o seu caso e se torna seu protetor. Julian lhe revela seu intuito em levar Kee até o barco “*Tomorrow*”, do “Projeto Humano”, formado por cientistas que pesquisam a cura da infertilidade humana.

Acompanhamos, então, ao longo do filme o esforço de Theo em salvar essa gestante e seu bebê e os levar a salvo em busca do “Amanhã”. Renascimento em Theo de um sentido em viver?

Esse grupo terrorista se incumbem de cuidar dessa jovem mãe e seu bebê. Entretanto, no seio desse grupo há divergências com relação ao destino que será dado a essa criança, que também resulta em mortes. Enquanto Julian pensa no futuro dessa jovem mãe, assim como, no da humanidade, pois deseja que essa gravidez seja pesquisada pelos cientistas que poderão ajudar a entender as causas da infertilidade humana, outros membros do seu grupo querem usar o bebê como bandeira política, de apoio à revolução que está sendo orquestrada. No entanto, ao planejarem a morte de Julian, seus colegas não percebem que se assemelham ao governo autoritário e violento que tanto criticam.

Através de Theo e da sua busca de encontrar meios para salvar essa jovem grávida vamos conhecendo mais profundamente outros aspectos dessa sociedade. Somos assim apresentados a um mundo onde as Artes não são valorizadas, sendo inclusive destruídas. E, surge a “Arca das Artes”, uma referência bíblica à Arca de Noé. Vemos o Davi de Michelangelo com uma prótese em uma das pernas. O Ministério das Artes se apresenta como o único espaço possível de sobrevivência das artes. Mas, para existir, a arte está sob domínio do Estado.

Emoldurando a sala de jantar do Ministério das Artes, está nada menos do que o quadro “Guernica”, de Picasso, que expressa exatamente os efeitos nefastos da guerra em uma população, além de representar também um símbolo de paz ou antiguerra. É interessante ver que o ministro, esse amante das artes, ao lidar com seu próprio filho não demonstra o mesmo carinho que tem pelas artes e o trata de forma impaciente e agressiva. Esse jovem, por sua vez, é apresentado como um ser robotizado e medicalizado. Essa cena também causa perplexidade, sobretudo porque nos remete às nossas crianças, que tanto sofrem, atualmente, com o excesso de medicalização. Mandela já dizia que se conhece a alma de uma sociedade pela forma pela qual trata as suas crianças.

Dessa forma, testemunhamos tentativas de destruir tudo o que dá prazer à vida: as artes, a criatividade, a solidariedade, enfim, tudo é esmagado, destruído. Podemos falar também de uma infertilização do humano, da vida.

Ao longo do filme surgem teorias explicativas sobre a questão da infertilidade da população. Grupos religiosos dizem que os nossos pecados despertaram a ira de Deus, com terremotos, poluição, doenças e agora a infertilidade. Mas Theo aponta que isso é algo que já vem acontecendo há algum tempo.

Jasper é amigo de Theo. A propósito, personagem surpreendente, pois apesar das terríveis violências que ele e sua família sofreram por parte do governo, ele não recua; ao contrário, resiste e através do seu humor nos brinda com falas geniais de críticas ao governo e à sociedade em que vive. Ao contar uma piada sobre as possíveis causas da infertilidade ele faz uma denúncia: “o cientista comeu a cegonha”. Se relacionarmos a cegonha à sexualidade, podemos nos perguntar qual o lugar da sexualidade nessa sociedade? Como ela é vista nesse mundo? Se a procriação se tornou assunto de Estado, cartazes e propagandas dizem que evitar teste de fertilidade é crime, observamos o controle do Estado sobre a sexualidade e a reprodução.

Difícil dizer quais são as causas da infertilidade no filme, mas o que chama a atenção é que num mundo onde a norma é ser infértil, uma jovem age fora da norma. Ela foi a única que ousou transgredir e engravidar. No filme, Kee, a jovem mãe grávida, nos diz: “- essa gravidez me fez me sentir viva. Ele está vivo. Estou viva”. As escolhas dos nomes dos personagens são meticulosas e essa jovem grávida tem um nome adequado ao seu papel no filme, ou seja, ela é a chave. Portanto, essa gravidez fora da norma traz como efeito imediato o renascimento da esperança, não só em Kee, mas para todos. Como se diz no filme: “o bebê é o milagre que o mundo estava esperando”.

Essa questão me remeteu à minha pesquisa com mães adolescentes (DADOORIAN, 2000). Ao engravidarem, essas jovens também agem fora da norma e mostram que sua gravidez traz novos significados para suas vidas. Trata-se de uma forma de resistência a um sentimento de não existência, e através desse estado elas se tornam visíveis e sua vida adquire um novo propósito. Assim, essa gravidez expressa também uma crítica a uma sociedade que oferece poucas alternativas para seus jovens.

Outro aspecto do filme é o fato de apresentar muitas referências bíblicas, como por exemplo o nome do personagem Theo, nome próprio de origem grega, cujo sentido literal é “Deus”. Ou, ainda, em cenas como quando Theo pergunta para Kee quem é o pai do bebê e ela sorri ironicamente e lhe responde que é virgem. Para em seguida dizer que teve relações sexuais com muitos homens, de idades, cores e nacionalidades diferentes. A sua resposta nos remete ao título do filme, isto é, *Children of Men* e, aqui, ao contrário da estória bíblica, percebemos que essa criança é filha do homem. O homem é assim convocado a assumir seu lugar na reconstrução da humanidade.

A genialidade desse filme está, sobretudo, em mostrar que a Esperança nasce no corpo de uma mulher, que além de ser jovem, é africana e imigrante. Ou seja, a esperança vem das minorias sociais! Isso é fantástico. E, o filme vai

além e nos surpreende ainda mais quando mostra que o novo messias não é um homem, mas, uma mulher! Kee é a Madona pós-moderna e o messias agora é uma mulher. Através do nascimento desse bebê-mulher-africano é o futuro da vida que se renova, pois ela crescerá e poderá gestar outros filhos e com isso, uma nova humanidade poderá surgir.

Assim, em meio ao caos causado pelas guerras e destruições, surge a vida. A vida teimando em viver. Somos brindados no filme com cenas lindíssimas, como quando Kee sai do quarto, já com sua filha nos seus braços e todos a reverenciam e se curvam a ela e ao seu bebê. E, na sequência dessa cena é o bebê-vida que interrompe, mesmo que por alguns segundos, a guerra e vemos os soldados abaixarem suas armas e se ajoelharem diante do bebê. Alguns fazem o sinal da cruz, como se estivessem diante de um milagre e reverenciam esse bebê-messias que faz renascer a esperança.

Ao final do filme, o encontro com o “Projeto Humano”, representado no barco “*Tomorrow*”, o “Amanhã”, aponta que há um futuro. Aqui também aparece uma referência bíblica, onde esse barco, cujas pesquisas poderão salvar a humanidade da extinção, também é uma referência à Arca de Noé,

Theo-Deus dá a sua vida para salvar a Messias, e assim, salvar o futuro, mas, nesse encontro com Kee e seu bebê ele pôde se reencontrar e achar um novo sentido para a sua própria vida. Ao saber que, em sua homenagem, a bebê levaria o nome do seu filho morto, Theo pôde descansar, a lembrança do seu filho permanecerá viva.

Filhos da Esperança é um filme lírico, delicado, repleto de lindas simbologias, mas ao mesmo tempo, é um filme que nos fala dos horrores que os homens podem infligir a seus semelhantes. Mas, no contraponto a isso, temos um bebê, um ser pequeno, frágil e descendente das minorias, mas que traz em si a possibilidade de fazer renascer a semente da solidariedade, do amor, do respeito ao próximo, ou seja, ele tem a força necessária para renascer nos homens a esperança.

Apesar de um futuro-presente assustador, o nascimento do bebê-messias-mulher-africana nos mostra que a vida, apesar das adversidades, consegue criar espaços para se fazer presente. Há esperança? Há esperança!

Novembro de 2018

Diana Dadoorian

d.dadoorian@gmail.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

CUARÓN, Alfonso (Diretor). *Children of Men*. Estados Unidos: Universal Pictures, 2006.

DADOORIAN, D. *Pronta para voar, um novo olhar sobre a gravidez na adolescência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FREUD, S. (1914). *Sobre o narcisismo: uma introdução*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 89-119. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).

Um olhar psicanalítico sobre o filme *Filhos da Esperança*

*Marcia Maria dos Anjos Azevedo**

“Estou vulnerável quando não tenho alguém confiável para me ajudar quando preciso”

Nessa ficção produzida em 2006, nos deparamos com uma situação surreal ocorrida no ano de 2027 em que há 18 anos, as mulheres não conseguiam mais engravidar, por causa desconhecida. O mais novo ser humano morreu aos 18 anos e a humanidade discute seriamente a possibilidade de extinção. Theodore Faron (Clive Owen), é um ex-ativista desiludido que se tornou um burocrata, vivendo em uma Londres arrasada pela violência e pelas seitas nacionalistas em guerra. Procurado por sua ex-esposa Julian (Julianne Moore), Theodore é apresentado a uma jovem, refugiada – FUJI – grávida. O casal idealista passa a protegê-la a qualquer custo, inclusive com a própria vida, não só por acreditar que a criança por vir seja a salvação da humanidade, mas talvez por intencional a reparação de uma perda ocorrida no centro da vida e da separação dos mesmos. Fica exposto, que uma tragédia se abateu sobre a vida do casal de

* Psicóloga e psicanalista, doutora em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora associada do Departamento de Saúde e Sociedade (MSS) – Instituto de Saúde Coletiva (ISC) da Universidade Federal Fluminense (UFF). Membro efetivo e supervisora do Instituto de Formação Psicanalítica da Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro (SPCRJ). Professora convidada do curso de especialização em Transtornos Alimentares: obesidade, anorexia e bulimia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), professora do curso de especialização Acesso a Saúde: informação, comunicação e equidade ISC-UFF/ICICT-Fiocruz. Membro da Sociedade Brasileira de Transtornos Alimentares (SOBRATA) e da Associação Internacional de Psicanálise de Casal e Família (AIPCF).

protagonistas. A morte do filho parece ter sido o motivo da separação. O modo como cada um reagiu a essa perda influenciou na impossibilidade de continuidade da relação.

O filme aborda temáticas tais como: as diversas formas de violência, de infertilidade e devastação, da aridez e do silêncio em um mundo sem crianças, trata da relação entre fé e crença, de confiança e da impossibilidade de confiar, da incerteza do hoje e do amanhã, trata ainda de temas delicados e muito atuais como imigração, segregação e perda de identidade, ataques entre iguais, e da vulnerabilidade. A degradação do humano aqui se encontra realçada em uma luta pela sobrevivência. Em última instância, observamos fenômenos oriundos e produtores do desamparo humano.

Quando terminei de assistir ao filme achei que tinha acordado de um sonho estranho. Posto de uma forma sem subterfúgios e sem lentes cor de rosa, o que há de mais humano em nós é bem desumano. Podemos pensar que em um mundo sem esperança a barbárie se instaura e a violência impera.

Nessa ficção o argumento a ser sustentado é a necessidade de conseguir acessar o projeto humano para que seja possível sobreviver, ser cuidado e, para isso, é preciso encontrar o barco do amanhã e, com ele, a esperança de um vir a ser. Penso que o projeto em questão apresenta-se sustentado por dois pilares, de um lado a ciência que oferece a concretude e a tentativa de justificar os fatos e, de outro, a fé que se alimenta de uma crença, de um ideal, e da possibilidade de confiar.

Sabemos que apenas *a posteriori* é que teremos notícia dos desdobramentos do presente. Se as feridas serão cicatrizadas, se sobreviveremos e se as crianças voltarão a nascer, só o amanhã dirá! Na contemporaneidade o nascimento traz à tona muitas questões que envolvem o narcisismo parental. Ao mesmo tempo em que a ciência aprimora cada vez mais os processos de fertilização *in vitro*, os casais adiam cada vez mais o projeto de procriação. O nascimento tornou-se um acontecimento e, com isso, as crianças não nascem: elas estreiam, pois a superprodução cinematográfica tirou a característica de intimidade e de naturalidade do nascimento. Pois bem, muitas são as questões que envolvem a manutenção da raça humana.

A ameaça à continuidade é um vetor que se mantém nessa trama. As possíveis causas de uma infertilidade generalizada por 18 anos não são elucidadas, sequer hipotetizadas. Na verdade, a única explicação oferecida pelos personagens – que demonstram ter acompanhado todo o processo, em sua linha do tempo – implícita na narrativa apresentada, é a constatação da existência de abortos cada vez mais precoces que ameaçam a continuidade da vida humana.

Pareceu-me que essa situação seria diferente de uma infertilidade propriamente dita. Mas tentarei ver essa questão mais adiante.

Existir em meio à devastação

Quando o humano precisa chegar a um objetivo que é seguir na vida, precisa ultrapassar limites. Para isso é preciso transgredir, arriscar-se ao ataque, muitas vezes, bélico, ou refugiar-se no seu mundo interno, negando ou recusando as ameaças externas, o que, ainda assim, paradoxalmente, é uma forma de sobreviver.

Nesse caminho, iludido pela promessa de autonomia e liberdade, o humano usa a violência para lutar contra a violência, a tirania da autoridade armada. Mas, ao transgredir, assume o risco de enfrentar a solidão, o medo e o desamparo. Nessa necessária transgressão na busca de seu próprio projeto humano subjetivante, muitas vezes são utilizados os canais do contrabando – como aparece no filme – por onde é possível escapar sem ser percebido ou perseguido. Quando há a renúncia a essa possibilidade de transgressão, algumas consequências nefastas surgem no cenário da vida. Podem se tornar superadaptados, autômatos, ou se flagelar pela humanidade. Jovens submetidos ou superajustados tornam-se robotizados, alijados da possibilidade de viverem seus afetos e tornam-se indissociados de seus dispositivos eletrônicos. Será que seriam rebeldes de causa perdida? – Não sabemos! A principal percepção, naquela situação, assim como na contemporaneidade, é a desesperança encenada e experimentada por jovens devastados em sua subjetividade que apresentam a morte em vida, sem criatividade, expostos à violência e à compulsividade.

De acordo com Rocha (2001, p. 303) quando

dominada pela violência, qualquer civilização é condenada à barbárie. Assim aconteceu no passado. Assim pode estar acontecendo hoje também. Mas hoje os bárbaros não se encontram fora das fronteiras do mundo civilizado: estão dentro dos muros, pois se encontram no meio daqueles que são os responsáveis pelo destino de nossa história.

Ainda seguindo suas reflexões é preciso se proteger para não sucumbir à tentação de desespero a que estamos sujeitos, quando a violência, como uma das figuras mais significativas de um mundo em que prevalece o absurdo, o não sentido, parece destruir as nossas perspectivas de amanhã e de futuro.

Mas vejamos! É preciso que espelhos sirvam de referência e em seu possível investimento narcísico ofereçam a possibilidade de contato, e a manutenção da existência subjetiva em uma corrente de gerações. Contudo sem ter em quem confiar, não há alicerce para sustentar as próprias escolhas, dentro das transgressões necessárias. Sem um objeto que invista libidinalmente e narcisicamente, e que reflita sua imagem em seu olhar, não se configura uma imagem de si que possa vir a sustentar a complexa dinâmica da vida psíquica e, em última instância, a confiança em si próprio. Portanto, sem um outro incorporado, que sustente e legitime a existência humana, que ofereça um amparo fundamental a ser introjetado, fica-se vulnerável ao falso cuidado, à mentira e às aparências.

Em acréscimo ao não confiável, aparece a questão do imigrante estrangeiro ilegal, que se encontra posta aqui de maneira agravada. Situação que nos leva a refletir sobre a seriedade dessa situação. No filme ouvimos que “quem escapa das atrocidades em seus países de origem é caçado feito barata”. Imigrantes ilegais sofrem no mundo todo. Há elevado grau de exclusão, com grande sofrimento social. Imigrantes ilegais e refugiados vivem privações de toda ordem – xenofobia, racismo, intolerância – diversas formas de violência a começar pela invisibilidade, tanto na realidade brasileira quanto ao redor do mundo.

O campo de refugiados pareceu-me um campo de concentração em que os sujeitos são dizimados em sua subjetividade, presos em grades que mais parecem jaulas, submetidos, acossados, massacrados.

Vemos o humano sempre às voltas com seus paradoxos. Não investe apenas em responder as exigências da vida: quer viver o prazer, o risco, quer ser bem-sucedido, mas, também, busca proteção em relação ao desamparo que o ameaça de dentro e de fora. Nesse confronto, tenta encontrar recursos para se proteger contra a diferença, a exclusão, a invisibilidade, o desvalor e o desaparecimento de si.

Segundo Santos, pesquisador da USP, o mundo vive uma condição ímpar de migração, onde a ONU estima que sejam mais de 65 milhões de pessoas nessas condições. E “sabemos que esse número pode ser muito maior”. Em sua tese de doutorado intitulada *Haitianos em São Paulo – exclusão, invisibilidade social e sofrimento social* teve o objetivo de registrar como os imigrantes haitianos se relacionam com as características da capital paulista e da cultura nacional, enfrentando toda ordem de dificuldades e sofrimento social que uma trajetória sem planejamento ou estudo pode oferecer a seus protagonistas.

Ainda nessa publicação, Adriana Capuano de Oliveira propõe uma leitura abrangente de um panorama sobre a complexidade que envolve os sentimen-

tos de pertença e identidade em um mundo de deslocamentos crescentes. “Diante da realidade de milhões de refugiados e tantos outros milhões de pessoas que partem de forma voluntária de seus países de origem em busca de melhores condições de trabalho, criando cenas que acabam chocando a opinião pública mundial, como conceber o futuro?”, questiona.

A partir da palavra “alma”, usada originalmente na obra de Freud, Montagna, discute a migração humana em seus componentes intra e interpéssicos, aspectos identitários e as ansiedades despertadas em processo de potencial traumático, podendo levar a experiências de despersonalização e desrealização.

No artigo *O perfil sociodemográfico e de saúde dos retornados mineiros para a região de Governador Valadares*, o médico C. Eduardo Siqueira, professor da *University of Massachusetts Boston* e a socióloga Sueli Siqueira, professora da Universidade Vale do Rio Doce, apresentam um estudo sobre trabalhadores imigrantes brasileiros em Massachusetts e na região em torno de Governador Valadares, mostrando o perfil de sua saúde em empregos precários que demandavam grande esforço físico.

Paulo Daniel Farah, professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, aborda a discriminação contra imigrantes e refugiados. “Com efeito, faz-se necessário debater mais, no Brasil e no mundo, sobre xenofobia, racismo e intolerâncias várias e sobre formas de enfrentá-los em contextos que não se restrinjam a ações imediatistas pós-assassinatos e outras atrocidades”, protesta. “De um lado, observam-se iniciativas no campo da judicialização que visam a deter pessoas que incitam ao ódio e à violência. De outro, ações educativas promovem conscientização e humanização ao mesmo tempo em que reduzem estranhamentos e preconceitos”.

Então o sofrimento daqueles que vivem em situação de vulnerabilidade social revela o processo de exclusão afetando o corpo e a mente sendo a maior das fontes o descrédito e a invisibilidade. Lendo o texto *O futuro de uma ilusão* (1927), encontramos nas palavras de Freud, que é de esperar que essas classes subprivilegiadas invejem os privilégios das favorecidas e façam tudo o que podem para se liberarem de seu próprio excesso de privação. Onde isso não for possível, uma permanente parcela de descontentamento persistirá dentro da cultura interessada, o que pode conduzir a perigosas revoltas.

A satisfação narcísica proporcionada pelo ideal cultural encontra-se também entre as forças que alcançam êxito no combate à hostilidade para com a cultura dentro da unidade cultural. Essa satisfação pode ser partilhada não apenas pelas classes favorecidas, que desfrutaram dos benefícios da cultura, mas

também pelas oprimidas, já que o direito a desprezar povos estrangeiros as compensa pelas injustiças que sofrem dentro de sua própria unidade.

A identificação das classes oprimidas com a classe que as domina e explora é, contudo, apenas uma parte de um todo maior. Isso porque, por outro lado, as classes oprimidas podem estar emocionalmente ligadas a seus senhores; apesar de sua hostilidade para com eles, podem ver neles os seus ideais. A menos que tais relações de tipo fundamentalmente satisfatório subsistam, é impossível compreender como uma série de civilizações sobreviveu por tão longo tempo, malgrado a justificável hostilidade de grandes massas humanas.

Segundo Birman (2006) o mal-estar não apenas persiste, mas as suas condições hoje são mais catastróficas. Sem dúvida, as condições do mundo pós-moderno e os imperativos da globalização retiraram instrumentos e instâncias sociais de proteção dos indivíduos, o que aumentou em muito o dito mal-estar.

Como sobreviver entre ilusões e crenças com foco no ideal? No filme em questão é pela crença em um ideal que o casal protagonista se encontra e se une, e apesar de terem se separado por uma tragédia pessoal, foi novamente em relação ao investimento em um ideal comum que se reencontraram.

Enquanto a ciência busca oferecer uma justificativa para os fenômenos, uma crença exige uma fundamentação sobre seu conteúdo. Essa fundamentação pode ser baseada na observação, nos mitos, nas tradições e, decerto, também em inferências. Contudo, se acreditamos na possibilidade de existência de uma coisa, nos ligamos a essa crença com uma íntima convicção.

E a fé? Também é uma crença, mas essa convicção intensa e persistente em algo abstrato, para a pessoa que acredita, se torna verdade. É através da fé que se organizam e se mantêm as crenças religiosas.

Então... o que é a fé? Aonde a fé nos leva? Confiamos no objeto de nossa fé? Na tragédia a fé perdeu para o acaso. Nem sempre o acaso vai te proteger “enquanto estiver distraído...”¹

A relação entre a fé e a ciência e entre a fé e o acaso aparece, nessa trama, atribuindo à fé o fato de esta manter as pessoas unidas por um sentimento, uma vez que no caso de uma crença o elemento de ligação é um ideal.

Para Freud “os ideais culturais se tornam fonte de discórdia e inimizades entre unidades culturais diferentes, tal como se pode constatar claramente no caso das nações”. Se os ideais são acessados na ordem das ilusões, e se o que é característico das ilusões é o fato de derivarem de desejos humanos, alimenta-

¹ Verso da música *Epitáfio* de autoria dos Titãs.

dos pela ilusão de liberdade e pela possibilidade de chegar ao amanhã e viver no projeto humano, será que na perda dessa ilusão a distribuição do kit suicídio fará sentido? Parece que essa situação saiu da perspectiva do *non sense* e se instaurou na vida de nossos jovens do século XXI. A desesperança e a sensação de não ter saída faz-se presente, uma vez que o número de suicídios, de quadros de depressão aumentou assustadoramente, assim como as diversas formas de violência.

Sobre a relação entre a ilusão e a racionalidade

Vamos a Freud (1927/1982) em *O futuro de uma ilusão* - parte 1 - onde afirma que “quanto menos um homem conhece a respeito do passado e do presente, mais inseguro terá de mostrar-se seu juízo sobre o futuro. E há ainda uma outra dificuldade: a de que precisamente num juízo desse tipo as expectativas subjetivas do indivíduo desempenham papel difícil de avaliar, mostrando ser dependentes de fatores puramente pessoais de sua própria experiência, do maior ou menor otimismo de sua atitude para com a vida, tal como lhe foi ditada por seu temperamento ou por seu sucesso ou fracasso”.

Finalmente, faz-se sentir o fato curioso de que, em geral, as pessoas experimentam seu presente de forma ingênua, por assim dizer, sem serem capazes de fazer uma estimativa sobre seu conteúdo; têm primeiro de se colocar a certa distância dele: isto é, “o presente tem de se tornar o passado para que possa produzir pontos de observação a partir dos quais elas julguem o futuro”.

Ele continua dizendo “que qualquer pessoa que ceda à tentação de emitir uma opinião sobre o provável futuro de nossa civilização fará bem em se lembrar das dificuldades que acabei de assinalar, assim como da incerteza que, de modo bastante geral, se acha ligada a qualquer profecia”. Ainda segundo Freud (1927/1982) “As criações humanas são facilmente destruídas, e a ciência e a tecnologia, que as construíram, também podem ser utilizadas para sua aniquilação”. Sendo assim, assistindo a esse filme fica-se assim com a impressão de que a civilização é algo que foi imposto a uma maioria resistente por uma minoria que compreendeu como obter a posse dos meios de poder e coerção.

O que há de mais humano no humano? Parece ser a destrutividade e a violência. É preciso segundo Freud “levar em conta o fato de estarem presentes em todos os homens tendências destrutivas e, portanto, antissociais e anticulturais, e que, num grande número de pessoas, essas tendências são suficientemente fortes para determinar o comportamento delas na sociedade humana”.

Faço minhas as palavras de Jurandir Freire em uma entrevista à *Revista Percurso* em que afirma que uma dentre as finalidades da psicanálise como objetivo humanamente útil, é poder ajudar um neurótico que procura viver uma vida melhor, também lutar pela pluralidade, a fim de que os discriminados, os chamados desviantes, as pessoas que sofrem opressão tenham vez e voz.

Naquela ordem de ficção o bebê é o milagre. Se podemos pensar que sentimentos humanos estão projetados aqui, pode ser uma crença; podemos ter fé, mas me chamou atenção a fala do personagem: “para que se incomodar se o acaso faz suas próprias escolhas? Contudo se nada fizermos, se não construirmos projetos ideais para os tornarmos possíveis, viveremos sem esperança”.

Quão frágil é a voz do intelecto diante da força transbordante da violência humana?

Segundo Pontalis (1988, p. 25) a necessidade pode ser negociada e vencida, a morte não, sobretudo quando já não é percebida como passagem de uma vida a outra, nem como acontecimento natural, mas não para de nos atormentar de dentro.

Pontalis (1988, p. 27) diz ainda que quanto mais nosso mundo se deixa conhecer em seus determinantes menos se deixa “pensar” em seu devir e sua finalidade. Constituiria esse paradoxo a atualidade do mal-estar?

É estranho o que acontece no mundo sem as vozes das crianças!!!

Desamparo e violência, duas polaridades da existência humana em que uma não existe sem a outra. Como as guerras são inevitáveis, porque a diferença ganhou o estatuto de insuportável, nos cabe tentar proteger-nos da violência, de nossa própria e da do outro, da ausência de mediação e das sabotagens de nosso inconsciente, enfim da nossa própria culpa. Pois essa caminha conosco na direção em que formos.

De acordo com Green (1982, p. 195) o estado neutro só existe virtualmente, está sempre na situação de ponto ideal suscetível de pender para uma ou para outra das extremidades polarizadas. Ainda bem que vivemos o conflito entre as nossas culpas e a nossa capacidade de nos vitimizarmos acerca das exigências que a vida impõe. E, enquanto culpados nos responsabilizamos pela parte que nos cabe nesse latifúndio.

Os espelhos tornam-se cada vez mais turvos e o sujeito fica aderido na imagem ali projetada. Quando o sujeito se depara com a alteridade, se surpreende e, segundo Figueiredo (1998), percebe-se como “alguém-que-sendo-parte-do-mesmo-é-outro” seria isso que constitui o outro em sua alteridade e estrangeirice e paradoxalmente parecia mais próximo e familiar. Será que o

vazio, o nada, marca a morte no corpo? Talvez possamos apontar a infertilidade fictícia como decorrente de uma recusa de se defrontar com a diferença, como muitas mulheres acenam em relação à maternidade como a vivência de um mal-estar só de pensar na possibilidade de terem que abrir mão de suas vidas em prol de terem alguém dependente delas.

De qualquer forma a fisiologia feminina vai mudando de acordo com as condições sócio ambientais e culturais que a mulher enfrenta. Vemos estatisticamente que há redução significativa do número de gestações em países desenvolvidos, tal como na Alemanha por exemplo. Talvez possamos apontar ainda para as fixações pré-genitais e problemáticas narcísicas alinhadas a uma inibição em relação à função materna.

Independentemente do fato de o pai estar vivo ou morto simbolicamente, temos menos mulheres disponíveis à maternidade no cenário social. Não ouvimos na clínica as mulheres se perguntando se querem ser mãe, mas se querem ter um filho. Esse questionamento mudaria essencialmente a situação.

Assim enquanto a psicanálise vem realçando a morte do pai, esse filme traz a melancolia da perda, da deficiência, da paralisia, de uma devastação do feminino e da morte da mãe. Importante entender aqui que a devastação pode ser entendida não como infelicidade, nem como sintoma resultante de uma mãe má, e sim como uma catástrofe que existe no próprio centro da relação entre uma mãe e sua filha, com isso – assunto que merece aprofundamento – uma repetição de abortos espontâneos pode ser possível. Isso então justificaria o fato de não haver esterilidade e sim impossibilidade de manter a gestação.

Será que uma hipótese possível seria que o filho gestado como objeto de amor deixaria de existir? Olhando por esse prisma, o mundo passa a parecer mais vazio. Faz muito sentido, quando Manonni (1995, p. 95) diz da identificação com o objeto perdido freudiano, no caso da melancolia, acontece de tomar a si mesmo como objeto (de desejo) – um objeto abandonado.

No filme essa menina nasce sem saber quem é o pai, mas chega ao mundo pelo amparo de um pai que perdeu o filho em seu processo de reparação do próprio luto. Investida por uma mãe, cuidada e reconhecida em sua importância e em seu desamparo, ela embarca para o amanhã com uma possibilidade de estar fértil em sua capacidade de se perpetuar, talvez!

É no barco do amanhã que se chega ao projeto humano. Não se sabe ao certo quando vai chegar e se vai chegar. O mar é sempre o elemento surpresa, a maré pode não estar favorável... e a correnteza pode desviar seu rumo. Assim, no projeto humano não há garantias de se chegar a um lugar. O espaço-tempo da vida é individual, indefinido e indefinível. Contudo é preciso confiar que

será possível chegar, e apesar de vulnerável e ferido em seu narcisismo, o humano segue.

“É preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”.²

Abril de 2019

Marcia Maria dos Anjos Azevedo

mmazevedo@globo.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

AZEVEDO, M. M. A. Nos labirintos da eficiência. In: XX JORNADA DE PSICANÁLISE DA SPCRJ, 2017.

_____. A constituição identitária contemporânea e a cultura como sala de espelhos. *Cadernos de Psicanálise*, publicação online da SPCRJ - Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro, v. 34, n. 1, 2018.

BIRMAN, J. Entrevista concedida a DWworld – por ocasião dos 150 anos de Freud em 2006.

FIGUEIREDO, L. C. *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta, Fapesp, 1998.

FREUD, S. *Mal estar na cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1982. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 21).

_____. (1927). *O futuro de uma ilusão*. Rio de Janeiro: Imago, 1982. (ESB, 21).

GREEN, A. *O discurso vivo: uma teoria psicanalítica do afeto*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

MANNONI, M. *O nomeável e o inominável: a última palavra da vida*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

PONTALIS, J. B. *Perder de vista: da fantasia de recuperação do objeto perdido*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

ROCHA, Z. O problema da violência e a crise ética de nossos dias. *Síntese - Revista de Filosofia*. Belo Horizonte, v. 28, n. 92, 2001.

SIQUEIRA, C. E.; SIQUEIRA, S. O perfil sociodemográfico e de saúde dos retornados mineiros para a região de Governador Valadares. *Revista USP*, São Paulo, n. 114, p. 119-129, 2017.

² Verso da música *Divino maravilhoso* de autoria de Caetano Veloso.

ESTE LIVRO FOI IMPRESSO NA RENOVAGRAF
PARA O CÍRCULO PSICANALÍTICO DO RIO DE JANEIRO (CPRJ) E A
SOCIEDADE DE PSICANÁLISE DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO (SPCRJ)
EM AGOSTO DE 2019.

CÍRCULO PSICANALÍTICO DO RIO DE JANEIRO – CPRJ
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 Barão de Ipanema, 56 | Grupo 801 | Copacabana | Rio de Janeiro, RJ | CEP: 22050-032
tel.: (21) 2512-2265 | fax: (21) 2239-9848 | e-mail: secretaria@spcrj.org.br
Biblioteca: biblio@spcrj.org.br | site: www.spcrj.org.br