Psicanálise e Cinema
v. 1 n. 1 2013

Cenas das Mutações do Feminino

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 1 26/08/2013 08:46:20

CÍRCULO PSICANALÍTICO DO RIO DE JANEIRO - CPRJ

Filiado à Federação Internacional de Sociedades Psicanalíticas - IFPS
Rua David Campista, 170 Humaitá CEP: 22.261-010 Rio de Janeiro - RJ
tel: (21) 2286-6922 fax: (21) 2286-6812 CNPJ: 34.117.705/0001-05
e-mail: cprj@cprj.com.br homepage: www.cprj.com.br
Biblioteca: tel: (21) 2286-5747 biblio@cprj.com.br

Diretoria do CPRJ - 2013 (1º semestre)

Comissão Administrativa
Coordenador Geral: Edson Soares Lannes
Secretária: Sônia Caldas Serra
Tesoureiro: Carlos Alberto Lannes

Comissão de Formação Permanente
Coordenador: Carlos Augusto Belo
Ana Maria Oliveira da Luz
Maria Apparecida Vianna
Rita Mac Dowell Tourinho
Colaboradores: Lucia Maria Mac Dowell Soares
Marcia de Araujo Gomes Rechtman
Mauro Cesar de Farias Pereira
Neyza Prochet

Comissão Clínica
Coordenadora: Luciana Brazil Lenz Cesar
Ana Lucia Sampaio Garcia de Freitas
Denise Duek Reznik
Denise Cipriano Jabour
Irene Trigona
Colaboradora: Fânia Goltsman Izhaki

Comissão de Publicações e Biblioteca
Coordenadora: Paula Land Curi
Luiz Ricardo Prado de Oliveira
Perla Klautau
Colaboradores: Pedro Salem
Daniela Romão-Dias

Comissão de Ética
Coordenadora: Nancy Mendonça Assemany
Alba Maria de Carvalho Senna
Carmem Mirian Da Poian

SOCIEDADE DE PSICANÁLISE
DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO - SPCRJ
Rua Saturnino de Brito, 79 Jardim Botânico CEP: 22470-030
tel./fax: 2239-9848 / 2512-2265 / 8442-2267
homepage: spcrj.org.br / e-mail: secretaria@spcrj.org.br

Conselho Diretor
Gestão 2012-2014

Presidente
Cid Merlino Fernandes

Vice-Presidente
Immacolata Tosto Oliveira

Secretário Administrativo
Daniel Lage Ferreira da Silva

Secretária de Finanças
Carolina Vitória Pires de Oliveira

Secretária de Divulgação
Heloisa Filgueira Peixoto de Mello

Diretora Técnica
Marcia Maria dos Anjos Azevedo

Vice-Diretora Técnica
Ana Cristina Moreira de Sousa Pinna

Coordenadora da Comissão Científica e de Ensino
Claudia Coelho dos Santos Carrera

Coordenadora da Comissão de Admissão e Acompanhamento
Claudia Moreira da Costa

Coordenadora da Comissão de Publicação e Biblioteca
Ana Paula Amado Lopes

Coordenadora da Comissão Ética
Ana Elizabeth Botelho Duarte

Diretora Clínica
Nêda Maria Braga de Matos

Vice-Diretora Clínica
Anna Elisa Rodrigues Campelo de Freitas

Organizador - Paulo Sérgio Lima Silva
Editor-responsável - Luiz Ricardo Prado de Oliveira
Bibliotecário e Secretário de Publicações - Fabiano Gomes
Revisão de Texto - Telma Ardoim
Capa - Luciano Garcez
Diagramador - Nathanael Souza

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 –

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

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 4 26/08/2013 08:46:20

Sumário

Apresentação 7

Por uma casa sem bonecas 11
Paula Góes

Gênero e constrangimento 17
Paulo Cesar Nogueira Junqueira

Sobre o amor: ontem e hoje 23
Claudia Amorim Garcia

Ser mulher e suas versões 35
Cid Merlino Fernandes

A viagem de Antonia em busca da feminilidade 39
Regina Helena Landim

Esposa... esposo... amantes 47
Luiz Carlos de O. Marinho

O difícil equilíbrio da mulher entre dois tempos 53
Ana Maria Rebouças Diniz

O velho e o novo em uma mulher moderna 63
Paulo Sérgio Lima Silva

As horas: a cruel passagem do tempo quando a morte em vida já se deu 73
Rachel Sztajnberg

O silêncio das horas 83
Benilton Bezerra Junior

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 5 26/08/2013 08:46:20

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 6 26/08/2013 08:46:20

Apresentação

Psicanálise e Cinema – a chamada 7ª arte – foram concebidos quase ao mesmo tempo. Em 1895 foi apresentado para o público o grande invento dos irmãos Lumière, o cinematógrafo. Por esta mesma época, Freud mostrava ao mundo escritos sobre a vida psíquica que apontavam, com clareza, para aquilo que, quatro anos depois em A *interpretação dos sonhos*, marcaria o fundamento da nova ciência: o inconsciente. Esta, entretanto, se diferenciava dos padrões de objetividade, rigor e precisão habituais e, para mergulhar nos até então mistérios insondáveis da mente, se abria para inusitados objetos de investigação através de métodos também nada convencionais. Os sonhos, por exemplo, comumente associados a símbolos ou manifestações divinas, passavam a ser pensados como uma via régia para a decifração do inconsciente; mitos e lendas da antiguidade (Édipo) e produções literárias e teatrais serviam como modelos para compreensão de novas matrizes da constituição subjetiva e seus intricados fenômenos (Hamlet, Macbeth, de Shakespeare, Romersholm, de Ibsen). Em relação à escuta dos pacientes e de seus conflitos, Freud, para depreender o essencial da "cena oculta", sugeria um tipo de atenção não focalizada; para usar sua própria expressão uma "atenção flutuante". Dito em outros termos, a proposta praticamente envolvia uma comunicação de inconsciente para inconsciente. Enfim, os novos cânones da nova ciência também a associavam, de alguma forma, a certo tipo de arte.

Não se trata apenas, como sugerido acima, de uma aproximação temporal na concepção de Psicanálise e Cinema. A conexão entre ambos se evidenciou desde o início do século XX, quando os sonhos passaram a flutuar de modo mágico numa tela como um entretenimento que capturava cada vez mais o interesse das massas. Aos poucos começaram também a aparecer filmes carregados de conteúdo psicológico. *O segredo de uma alma*, de Pabst, de 1926, por exemplo, foi considerado oficialmente o primeiro grande filme psicanalítico. Nele, um homem atormentado por medos e compulsões procura ajuda de um psicanalista que se propõe a cuidar do caso. Mas, mesmo nos filmes sem uma

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 7 26/08/2013 08:46:20

influência tão óbvia da psicologia profunda, os elementos do inconsciente se presentificavam na tela. E alguns deles se apresentam como documentos de grande valor para uma verdadeira análise clínica, tal a riqueza de detalhes, coerência na construção dos tipos psicológicos e argúcia com que os conflitos são expostos. E com frequência, poderia ser dito, além das intenções, digamos conscientes, do autor da trama ou mesmo do diretor da produção. Em especial, nos últimos tempos, estudiosos têm investido na análise de filmes abordados pelo ângulo da psicanálise e nos meios universitários cresce o número de teses e dissertações elaboradas a partir dos enredos ou personagens apresentados no cinema.

A parceria de duas instituições de psicanálise, a Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro (SPCRJ) e o Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ), tornou possível a exibição de um *Ciclo de Filmes* em 2012, que se propôs a examinar questões ligadas ao feminino. No título do Ciclo, *A mulher e a dor*, convergiam os temas oficiais de estudo sobre os quais as duas instituições se debruçavam neste ano: *A dor e o existir* (para o CPRJ) e *Masculino e feminino* (um dos subtemas da SPCRJ).

Foram escolhidas cinco produções que retratam um ponto de mutação na história do tornar-se mulher a partir do fim do século XIX. O primeiro, *Uma casa de boneca,* se constitui como um marco de um posicionamento e de uma ruptura. Nele, Nora, a heroína, inflada de dignidade bate a porta atrás de si para a casa do infantilismo e da submissão. Com justiça, essa personagem se tornou um dos ícones do movimento feminista. Algumas palavras sobre este filme de abertura. A peça teatral do fim do século XIX, na qual se baseia, é de autoria do norueguês Henryk Ibsen. Muitos o consideram o mais profundo e poético dramaturgo surgido depois de Shakespeare.

Na tragédia grega são apresentados os conflitos entre o indivíduo vitimal e as forças que o destroem (o destino, os deuses). Num segundo momento, na dramaturgia shakespereana, o herói, Hamlet, por exemplo, goza já de algum grau de liberdade para lidar com seus dilemas, mas aprisionado pela dúvida, não consegue se libertar de um destino trágico. Já, em Ibsen, as figuras da opressão são localizadas nos valores falsos de uma sociedade. Estes são os verdadeiros inimigos do homem. Os heróis de seus dramas sofrem, mas têm uma *aspiração* que normalmente implica num desafio à ordem consensual. É o caso de Nora em *Casa de bonecas.* Ela se constitui numa espécie de paradigma que inspira as protagonistas das outras histórias. De algum modo, como ela, todos transgridem os valores vigentes, cortam um cenário opressor de suas vidas e se lançam corajosamente em outra dimensão.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 8 26/08/2013 08:46:20

No *A mulher do tenente francês,* a misteriosa personagem, como que em outro plano, se apresenta como uma Nora que sustenta o rompimento, mas paga um alto preço pela coragem de ser dona de seu corpo e de sua vida amorosa. Em *Esposamante,* Antonia emerge da mais tradicional e paralisante histeria para encontrar, através de um enriquecimento identificatório, uma dimensão libertária para sua existência. Já em *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, encontramos uma nova mulher, liberada, bem sucedida profissionalmente, afirmada em sua condição de um feminino poderoso. Mas, para compreendê-la é necessário analisar suas relações com a amante e com a criada, muda e submissa. Novas vestes identitárias coexistem aqui com a repetição de padrões relacionais antigos e sofridos. As três dimensões do feminino que se apresentam nesta película, originalmente uma peça teatral, se projetam nos três tipos de mulher que desfilam em *As horas*, o último filme do ciclo. Neste, aparecem a afirmação intelectual e profissional, os aspectos depressivos, os impasses, mas também os sucessos da nova mulher.

O ciclo de filmes, realizado na sede da SPCRJ, despertou enorme interesse e acalorados debates numa atmosfera informal, mas sempre criativa. Nesta edição não foi possível, infelizmente, transcrevê-los. Em cada apresentação foram ouvidos os comentários de dois debatedores, uma voz masculina e outra feminina, cada uma representando uma das duas sociedades de psicanálise. Nestes trabalhos, aqui apresentados, os autores se preocuparam em captar as nuances do feminino em mutação, em diferentes contextos históricos, sempre à luz das contribuições da psicanálise. O "continente negro", como nos disse Freud, se não se deixa totalmente desvendar, aparece com grande força nas imagens dos filmes, se oferecendo, novamente, como enigmas a serem decifrados.

Paulo Sérgio Lima Silva
CPRJ - SPCRJ

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 9 26/08/2013 08:46:20

Por uma casa sem bonecas

*Paula Góes**

Três imagens neste filme me chamaram a atenção:

- A intensa presença de neve na primeira versão do filme, contrastando com o clima quente e acolhedor das cenas de interior, com direito a lareira e árvore de Natal.
- Na cena final do filme, a mudança radical de Nora ao sentar-se diante do marido para uma conversa: mudança de postura corporal, mudança de olhar, mudança de discurso e, por último,
- A expressão de absoluta perplexidade do marido de Nora diante de sua decisão, simplesmente, de ir embora, deixando tudo para trás da porta que fechou ao sair de casa.

Foi com estas três imagens de referência que tentei articular os dois temas que nos reúnem aqui, hoje, em torno deste filme: *Masculino e Feminino na contemporaneidade* e *A Dor e o Existir*.

Nesta articulação vou me ater, portanto, às ideias de *contraste, ruptura e movimento*, ideias que me parecem expressar se não toda, pelo menos uma parte da questão que se impõe quando do encontro entre o masculino e o feminino, bem como daquilo que resulta do paralelo entre a Dor e o Existir.

Vamos começar, então, com a primeira das imagens que mencionei: o contraste entre a neve e a lareira, entre o frio e o calor, entre o dentro e o fora, o público e o privado, a casa e a calçada. Em outras palavras, o contraste entre o conforto do familiar e o mal-estar diante do estranho, no sentido freudiano da palavra *estranho.* (Familiar e estranho é algo que Nora vai experimentar lá no final do filme.)

* Psicanalista, membro efetivo/CPRJ.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 11 26/08/2013 08:46:21

Esse foi um contraste que me fez lembrar de uma de nossas histórias infantis preferidas, aquela dos três porquinhos. Uma casa de palha, uma casa de madeira, uma casa de tijolos. Aprendemos, desde muito cedo, a valorizar as casas de tijolo, pois só elas poderiam nos proteger e salvar do sempre guloso lobo mau. Um lobo mau que podemos assimilar ao impacto do Real, ao inimaginável, inesperado, ao indizível. Uma casa que poderia nos proteger do estranho que habita em nós.

Ao longo de nosso caminho na vida, muitos e sólidos edifícios precisarão desmoronar, até que nos convençamos de que a casa de tijolos até pode, em algumas circunstâncias, ser a mais segura, mas nem de longe a mais verdadeira. Nesse sentido, *Casa de bonecas* pode ser visto como uma história que relata o percurso de seus personagens da ilusão à desilusão, das máscaras aos rostos, do sono ao despertar, do conforto da morte à dor de existir.

Isso nos leva à segunda imagem que me marcou: a mudança radical de Nora. Como se ela tivesse, num átimo de segundo, percebido a mentira, o equívoco de sua confortável casinha de tijolos que tão bem a protegia da neve, do lobo mal e de si mesma. O modo súbito com que o familiar tornou-se estranho. Como se ali tivesse se operado uma torção identificatória que iria mudar completamente o rumo de sua existência.

Conhecemos estas torções. Testemunhamos momentos clínicos raros, porém consistentes, em que, diante de uma grande tensão, produz-se uma ruptura e o sujeito assume outro lugar. No caso de Nora, um novo par de óculos que lhe permite ver de outro modo sua posição na relação com o phallo.

Até então, literalmente, o brinquedinho do papai e o passarinho do marido, Nora vai abandonar seu lugar de satisfação phalica do homem para outro tipo de satisfação; algo que muda radicalmente a ética da relação entre ela e o marido, entre a mulher e o homem. Nora esperava que esta torção lhe fosse autorizada pelo marido, aquilo que chamou de milagre. Mas ela logo se dá conta de que milagres deste tipo não têm valor a não ser que operados de dentro para fora. É ela mesma que precisa se autorizar a desmontar a ética vigente, baseada na submissão ao desejo do homem, para fundar outra ética, na qual o phallo se deslocaria de sua relação metonímica com o pênis para se colocar como um significante da falta que nos habita a todos.

Pela primeira vez no filme, Nora *fala* no sentido de que acede ao plano simbólico da linguagem, ao invés de cantar, dançar, brincar, atuar. Rompe com a Lei do Pai/marido para operar a partir da Lei Simbólica que abrange, não só a ela, como também ao pai e ao marido. Ela diz literalmente: "meu pai e você cometeram um crime contra mim", qual seja, a mantiveram prisioneira de um

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 12 26/08/2013 08:46:21

plano totalmente imaginário e infantil. Na conversa que tem com o marido, Nora está, pela primeira vez, falando do phalo e não com o phallo.

Ela renuncia aos prazeres infantis para fazer sua viagem na direção do simbólico, da cultura, do todo. Se pudéssemos imaginar que entre imaginário e simbólico existe uma membrana, ela estaria representada no filme pela porta que Nora fecha atrás de si. De certa maneira, o movimento feminista vai aprofundar essa questão, embora com muitas distorções e exageros. Voltarei a isso mais tarde.

Passando agora à terceira das imagens mencionadas no início de meus comentários, chegamos à perplexidade estampada nos olhos do marido de Nora.

No olhar daquele marido o que se vê é a perplexidade diante do absurdo, do impensável, do indizível buraco da castração, vinda do mais inesperado dos lugares. Mais adiante, se o filme continuasse, ele provavelmente se perguntaria: "*e agora, José?*" Como sobreviver, como se reconhecer, como ser homem sem o suporte de sua referência phallica até então generosamente ofertado pela mulher?

Em um texto que escrevi em 2005, intitulado *Em busca do Phallus perdido*, tive a oportunidade de me aprofundar um pouco naquilo que na época percebíamos como uma *crise na masculinidade*.

Secularmente vista quase como sinônimo à ideia de edifícios sólidos, aquilo que até então era tido como *take for granted* pelo simples fato de ter nascido homem, a masculinidade se desmoronava diante dos olhos angustiados de nossos clientes anunciando síndromes de pânico, depressões e histerias diante de uma nova pergunta: o que é um homem? O que pode um homem? Como tornar-se um homem?

Como se tornar um homem e dar sustentação à masculinidade, num momento histórico que apontava para a desconstrução de tudo aquilo que dava sentido e servia de balizamento ao próprio masculino - o patriarcado? Não ter o pênis como único suporte e garantia do Phallo tornou difícil nascer, crescer e subjetivar-se como homem no mundo contemporâneo.

Um mundo, que já se anunciava pelo filme que acabamos de assistir, no qual o Phallo não estaria nem lá, nem cá, nem em Nora nem no seu marido. Não estaria sequer em seus filhos, muito menos no dinheiro que ele tão orgulhosamente passaria a ganhar a partir do Ano Novo como gerente do Banco.

Aquele Ano Novo anunciava, para ambos, o início de outra coisa. Talvez de um milagre. Não necessariamente o milagre que Nora desejava de seu marido, mas daquilo que já estava acontecendo ali mesmo, entre ambos. A ruptura de um paradigma secular.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 13 26/08/2013 08:46:21

Em um de seus seminários aqui no Rio em 2004, Melman fez a seguinte afirmação: "A Mulher é o sintoma do Homem e o Homem, para a Mulher é uma devastação" e levou três dias inteiros para explicar isso. Em outras palavras, o que se quer dizer é que, diante de outro igual, o Homem tem como medir, competir e conferir sua potência e seu valor, pois se encontra no mesmo campo e tem como valor a mesma moeda de troca, o Phallo.

Mas, se colocarmos agora um Homem diante de uma Mulher, esta que lhe chega como radicalmente Outra, veremos que para que ele faça valer sua potência phallica, depende do consentimento da mulher, isto é, que ela não lhe faça objeção.

Isso detonou, a meu ver, uma grande confusão, um grande e lamentável equívoco quanto ao significado original do movimento feminista que, em nome da "igualdade entre os sexos", produziu a desqualificação de posições masculinas e supervalorização da posição feminina.

O fato é que as mudanças no comportamento da mulher trazidas pelo feminismo, a partir das quais aparecem e se afirmam como seres desejantes, como profissionais, como provedoras, produtoras de conhecimento, deslocaram os homens das funções e lugares garantidos que exerciam há séculos. Se antes o homem contava, de saída, com a submissão da mulher que em nada o ameaçava, hoje nada lhe parece garantido (FONTENELLE, 2003).

Se somarmos a isso o crescimento brutal do capitalismo, dos meios de comunicação de massa, das super ofertas de informação e objetos de consumo, cada vez mais descartáveis, prontos a transportarem seus usuários diretamente do inferno do mal-estar na cultura, com seu gozo phallico sempre limitado, para o paraíso do gozo do objeto perdido, chegamos finalmente à mulher pós-moderna. Num texto sobre a mãe contemporânea (2003), comentei o quanto a mulher atual está afetada em seu desejo onipotente de se identificar, como o homem, como *ao menos uma* sobre a qual a castração não incida (o que significa retirar-se do campo do feminino e instalar-se no masculino). Mas, nesta corrida, o que ela de fato conseguiu foi se tornar *mais-que-uma*: uma criatura polisaturada de "objetos de consolo" e encargos, públicos e privados.

Penso então que poderíamos definir a Mulher do século XX / XXI como aquela que decidiu, franca e abertamente, fazer objeção à potência phallica do Homem para evitar aquela devastação. Mas, como consequência, também já não tem como dar a ele, aquilo que de que ele mais precisa para sustentar a parceria. De certo modo, as mulheres jogaram fora a água do banho junto com a criança. Imagino que seja esta a razão pela qual elas se queixam de que não há mais homens, tanto quanto eles se queixam de que já não há mais mulheres.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 14 26/08/2013 08:46:21

Se quisermos saber para onde Nora conduziu as mulheres ao bater aquela porta; se quisermos saber por onde anda agora a mulher contemporânea, é fácil. Ligue a televisão e assista às novelas. O paradigma da mulher contemporânea está bem ali, diante dos nossos confusos olhos: elas são chamadas de *maridas de aluguel*!

Após abandonarem os maridos, procuraram primeiro os maridos de aluguel para fazerem todas aquelas coisinhas para as quais não se sentiam aptas, o chamado trabalho braçal. Não satisfeitas com isso, foram práticas, partiram para as *maridas*, de preferência as de aluguel, diminuindo compromissos de longo alcance.

O encontro entre o masculino e o feminino implica, portanto, e desde sempre, numa dor permanente, às vezes silenciosa, em outras mais audível. Mas sempre uma dor. A dor de sustentação do ser de cada um, o que, como num pêndulo, necessita que cada um, alternadamente, possa morrer para que o outro viva e assim sucessivamente. Se a casa é de tijolos, vai ser mais trabalhoso, mais doloroso, mais demorado, eu diria. Assumir que a casa é de palha talvez seja o caminho mais verdadeiro e que mais permita a passagem do ar e da água de que somos feitos, torne mais viáveis as inevitáveis mudanças, abra mais espaço para a criação sucessiva de novos modos de caminhar não com a dor, mas na dor.

Ela é inevitável, porém absolutamente necessária para a existência, porque sem ela as coisas não andam, as rupturas não acontecem, os movimentos não evoluem, nada se cria e, portanto, nada se transforma. É o ser que se apaga.

O milagre que Nora buscava era o da coragem para as rupturas que, instigadas pela dor, empurram nossa existência e nos inspiram criar novas formas de viver, novos e sucessivos eus, novos modos de caminhar. Mesmo que não saibamos exatamente para onde.

Março/2012

Paula Góes
goespaula@terra.com.br

Referências

BADINTER, Elisabeth. *X Y, sobre a identidade masculina.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida.* Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 15 26/08/2013 08:46:21

BLEICHMAR, Hugo. *Introduccion al estúdio de las perversiones*: la teoria del Édipo em Freud y Lacan. El Salvador: Helguero Editores, 1978.

CONGRESSO A MASCULINIDADE DA APPOA, 2004. Porto Alegre: APPOA, 2004. Abertura.

DOR, Joel. *Estruturas e Clínica Psicanalítica.* Rio: Taurus Editora, 1997.

FONTENELLE, Maria Ida. Algumas questões sobre o masculino hoje. In: *Masculinidade, paternidade, neurose obsessiva.* Brasília: Percurso Psicanalítico de Brasília, 2003.

GÓES, Paula. Reflexões sobre a mãe contemporânea. In: *Cadernos de Psicanálise – CPRJ*, Rio de Janeiro: CPRJ, dez. 2005.

GÓES, Paula. Em busca do Phallus perdido. *Cadernos de Psicanálise – CPRJ*, Rio de Janeiro: CPRJ, dez. 2005.

JERUSALINSKY, Alfredo. Perfurações. *Revista da APPOA*, n. 27, 2004.

KEHL, Maria Rita. A Impostura do Macho. *Revista da APPOA*, n. 27, 2004.

LEBRUN, Jean-Pierre. O Declínio do Patriarcado. In:_____. *Les désarois nouveaux du sujet.* Texto de circulação restrita.

MEES, Lucia Alves. Estilo de Vida, Auto-Ajuda e Corpo da Masculinidade Contemporânea. *Revista da APPOA*, n. 27, 2004.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 16 26/08/2013 08:46:21

Gênero e constrangimento

*Paulo Cesar Nogueira Junqueira**

Se eu fosse renomear o filme, poria uma frase na boca de Nora: "– Meu crime foi assinar o nome do pai!".

Ou poria outra na boca de Torvald, o marido; tal qual Maria Antonieta, rainha da França, que disse: "– Antes morrer na guilhotina do que ser salva por La Fayette!", ele diria: "–Antes morrer doente do que ser salvo por uma mulher!".

Sei que filme, baseado na peça *Casa de bonecas*, de Ibsen, está sendo visto nesta mostra para incitar uma reflexão em torno do tema do feminino, da mulher, que é o que está em debate. Este ano, na SPCRJ, estamos também discutindo questões sobre esse assunto, mas aqui ele está em ressonância com seu contraponto, o masculino. Por isso, atendendo a esses dois propósitos, vou trazer a vocês algumas ideias que me vieram ao ler primeiro a peça e, ver o film,e posteriormente. Se não me atenho exclusivamente ao feminino e me proponho a pensar também o masculino, de certa forma estou pensando no humano de uma maneira geral, e, à vezes, não necessariamente por esse enfoque específico que diferenciaria este universo; isto é, há características gerais das pessoas que são independentes do seu sexo. Ou, há algo no humano que é anterior à divisão entre os sexos. Por outro lado, na peça e no filme percebe-se uma ênfase na adequação aos papéis conforme o gênero de quem se trata. Este é um primeiro ponto: fiquei com forte impressão de que tanto a personagem principal feminina quanto a masculina se policiam para se comportarem de acordo com aquilo que eles entendem que seja adequado ao seu gênero, independente de suas reais características, traços de personalidade, de caráter, de capacidades, e assim por diante. O homem se comporta conforme aquilo que ele captou que seja um comportamento próprio para um homem e a mulher a mesma coisa. Mas pa-

* Psicanalista, membro efetivo/SPCRJ.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 17 26/08/2013 08:46:21

rece que é uma capa externa, uma roupagem um tanto forçada, um figurino, que eles mostram um ao outro, cobram um do outro, esperam que seja assim, sem considerar outros aspectos das suas pessoas que, muitas vezes, são incompatíveis com aquele papel. Eles estão constrangidos a serem homens e mulheres e não pessoas, simplesmente. Se não, vejamos: Torvald, o marido, chama o tempo todo a mulher de cotovia, canorazinha, esquilinho; controla se ela come doces, refere-se a ela como uma danadinha, uma gastadeira avoada, enfim, tem-se a impressão de que Nora, a mulher, é uma coisinha saltitante, graciosa e infantil, que precisa ser protegida e cuidada pelo marido. E, quando ele pergunta "é meu esquilinho que está aí?", ela responde, "é, sim, sou eu", ou "é seu esquilinho, sim". Ela, o tempo todo, se faz de dengosa, de catita. E, aliás, Nora mente o tempo todo. Claro! Ela está sempre desempenhando o papel que ela acredita ser o dela e aquele que o marido espera dela. Já Torvald, em princípio, é quem trabalha, quem sustenta a família, toma as decisões, cuida da mulher infantil, gastadeira e comilona e a quer sempre linda, encantadora e despreocupada. Ele a ama desde que ela se mantenha restrita a esse perímetro. Há um acordo entre os dois. A superfície, o manifesto da relação, da casa, da família, da distribuição dos trabalhos e das atribuições deve permanecer assim, para a felicidade geral de todos e a tranquilidade da sociedade. Mas, por trás das aparências, a coisa é bem outra. Torvald, o marido, para sustentar o casal no começo da vida a dois, trabalha demais, tanto que acaba doente. Já aí se vê que ele não estava preparado, ou melhor, que ele não tem todos os recursos pessoais necessários para cumprir as funções, as quais seu papel social de homem e pai de família lhe exige. Ele não dá conta, ele adoece, ele é frágil. Ele pensa que é um grande homem, responsável, e se propõe a isso, se cobra por isso, se pensa assim, a mulher também o pensa assim, o entende assim, mas ele, a princípio fracassa, ele não consegue fazer frente à tarefa e fica doente de tanto tentar; tentar ser o que ele não é, ou, pelo menos não é inteiramente, ele tem falha. O papel está acima dele. Mas ele não pode saber disso, nem ela. E mais: quando Torvald adoece, é ela, Nora, quem conversa com os médicos, quem fica sabendo da extensão da doença, quem se inteira da realidade, porque ele não pode, ele não pode saber do que se passa porque isso seria incompatível com o seu papel de homem sem fraquezas, sem falhas. Ela sabe que ele é doente, mas ele não pode saber para se manter na ilusão do que ele pensa que é. Ela não lhe conta porque também participa da ideia de que o marido, o homem, é forte e não falho. Ela sabe que não, mas mesmo assim... A revelação da doença por excesso de trabalho destruiria o teatro de suas vidas, seria uma mudança não apenas no cotidiano, mas uma desestruturação no seu universo de valores e

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 18 26/08/2013 08:46:21

crenças. Portanto, Nora e os médicos escondem de Torvald o seu real estado. Pior do que isso: o tratamento dele envolve uma viagem para o sul e Nora, para salvar o marido sem lhe contar os fatos, faz chamego, faz docinho, dizendo que ela, Nora, é quem quer viajar, passear, mudar de ares! É mais um capricho dela, uma infantilidade que ele, mesmo sob algum protesto, tem certa surpresa pelo inusitado daquele desejo extemporâneo, mesmo assim – já que com uma criança é difícil argumentar realisticamente –, ele cede e aceita fazer o que ela quer. E o dinheiro da viagem? Virá supostamente do pai dela, alguém que ele desdenha. Enfim, Torvald continua vivendo a ilusão de sua força e autoridade, mas esta ficção é sustentada por Nora que, para isso, se despe de sua capa de esquilinho travesso e põe "*a mão na massa*": atua, age, controla, faz acordos, negocia, arranja dinheiro, falsifica assinatura, conversa com os médicos, prepara a viagem, encena a louquinha mimada e o leva com ela! E Torvald!? Alheio a tudo isso, negando sua doença, aceita sem muito investigar a versão de onde veio tanto dinheiro e continua dando '*uma de machão*', de provedor e de responsável por ela. Mas esta construção é financiada por ela, sustentada por ela. Ele só existe, e se salva, e se cura, e se reergue, porque ela faz o trabalho sujo, mas disto ele não pode saber e nem ela quer que ele o saiba, porque ele '*cairia na real*', e ela também. Ela diz, textualmente, que se ele souber que o dinheiro vem dela, do empréstimo, das economias ou do trabalho dela, afetaria a masculinidade dele! Ele não pode ser ajudado por uma mulher! E ela diz para a amiga que enquanto trabalhava se sentia um homem! O que está implícito é que se ela não é esquilinho, ou canorinha, ela não é mulher, ela o trairia, porque assim ele também não é homem, o infalível, dentro dos conceitos bem firmes do que seria ser homem ou mulher, no final do século XIX. Um papel está amarrado ao outro, há um acordo surdo entre eles que se mantém assim, e os papéis não tem nada a ver com o que eles realmente são. Aliás, a peça é uma revelação gradual das verdadeiras pessoas por trás dos papéis e do enorme constrangimento que é os sujeitos se adequarem a esses perfis, tanto de homem como de mulher. Como será isso hoje, na contemporaneidade? Será que nós também, hoje em dia, não ficamos tentando colocar pessoas dentro de papéis estereotipados dos gêneros e entendemos como algo estando errado se as combinações não são exatamente como as que esperamos? Quantos relatos clínicos já não ouvimos, onde foi colocado como indício de melhora o fato da moça estar se maquiando mais, vestindo vestidos mais coloridos, assumindo enfim uma dita feminilidade e o rapaz tendo atitudes mais viris, praticando esportes, ou saindo com amigos? Os seres humanos se dividem em homens e mulheres e há atitudes adequadas para cada um desses dois gêneros?

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 19 26/08/2013 08:46:21

Muito se fala que esta peça, *Casa de bonecas*, de Ibsen, que deu origem ao filme a que assistimos, reflete um marco inaugural numa virada da mulher, de sua posição dentro da sociedade. Parece que o movimento feminista se inspirou neste texto. Mas é curioso porque ela, Nora, espera um grande milagre durante toda a sua aflição, um milagre que venha salvá-la e, no final, fica-se sabendo que o milagre que ela espera, e que a faria não ir embora, seria que ele, Torvald, cavalheirescamente assumisse toda a culpa e a livrasse de tudo. Ela, no final, no seu grito de independência, diz isso a ele. Ora, parece-me contraditório porque ela não propõe que os dois resolvam a coisa, deem um jeito juntos, façam um acordo, qualquer coisa assim entre dois adultos. Não, ela tinha esperança que ele agisse defendendo-a trazendo para si a culpa e a responsabilidade dos atos dela. Acho uma esperança contraditória na medida em que ela continua ansiando e reafirmando uma posição e uma distribuição tradicional dos papéis onde o homem protegeria a mulher mesmo à custa do sacrifício de sua honra e sua imagem. Ela esperava isso dele: que ele realmente a protegesse e não só fingisse que o faz. Mas é uma esperança feminina totalmente tradicional que a proposta da peça parece contradizer, isto é, daquela mulher que quer se conhecer, se valer por si mesma, e que para isso vale à pena abandonar o marido e os filhos para se dedicar a percorrer o caminho do autoconhecimento, que teria que ser, necessariamente, solitário. Ela quer se revelar, mostrar suas reais características, sair do papel, mas ele teria que permanecer no mesmo. Neste sentido, ela pensa falicamente. A não ser que nós pensemos que ela queria que ele também saísse do papel e que eles se reestruturassem, se encontrassem em outras bases. Mas a mulher também está mergulhada na cultura, no caldo de valores e conceitos, ela também cobra que o homem corresponda a um ideal fálico e não saia dele.

O curioso é que ela compactua o tempo todo com a distribuição tradicional dos papéis do masculino e do feminino e, mesmo assim, acusa a ele Torvald e ao pai dela de a terem jogado no seu papel de uma feminilidade estereotipada. Mas, acho que, se ela encontrasse Freud, ele lhe dirigiria a mesma pergunta que fez à Dora: "–E qual a participação da senhora na sua situação?" – em que pese, evidentemente, as diferenças entre a histérica problemática do texto freudiano e a mulher símbolo do ideal feminino do século XIX, quando o que está em jogo, na primeira, é a sua fantasmática neurótica libidinal e, na segunda, é a oferta maciça de um perfil, de um lugar determinado pela cultura.

Há certo moralismo no final, certa ilusão de que ela encontrará um caminho mais adequado, porque um tanto idealizado na medida em que não cabe nenhu-

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 20 26/08/2013 08:46:21

ma negociação e total atribuição ao homem da responsabilidade pelo papel de mulherzinha tola que ela desempenha. O primeiro passo para uma transformação seria ela reconhecer a sua participação e, com isso, talvez houvesse alguma negociação com ele. Talvez seja isso que ela vá fazer quando vai embora para se conhecer. É claro que aí, Torvald está representando toda a cultura patriarcal que impõe muitas vezes com grande violência o lugar destinado à mulher.

E ele a perdoa! Ele só a perdoa quando recebe o contrato, o queima e assim se livra de qualquer consequência dos eventos. Não havendo danos à sua carreira, à sua imagem, ele a perdoa! Para mim, ele a perdoa por ter sido ativa, por ter tomado providências, por ter salvado a sua vida, por ter saído do seu papel de cotovia, de esquilinho. Ela, com um pai moribundo e um marido doente, age, assume o comando e é curioso que, quando ela age, quando pede empréstimo, toma decisões, esconde a doença, ela também não hesita em falsificar a assinatura do pai, o que, para todos é um crime por ser uma falsificação. Mas acho que o crime é assumir o nome do pai, o lugar do pai. A grande traição de Nora, a sua grande infidelidade seria revelar-se forte, ativa, potente, mas isso é deslocado para a questão da falsificação e ela se questiona sobre isso, sobre o que seria mais importante: salvar o marido e não incomodar um pai moribundo, ou manter-se estrita as regras, não agir e não falsificar uma assinatura? Não se poderia atribuir a "leviandade" dela ao falsificar a assinatura às suas qualidades femininas, como Torvald efetivamente faz – ele diz claramente que aquilo "só podia ser coisa de mulher"– porque o agiota é condenado pelo mesmo crime de falsificação. Quando se está diante da realidade da vida, dos seus reveses, não dá para ser tão reto, tão purista, tão adequado a todas as regras, numa exigência muito idealizada de comportamento. A impressão que se tem é que Nora e o agiota se conhecem mais, são de certa forma cúmplices; é como se os dois conhecessem mais a verdade não tão edulcorada do ser humano, conhecessem suas falhas e fraquezas e não vivessem sob o manto da hipocrisia de uma idealização irreal. Em certo tipo de teorização estariam mais próximos da feminilidade originária que ameaça e que enseja a construção de um mundo falicista como uma tentativa vã de fazer frente ao horror do desamparo.

Muitas outras coisas poderiam ser ditas sobre este filme, mas vamos ficar por aqui.

Março/2012

Paulo Cesar Nogueira Junqueira
paulocnjunqueira@globo.com

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 21 26/08/2013 08:46:21

Sobre o amor: ontem e hoje

*Claudia Amorim Garcia**

O filme *The french lieutenant's woman* (*A mulher do tenente francês*), produzido pela United Artists, em 1981,é baseado no romance de mesmo nome de John Fowles que, por sua vez, se inspirou em Ourika, romance da francesa Claire de Duras, publicado em 1823. Foi adaptado para o cinema por Harold Pinter e dirigido por Karel Reisz, tendo como protagonistas Jeremy Irons, no papel duplo de Charles e Michael, e Meryl Streep no papel de Sarah.

A mulher do tenente francês retrata duas versões da problemática amorosa situadas em dois momentos históricos diferentes que se superpõem ao longo da narrativa. Na versão oitocentista, situada em 1867 e que consta do romance original de Fowles, Charles, o jovem pesquisador, fascinado por Sarah, a trágica/louca amante do tenente francês, rompe com Ernestine, sua noiva, para ir em busca de Sarah. Depois de um primeiro encontro amoroso, apaixonado, no qual a "lenda" do tenente francês é desfeita, Sarah, misteriosa, desaparece. A espera angustiada de Sarah pelo seu tenente francês – que sua figura, na beira do cais, tão eloquentemente expressa – parece se transferir para Charles que, assim como ela, se deixa ficar num estado de espera melancólica, identificado com seu "objeto perdido". Três anos depois, Sarah, com outro nome e outro estatuto social, reaparece e, se dizendo agora curada (pelo acesso à sexualidade, ao mundo do trabalho ou a ambos, à la Freud) pede perdão e é acolhida por Charles. Esta versão oitocentista mostra, pungentemente, as condições socioculturais que determinavam o contexto em que se davam as relações amorosas no século XIX, e suas consequências subjetivas, encenando,

* Psicanalista, membro efetivo/CPRJ, profa. associada/Departamento de Psicologia/PUC-Rio.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 23 26/08/2013 08:46:21

portanto, magnificamente, a tese freudiana apresentada em 1908 no trabalho *Moral sexual civilizada e doença nervosa moderna*, como argumento a seguir.

Na outra versão, inventada por Pinter, a estória se situa em meados do século XX, exatamente cem anos depois do período em que se dá a versão anterior. Michael e Ana são dois atores que se envolvem num caso amoroso durante as filmagens da versão oitocentista. Michael é casado com Sonia e tem uma filha pequena, enquanto, não fica muito clara a relação de Ana com seu companheiro. Michael está evidentemente apaixonado e Ana parece envolvida também, mas não muito. Na verdade, aparenta estar, principalmente, desfrutando de um caso amoroso agradável e divertido que ocupa o tempo, longe de casa, para onde retorna no final da filmagem sem se despedir de Michael. Este, decepcionado e sem entender o que se passa revela, no entanto, a chave do segredo, na cena final, ao trocar o nome de Ana pelo de Sarah, deixando assim, perceber o que, talvez, Ana já tivesse notado: o objeto de sua paixão era a personagem Sarah, e não Ana, sua companheira de filmagem. O contexto aqui é fluido, deslizante; as regras, quando existem, são menos rígidas, mais ao gosto de cada um e as relações amorosas retratam este estado de coisas no seu caráter transitório e efêmero, nem sempre fonte de sofrimento, mas muitas vezes de experimentação e busca da novidade.

As relações amorosas e suas intersecções com os contextos históricos dos séculos XIX e XX

O filme descreve as relações amorosas de três casais do século XIX - Charles e Ernestine, Charles e Sarah, e Sam e Mary – e um casal do século XX –Michael e Ana – mostrando como são afetadas pelas normas sociais vigentes nos dois contextos e o impacto da estrutura social sobre a dinâmica das relações amorosas.

Os três casais do século XIX estão imersos em um contexto no qual normas, valores e expectativas sociais são claramente explicitados e rigidamente implementados. A fronteira entre o permitido e o proibido é conhecida assim como as consequências de sua eventual transgressão. Esta moral vitoriana rígida e repressora, do ponto de vista de um observador do XX, a que estão todos igualmente expostos, afeta diferentemente cada um dos casais, dependendo de sua injunção social.

O peso das restrições e proibições, presentes no meio social a que pertencem, impacta o casal Charles e Ernestine através, evidentemente, das expectativas conjugais, compromissos sociais e familiares a que estão fortemente

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 24 26/08/2013 08:46:21

submetidos e cerceiam sua liberdade individual. Os encontros limitados e curtos, sempre sob um olhar vigilante, impedem uma maior aproximação física e momentos de intimidade denotando um contexto restritivo e opressor em que se dá a convivência dos noivos. A aparência leve e jovial de Ernestine, seus vestidos coloridos e claros, seu penteado primoroso não conseguem, no entanto, neutralizar a dinâmica repressora em que está inserida. Ao que tudo indica, entretanto, para a burguesia abastada, a relação é possível se respeitadas àquelas condições que Freud vai descrever com muita sensibilidade alguns anos mais tarde, o que não evita suas consequências desastrosas, como bem apresentadas na moral sexual civilizada: a frigidez para a mulher e a impotência para o homem. Então, o sistema estruturado de convenções em que estão imersos Charles e Ernestina garante que os impulsos desejosos estarão sob controle, como deve ser para o bom cumprimento das expectativas matrimoniais, o que tranquiliza, mas amortece o desejo. As débeis tentativas rebeldes de Ernestina parecem justamente sinalizar que nem tudo vai bem. Será que já apontam para uma possível saída histérica futura?

Com Charles e Sarah a situação é bem diferente, já que, além das restrições vitorianas que todos sofrem, coloca-se uma impossibilidade estrutural pela diferença social entre eles e a pecha de prostituta que Sarah carrega. Aqui são múltiplas as barreiras. Os ambientes sombrios e escuros (cemitério, celeiro, visita noturna ao hotel em Exeter) assim como as roupas sempre escuras de Sarah/Tragédia e, antes de mais nada, seu emblemático casaco com capuz escuro e pesado, transmitem o peso das relações e a ameaça contida na transgressão. Ameaças e proibições que estimulam a curiosidade, determinam uma aproximação do proibido e finalmente deslancham o desejo de conhecer, saber e possuir. Aqui as proibições excitam (Charles), e adoecem (Sarah), tornando o objeto proibido ainda mais atraente e demonstrando a inflexão de gênero sobre as consequências da moral sexual civilizada: a dupla moral para eles e a histeria para elas. Mesmo assim, é o casal Charles e Sarah que, ao final, anuncia os novos tempos através de suas atitudes nada convencionais e transgressoras das normas amorosas vigentes no século XIX. Sarah, por um lado, transgride as expectativas ao recusar o papel da mulher infantilizada e dependente, futura mãe que necessita de um homem para garantir sua sobrevivência psíquica, econômica e social, e vai a busca de sua identidade, profissão e talento. Charles, por outro lado, abdica de um trajeto previsível e convencional, que provavelmente implicaria no abandono de sua carreira de pesquisador e no seu ingresso no mundo dos negócios e no ambiente mundano de uma burguesia abastada e, numa previsão otimista de nossa parte, aceita ser o companhei-

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 25 26/08/2013 08:46:21

ro de uma mulher independente e bem sucedida profissionalmente, abrindo mão de seu lugar de dono e senhor de sua mulher, como seria de se esperar para um jovem e promissor burguês.

Quanto a Sam e Mary, empregados respectivamente de Charles e Ernestine, também inseridos no mesmo contexto vitoriano repressor parecem, no entanto, dispor de uma maior liberdade na expressão de seus afetos e, principalmente, no caráter lúdico de seus encontros. Tudo indica que o autor considerava com simpatia a classe trabalhadora à qual atribui uma maior liberdade de ação, uma maior possibilidade de burlar as normas e atingir seus objetivos como, na verdade, acaba por fazer Sam ao deixar seu emprego com Charles, optando por ficar em Lyme, com Mary. De fato, Sam e Mary conseguem, até certo ponto, driblar a moral sexual opressora a que estão submetidos seus patrões, o que, de resto, é comprovado pela literatura sobre a sexualidade das classes trabalhadoras, no século XIX. Permanecem, no entanto, aprisionados na fascinação e no desejo de identificação que exibem em relação a seus patrões. Assim, a cena em que Mary participa da escolha do vestido de Ernestina, e a cena em que Sam e Mary observam os patrões por detrás da janela da cozinha parecem sugerir os vínculos de idealização e, até certo ponto, de submissão a que se acham submetidos, mediados pelo movimento identificatório. A atitude de Sam de abandonar o patrão e decidir não mais acompanhá-lo nas infindáveis idas e vindas entre Londres e Lyme, estaria demonstrando, talvez, uma incipiente mobilidade e possibilidade maior de escolha da classe trabalhadora no final do século XIX ou seriam apenas os indivíduos pelo negativo de que nos dá notícia Castel?

A história é bem diferente com Michael e Ana, casal do século XX, inseridos em um contexto onde as regras são diversificadas e mal definidas, possibilitando a sensação de que tudo é possível (Bauman, Ehrenberg). As consequências, pouco claras, podem ser evitadas se o jogo for bem planejado. O importante é a escolha livre de cada um na busca de seu prazer. Aparentemente, este cenário não possibilita encontros duradouros e consistentes, mas ligações temporárias e fluidas. Michael, que não se dá conta disto, sofre e se decepciona, sem entender o que acontece, aprisionado pela sedução, mas principalmente pelo narcisismo de Ana que, inevitavelmente atrai e aprisiona, como muito bem nos mostra Freud no texto sobre o narcisismo de 1914. Refém da paixão por Ana, sua colega de filmagem, ou por Sarah, a personagem oitocentista que Ana representa, paixão delatada na cena final quando, ao ver Ana indo embora, Michael chama aflito por .... Sarah? E, neste sentido, estaria Michael/Charles demonstrando certa nostalgia pelo padrão de relações amo-

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 26 26/08/2013 08:46:21

rosas dominante no contexto do século XIX, e, de certa forma, exibindo sua perplexidade frente a novas formas de relacionamento amoroso vigentes cem anos depois?

Os personagens

Sarah e Ana representam duas faces do mal-estar veiculadas pela figura feminina em contextos históricos bem diferentes no que diz respeito, especificamente, às representações de mulher dominantes. Exprimem, portanto, cada qual a seu modo, os efeitos subjetivos de diferentes condições de subjetivação sobre a condição feminina. Michael/Charles, por outro lado, encena a crise do masculino atual e seu sofrimento. Perplexo e resistente frente a este novo estado de coisas amoroso, o Michael contemporâneo parece recorrer a seu sósia oitocentista na crença equivocada de que, talvez, as condições de possibilidade amorosas então vigentes lhes seriam mais vantajosas? Esquece-se, assim, de que o campo das relações amorosas é, por excelência, o cenário onde a impossibilidade de satisfação completa vem mais uma vez demonstrar que a complementariedade amorosa é um ideal utópico que sempre nos escapa, como toda utopia, mas que nos mantém em movimento na busca do inatingível.

Sarah (e Ernestina)

A atuação, as expressões, a linguagem corporal, os tombos e o apelo sedutor constante e desesperado que caracterizam Sarah lembram descrições clínicas das histéricas do final do século XIX que frequentavam o consultório de Freud. Sem dúvida, Sarah é uma histérica clássica. Seus apelos/sintomas são exuberantes e ruidosos, demandam atenção e deixam evidente o lugar central que atribui a Charles, representante do universo patriarcal falocêntrico, dominado pelo masculino. A situação de submissão e dependência em que viviam as mulheres no século XIX é pungentemente encenada na patologia histérica bem representada na docilidade quase alucinatória de Sarah e nos seus apelos desmesurados, mas também nas enganosas respostas rebeldes de Ernestine que ensaia movimentos mais autônomos, sem sucesso. Na verdade, e apesar de, certamente, dispor de maior mobilidade e opções Ernestine também conhece seu lugar na sociedade patriarcal onde a melhor saída que poderia almejar seria sair da tutela de seu pai para a tutela de seu marido. Então, neste contexto, a atitude de Sarah, a louca trágica, ao decidir ir a busca de sua liberdade e autonomia, ousando entrar para o mundo publico através de uma inser-

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 27 26/08/2013 08:46:21

ção profissional, esta atitude foi transgressora e revolucionária. E terapêutica, afirma ela mesma na cena final. Mas este passo ousado só pôde ser dado depois de se apropriar de sua sexualidade através de uma manobra enganosa, mas bem sucedida, em que Charles desempenha, aparentemente, o papel do salvador... por ela construído!! Só então, e depois de um período de "elaboração", Sarah vai a busca de Charles, em outros termos, numa posição mais igualitária, e antecipatória do que suas companheiras do século XX se empenharam em conquistar. Sarah representa, portanto, a histérica clássica do século XIX que conquista sua sexualidade e constrói seu caminho no mundo do trabalho atingindo, assim, os objetivos de uma análise, isto é, recuperando sua capacidade de amar e trabalhar, com afirma Freud. Consegue, então, abrir mão do mistério sedutor que a circundava, mas mantém sua marca registrada, o tombo, que repete na última cena demonstrando, talvez, a relação tão íntima entre mulher e histeria que a psicanálise insiste em manter? Ou a fragilidade própria do humano sempre tropeçando nas questões amorosas?

Ana

Ana, por sua vez, representa o que, à primeira vista e sem muita reflexão, poderíamos chamar de face narcísica do mal-estar contemporâneo feminino. É uma mulher independente profissionalmente, aparentemente livre nas suas escolhas amorosas (vive com um estrangeiro!!??) que parece circular na vida e nas suas relações amorosas com facilidade. É uma personagem de superfície, deslizante, sem grandes arroubos, leve, fugidia e, principalmente, ambígua. Nada ruidosa, pouco exuberante, confiante, aparentemente. Enquanto mulher do século XX já não mais necessita de um homem que possa resgatá-la e lhe conferir lugar na sociedade, mas de um companheiro, coadjuvante na empreitada da vida. Ela seduz, e se relaciona com Michael sem as amarras repressoras e restritivas de Sarah ou mesmo de Ernestine. Desta maneira, sente-se livre para poder se desligar quando assim o deseja, optar por uma outra relação onde se sinta mais vinculada ou seguir seu caminho sozinha. No entanto, na conversa com Sonia, mulher de Michael, na varanda, ao se referir à inveja que sente da rival, Ana talvez estivesse sugerindo outra coisa. Sonia é a representante exemplar da mulher dona de casa, herdeira contemporânea da mãe oitocentista, que cuida, com confiança e eficiência, de seu jardim e de seu homem, quando este permite e está por perto. Do que estaria, então, Ana invejosa? Da maneira com que Sonia desempenha seu papel de mulher caseira, compreensiva, mãe amorosa e, assim, preserva a relação possível com Michael, coisa que talvez ela, narcisica-

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 28 26/08/2013 08:46:21

mente envolvida consigo mesma, não consiga? Descrever Ana como uma mulher narcisista impossibilitada de investir amorosamente é ignorar sua relação com Davide, e pela qual, talvez, tenha acabado por optar (nada garante este desenlace, na cena final). A meu ver, mais do que narcísica, Ana se apresenta como ambígua, ou mesmo ambivalente, o que assusta Michael e o mantém, por outro lado, apaixonado por Sarah, misteriosa, mas certa na sua paixão. Parece que o mistério, tão frequentemente associado às mulheres, atrai enquanto que a ambivalência, inerente à capacidade de desejar, assusta e afasta.

Charles/Mike

Um dos comentadores a que tive acesso considera que Charles/Michael é o personagem principal do filme o que me causou estranheza, à primeira vista, mas se impôs, num segundo momento. De fato, é evidente o lugar central que ocupa o personagem masculino no filme e na construção da narrativa o que é corroborado pela superposição das duas estórias. A mixagem dos personagens que Charles/Michael encena aponta para um lugar de transição, uma fronteira entre dois mundos habitados por diferentes representações de mulher que afetam o masculino de maneiras bem diferentes, o que talvez nos ajude a compreender a crise do masculino a que tanto nos referimos atualmente.

Pinter levou às últimas consequências sua convicção, de espírito psicanalítico além de, evidentemente, filosófico, de que não há como distinguir entre o que é real e o que não é real e se serviu do personagem Michael/Charles como porta-voz de sua tese. De fato, são várias as situações que mostram a superposição entre as duas histórias, entre a narrativa cinematográfica e a filmagem, entre o filme/ficção e a filmagem/realidade. Neste sentido, é emblemática a cena do beijo, no trem, em que Michael (ou Ana?) se refere à cena filmada no dia anterior assim como a cena da conversa telefônica na qual Ana (ou Michael?) faz menção à Exeter, local onde se deu o encontro amoroso entre os personagens Sarah e Charles. No entanto, é sem dúvida o grito final de Michael, chamando por Sarah, ao ver Ana partir, que deixa claro esta superposição. Na verdade, Michael, o ator, parece ter se identificado com Charles, seu personagem, embaralhando os dois contextos numa trama interessante que aponta para a interseção entre ficção e realidade, desejo e fantasia. Senão vejamos.

Charles é, antes de tudo, um jovem cientista, pesquisador das origens (paleontólogo), e é assim que, num primeiro momento, se aproxima de Sarah, pela curiosidade quase científica que ela lhe provoca enquanto objeto estranho no seu contexto. Sarah é o desconhecido misterioso que precisa ser desvenda-

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 29 26/08/2013 08:46:21

do e, neste início, se oferece como objeto possível de uma apreensão intelectual, pela razão. Quer saber sobre ela, quer conhecê-la, se apropriar, da maneira como lhe é própria, pelo conhecimento, entender sua estória, sua origem. Pergunta a Ernestine, ao camponês e, finalmente, ao médico, sobre ela. Mas a investigação e o saber, que ele tão bem domina, o conduzem à paixão, território que lhe é desconhecido, que se furta a uma apreensão racional e, portanto, amedronta e escapa ao controle, mas também, até por isto mesmo, atrai e fascina. Uma vez apaixonado ele precisa possuí-la, e como típico burguês do século XIX, se sente, de certa maneira, dono e senhor de seu objeto amoroso. Daí sua dificuldade de entender que ela lhe tenha escapado depois que ele, como seria de se esperar, salvou-a possibilitando-lhe o acesso à sexualidade. Não se abandona um salvador! Incompreensível o desaparecimento de Sarah que o deixa submerso na apatia, talvez até mesmo depressão, pelo abandono.

De fato, Charles/Michael se apaixona por Sarah para quem havia sido o salvador, aquele cujo olhar devolveu a Sarah a vontade de viver e olhar do qual ela apropria fazendo valer, a seu favor, o investimento amoroso, apaixonado, de Charles. Ter devolvido a vontade de viver a Sarah (cena do hotel, despedida), através do acesso que lhe proporcionou não apenas à sexualidade, mas ao universo amoroso enquanto objeto de desejo e amor, deu também a Charles, por sua vez, vontade de viver. Ele se separa de Ernestine – e de sua fortuna, evidentemente – e volta para Sarah pronta a enfrentar qualquer empecilho que o afastasse de sua amada. A ele também, portanto, a "salvação" de Sarah havia "salvado" de uma vida burguesa e convencional, onde seria o genro herdeiro do comerciante rico o que, possivelmente o afastaria de sua profissão tão amada. Havia entre Charles e Sarah, portanto, uma dívida recíproca que impediu que o vínculo se desfizesse, apesar do desaparecimento de Sarah e manteve Charles aprisionado, na espera.

Na versão contemporânea, a relação do personagem masculino, Michael, com Ana é bem distinta. Michael é um mero coadjuvante, no trabalho e no amor, cujo olhar parecia inócuo, sem produzir efeitos subjetivantes para Ana, que aparentemente passa narcisicamente ao largo, sem se deixar afetar ou vincular. Então, a resposta amorosa de Ana não contribui para que Michael se sinta potente e doador, mas o deixa em suspenso, na expectativa esperançosa de algo que, finalmente, se mostra inalcançável. A ambiguidade narcísica de Ana não lhe assegura o lugar de objeto de amor insubstituível, mas o deixa numa posição de amante mal correspondido. Apesar de nada entre eles apontar para uma relação duradoura e consistente, sua reação é de perplexidade quando Ana vai embora, deixando-o surpreso e, diríamos, desamparado ao

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 30 26/08/2013 08:46:22

constatar que suas expectativas românticas não se realizaram. Sua reação parece até certo ponto despropositada considerando-se o caráter descompromissado e instável da sua relação amorosa com Ana, fora de qualquer indicação de projeto futuro em comum. É possível, então, que a relação com Ana tenha sido, desde o início, marcada pela identificação de Michael com Charles, seu personagem oitocentista, o que se evidencia dramaticamente no seu grito final, na janela quando fica evidente sua fixação em Sarah, objeto de seu amor romântico persistente, tão característico da atmosfera dominante no plano das relações amorosas no final do século XIX.

Então, aparentemente Michael, o homem contemporâneo, ainda traz em si mesmo resquícios de Charles, o sujeito oitocentista, aquele que necessita de uma mulher – Sonia ou Sarah – que o faça sentir potente e amado, que se deixe afetar por seu olhar apaixonado, que garanta um lugar de acolhimento e aconchego, mas também se ofereça como algo a ser desvendado, estimulando o desejo. Michael/Charles precisa se sentir imprescindível, ocupando o lugar central de investimento amoroso de sua companheira, objeto de paixão indiscutível e aceitação incondicional. Nada disto Ana, mulher contemporânea, lhe oferece na sua trajetória independente e autônoma, onde o lugar de Michael, amoroso e querido, sem dúvida, é importante, mas não é nem central nem indispensável. Além disto, suas reações carinhosas, certamente, mas sempre muito ambíguas deixam Michael à deriva, sem o porto maternal seguro de que necessita, traço marcante nas expectativas amorosas masculinas, do século XIX, e, possivelmente ainda bastante significativas no contexto das relações amorosas contemporânea.

O médico

A versão oitocentista se situa em 1867, época em que Freud tinha apenas 11 anos, mas é uma narrativa feita por um sujeito/narrador do século XX. A trama situada no século XIX, no entanto, construída do ponto de vista de um observador contemporâneo cuja trajetória de vida já se deu sob a égide da psicanálise. Então, o olhar da psicanálise se faz presente no filme de forma inquestionável, na construção da narrativa e, mais especificamente, da figura do médico, versado nas questões subjetivas, a quem Charles recorre na tentativa de entender o que se passa com Sarah. O médico é aquele que recomenda a escuta, e diagnostica a paixão, nos dois encontros que mantém com Charles, abrindo caminho para, que tanto Sarah quanto Charles possam ousar assumir seus desejos, cada um a seu modo. Enquanto Sarah vai em busca de si mesma,

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 31 26/08/2013 08:46:22

Charles vai em busca de Sarah. Seriam essas escolhas amorosas – narcísica e anaclítica - preconizadas por Freud em 1914?!

Na primeira vez, Charles, o cientista palenteólogo, pesquisados das origens, procura outro representante da ciência, também especialista na investigação das origens, em busca do entendimento da origem dos males que afligem Sarah. A escolha de um médico sensível às questões de ordem psíquica parece demonstrar que Charles reconhece a necessidade de buscar outro ramo da ciência, diferente do seu, que possa introduzi-lo às questões da não-razão, do irracional, que aguçam sua curiosidade e assustam seu intelecto. Surpreende-se, portanto, quando ao indagar sobre qual seria o tratamento adequado para aquele caso, recebe uma resposta inequívoca: Sarah precisa falar. Fiel à sua empreitada de pesquisa e depois de muito relutar, Charles segue a recomendação do médico e escuta a história de Sarah. A cena do relato de Sarah remete, inevitavelmente, à disposição espacial numa sessão de análise: Charles se senta lateralmente encostado à arvore e escuta, enquanto Sarah fala, de frente para o mar. Não há contato físico entre eles, seus olhares não se cruzam, Sarah está sob o olhar de Charles mas não o vê. Ela, então, relata o encontro com o tenente francês – em parte produto de sua fantasia - recuperando a lembrança traumática e, diríamos com Freud, abreagindo o afeto estrangulado. Os efeitos deste encontro entre aquela que fala e aquele que escuta são imediatos. Sarah se permite afrontar sua patroa, desobedecendo a ordem de não se aproximar do mar e enviar um bilhete a Charles, pedindo ajuda e, na frente de todos, durante o chá. Assim Sarah se apropria de si mesma, rebela-se, resiste e ousa desejar após ter sido escutada e ter seu relato legitimado.

Da segunda vez em que recorre ao médico, Charles é não apenas informado de que Sarah deveria ser internada, mas também, e principalmente, lhe é revelado o que evita insistentemente reconhecer: sua paixão por ela. Assustado com as informações do médico e impulsionado pela "revelação" de sua paixão, Charles responde ao pedido de ajuda de Sarah indo ao seu encontro no celeiro, dando inicio a uma história amorosa. Dar-se conta de sua paixão foi, certamente, determinante na possibilidade de Charles assumir seu desejo, apesar dos empecilhos externos e internos que enfrentava. Vai, então, à procura de Sarah, no hotel em Exeter, resgatando-a de sua impossibilidade de amar e deixando-se, ele também, assumir sua condição de sujeito desejante.

Então, Fowles (ou Pinter?) sugere que a ideia de cura pela palavra e a necessidade de uma escuta amorosa, propiciadora do acesso à condição desejante, já estavam presentes no universo do século XIX, muito antes do aparecimento da psicanálise, como mostra eloquentemente a personagem de

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 32 26/08/2013 08:46:22

Sarah que fala por todos nós. E continuam presentes e necessárias, na análise e no amor neste nosso contexto contemporâneo onde a crise do masculino, que Michael, o personagem contemporâneo, tão bem encena, é uma crise das relações amorosas, e, portanto, diz respeito também e pungentemente às mulheres, suas companheiras, ambos sujeitos do século XXI em busca da escuta e do olhar amoroso tão necessários à trajetória existencial dos humanos.

Maio/2012

Claudia Amorim Garcia
clauag@uol.com.br

Referências

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

CASTEL, R. La face cachée de l' individu hypermoderne : l' individu par défaut. In: AUBERT, N. (Org.). *L' individu hypermoderne*. Paris: Éres, 2004.

COSTA, J. F. *Sem fraude nem favor*: estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FREUD, S. (1893-1895). *Estudos sobre a histeria*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 1).

_____. (1908). *Moral sexual 'civilizada' e doença nervosa moderna*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (ESB, 9).

_____. (1914). *Sobre o narcisismo*: uma introdução. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (ESB, 14).

KNIBIEHLER, Y. Corpos e corações. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Org.). *Historia das mulheres no Ocidente*: o século XIX. Porto: Edições Afrontamento, 1994.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 33 26/08/2013 08:46:22

Ser mulher e suas versões

*Cid Merlino Fernandes**

Com a montagem de *A mulher do tenente francês*, de John Fowles (1926-2005), nos confrontamos com modelos de relação amorosa. Seu eixo de análise é o que se encontra em mutação no seio do regime vitoriano de abordar as relações humanas.

A história se passa na Inglaterra, nos meados do século XIX, em 1867. Vale ressaltar que, nesta época, emergia uma poderosa estratificação da sociedade que levaria a modificar o cenário patriarcal monárquico absolutista. A crescente redefinição do valor do dinheiro impelia o aparecimento de grandes fortunas, impulsionadas pela contingência política-financeira-social colocando em questão a realidade das "boas linhagens" da era vitoriana. Os títulos de nobreza já não eram mais tão óbvios e não significavam descendência somente, mas, principalmente, novas faces do poder. Posições sociais aceitáveis surgiam como resultado do entrelaçamento entre o dinheiro e a ganância produzindo artificialmente estratificações sociais, até então impensáveis. Novos códigos de conduta aparecem no seio das crescentes familias dos comerciantes ainda não acostumados aos protocolos gestuais e à linguagem dos nobres. Darwin e a Origem das Espécies surgem no filme para ressaltar a necessidade de adaptação das pessoas frente a uma nova época que se apresenta.

A ambientação do século XIX ainda trata da reorganização dos poderes que sucederam a época vitoriana, contrastando fortunas, poderes e prestígios.

Embora, na atualidade, esteja presente o valor da inclusão, o que acontecia no momento em que a trama principal foi forjada, representava algo do declí-

* Médico, psicanalista, membro efetivo e supervisor/SPCRJ, EBP, SPB, doutor em psicologia clínica/PUC-Rio.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 35 26/08/2013 08:46:22

nio do Antigo Regime Monárquico. Casamentos oportunos, estilos comportamentais baseados no "haja como se" (*act as if*), uniões da fidalguia com a classe trabalhadora, tudo isso é retratado por John Fowles com maestria.

A trama do filme, portanto, envolve um nobre inglês e a filha de um comerciante, uma noiva burguesa e uma mulher enigmática, condensação pura de toda a resistência que envolvia o que era ser mulher à época.

O tempo narrado (1867) e o tempo da narração (1967) se cruzam no imaginário do autor expondo todas as idiossincrasias possíveis, sem excluir a ironia. A diferença entre a moda urbana londrina e a provinciana mostra as vestes que distinguem uma boa moça de outra mulher do espaço público, revelando a crítica acirrada aos valores conservadores somado aos ares libertários, insurgidos como focos de resistência. Uma das formas resistir/existir aparece logo no início, cena marcante, que servirá de bússola para todas as histórias que concorrerão contígua e continuamente: o olhar vago, interrogante, ininterpretável, enigmático, sedutor e capturante de Sarah, ao ser perturbada de sua afirmação social naquele mundo, ou seja, aquela que espera seu tenente francês.

Tendo que adotar uma névoa de indiscrição para existir e não cair na submissão a que era destinada, Sarah sofre, mas não sem gozar e, nesse gozo, garante seu lugar em um mundo condenatório, cruel com as mulheres e estigmatizante. Sarah positiva seu sofrimento ao torná-lo um sistema libertário. Na espera do tenente francês, ela habita um espaço imaginado e podemos conjecturar que esse esquema só funciona se não houver nenhum tenente francês. Sarah não espera. Sarah vive à espera. Não há um libertador. É uma trama de presente, de atualidade, de garantia de vida.

Ultrapassando estas argumentações podemos rever alguns detalhes que tornam o filme uma explosão criativa que o eternizou.

Durante uma singela passagem de carruagem pela ilha, uma inscrição em forma de tabuleta encontra-se colocada à entrada de uma casa qualquer: *watch and pray.* Esse é o primeiro aviso que John Fowles dá para aqueles que, tal qual Ulysses e o canto das sereias, se expõem ao olhar de Sarah.

John Fowles adota a linguagem do romantismo para abordar várias relações amorosas. Podemos enumerar: Sarah e o tenente francês, Sarah e Charles, Charles e Ernestine, Anna e Mike, Anna e Davide, Mrs. Roughwood e Mr. Smithson, Sam e Mary, o homem e a prostituta e Mike e Sonia. Todos são casos de amor, uns mais platônicos, outros mais carnais e outros mais comuns. Há um apagamento entre realidade e fantasia, entre o *cast* e os personagens, em uma miríade de situações que nos permite a identificação atemporalmente.

O filme aborda o desejo e a liberdade em meio a todos os obstáculos para

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 36 26/08/2013 08:46:22

a existência de histórias de vida movidas por esses dois elementos. Uma moralidade decadente e acirrada, a crise do valor da palavra, o significado do casamento e a patologização do amar e do sonhar são abordados. Neste sentido, o destino da mulher que assume seu desejo ganha nomes como "a mulher de um homem", "tragédia", "prostituição" e "loucura".

Como foi apontado anteriormente, vários casais se apresentam no desenrolar do filme. Uma cena mostra a metalinguagem adotada pelo autor. Em um determinado momento, um desmaio/desequilíbrio produz uma continuidade de uma trama para outra. Trata-se da mudança da anágua de Sarah para o vestido de Anna. Nesta cena, apresentam-se continuísmos entre a puta e a virgem, a ciência vitoriana e a hipocrisia religiosa, a pesquisa com fósseis e o passado, os olhares de Sarah e o de Ernestine, Anna não é uma qualquer e Sarah é uma qualquer, entre outras. Tudo do passado ocorre no presente e tudo do presente já se encontra no passado.

Para terminar, cito uma analogia ocorrida enquanto escrevia estes comentários. É escrito que a primeira cidade organizada na cultura ocidental, tal qual conhecemos hoje, se deu na Grécia clássica, em Mileto. O modelo de urbanização conhecido, até então, era o de Atenas, considerado caótico; suas vielas separavam toda a estratificação social existente. Em Mileto, bairros, esquinas e ruas são desenhados ordenando a população. Uma curiosidade me chamou a atenção: o modo de identificação de um bordel. Assim era feito. Em uma esquina, apareciam, lado a lado, três inscrições no piso, talhadas nas pedras que serviam de calçada: um pé (indicando a direção a ser tomada), um busto de mulher e um coração.

Voltando ao filme, Sam não entrega a carta a Sarah e ela some. Charles busca Sarah na vida que se segue no mundo das prostitutas. Fazendo uma analogia com os bordéis de Mileto, podemos pensar que Charles buscava o coração e encontrava só a carne das mulheres. Pensando desta maneira, ainda hoje vemos as mulheres sem o coração que obviamente as acompanha, mas que se mostram invisíveis a quem as procura. Assim, termino esses comentários com uma das últimas frases do filme: it was unworthy! traduzido por "isso foi indigno!".

Maio/2012

Cid Merlino Fernandes
cidmerfer@gmail.com

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 37 26/08/2013 08:46:22

A viagem de Antonia em busca da feminilidade

*Regina Helena Landim**

Introdução

Inicialmente, gostaria de agradecer ao Paulo Sergio pela fina escolha dos filmes e pela oportunidade de um agradável exercício de psicanálise aplicada.

O filme a que assistimos é belo, romântico, encantador, mas mexe com o espectador. O machismo de *Luigi*, logo em sua entrada em cena, quase me impediu de guardar a boa distância para analisar o filme.

É um filme coerente e consistente. Seu tema principal é o caminho de *Antonia*, inicialmente presa por uma paralisia histérica, a descoberta de si mesma.

Antecipo, desde já, o fio condutor de minha interpretação. Focalizarei especialmente a viagem de *Antonia*, metáfora de um processo analítico. Da paralisia histérica ela passa à atividade, por uma identificação especular. Quando Dario a escuta, instala-se a transferência, que é representada no conteúdo manifesto, isso é, no filme, pela paixão amorosa. A frigidez perde o sentido e é abandonada. *Antonia* pode, então, assumir o legado de seu pai, o que evidenciaria a superação do Complexo de Édipo. Ela se vê, finalmente, diante de sua falta, sua solidão como ser humano e está pronta para se relacionar com outro. Nesse momento ela chama *Luigi*, seu marido, que não mais a atemoriza, mas que, através de sua viagem, ela aprendeu a amar e admirar.

Partirei, assim, do roteiro do filme, do seu conteúdo manifesto, para interpretar o sentido das ações de suas personagens, especialmente de *Antonia*.

* Psicanalista, membro aderente e supervisora/SPCRJ.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 39 26/08/2013 08:46:22

Nessa análise, intercalarei trechos do filme, isto é, diálogos e a descrição de cenas marcantes, com propostas de interpretação.

Análise

O início do filme nos coloca diante de seus protagonistas, *Antonia* e *Luigi*, que são, aparentemente, muito diferentes. *Luigi* ateu, anarquista, liberal. *Antonia* ainda mais religiosa e reprimida (paralítica) depois de casada.

O primeiro diálogo de *Antonia* e *Luigi* demonstra um antagonismo radical. Ela quer viajar (andar) com ele, embora paralítica... (paralisia histérica). Recebe dele calmantes e um disco com o barulho de trens... Quando reclama, ele diz que conversarão quando ela estiver mais calma e se vai.

Luigi trata *Antonia* como uma criança. Ela reage com a paralisia. Mesmo analisando superficialmente, já podemos perceber que, além do conflito entre os dois, *Antonia* sofre de um conflito interno: anda, viaja, ou fica paralisada?

Reviravoltas, descobertas e repetições

Quando *Luigi* precisa se esconder, há uma reviravolta. Ele fica passivamente olhando e *Antonia*, que o imagina morto, assassinado, começa a se movimentar. 'Em solteira era melhor que muitos homens', diz ela. E vai assumir o lugar de *Luigi* nos negócios.

Estamos num jogo de espelhos. Há duas posições antagonistas que são ocupadas ora por um ora pelo outro, *Antonia* e *Luigi*. Um é ativo, o outro passivo; um viaja, vai à aventura, o outro permanece preso, paralisado. Não há nenhum deslizamento da posição de um na direção do outro. O casal é regido por uma lógica dual.

Temos aí também o início do movimento de identificação histérica, nesse caso, identificação com as insígnias masculinas. *Antonia* permanece histérica, mas passa de uma histeria mais passiva e regredida a uma histeria mais ativa e reivindicativa. Ela passa de: 'sou sua vítima' para 'posso ser ele'.

Posto esse prólogo, poderíamos dizer que o filme retrata de maneira magistral a histeria de *Antonia*. Em sua forma, pelo tema musical envolvente, pelo encanto das cores, das paisagens, das personagens e pela ambientação, no início do século XX, ele nos conduz a um 'clima histérico' de romantismo e beleza e aos tempos em que *Freud* estava mergulhado na clínica e na tentativa de compreensão da histeria. Em seu conteúdo ele narra o percurso, a análise, de *Antonia*, em busca de si mesma como mulher e de um encontro com *Luigi*.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 40 26/08/2013 08:46:22

O pano de fundo é a repressão religiosa da sexualidade e o impossível da relação sexual.

Em sua viagem, *Antonia* descobre as atividades e os textos políticos de *Luigi*. Chegando ao Círculo de Caça ela tem a evidência da traição dele. Não hesita. Quer saber mais sobre isso. Conversa com Paula e com Clara. (do seu esconderijo, *Luigi* assiste a esta conversa). Paula diz a *Antonia* que tinha 'histerismo', do que foi curada por *Luigi*. E que tinha sido sua amante, mas, sobretudo, sua amiga. Delineia-se aí a possibilidade de outra relação homem-mulher que supera a paralisia histérica e permite uma circulação, tanto na sexualidade como na troca de ideias.

No início de sua teoria, descrevendo as jovens histéricas, *Freud* falava da monotonia da vida delas, dedicadas aos cuidados com o pai doente. É claro que a teoria avançou. O papel do pai, como modelo de identificação e cúmplice nas relações de desejo, foi reconhecido, desde Elisabeth, mas especialmente em Dora. A homossexuação (como diz Serge André), que consiste na busca do feminino, pela ligação a alguma mulher admirada porque escolhida por um homem, já se delineia na relação de Elisabeth com sua irmã e de Dora com a Sra. K. Mas a observação clínica de Freud, da inteligência, do brilho das histéricas, contrastando com a passividade, a repressão e a monotonia de suas vidas, permanece válida.

Seguindo o *script* indicado por Clara (ainda a identificação), *Antonia* aparenta 'liberdade'. Usa uma camisola sensual, fuma, se masturba, mas não consegue o prazer. Vai à procura do frasco de éter no escritório de *Luigi*, anteriormente um lugar proibido para ela. Parece relaxar, talvez gozar. Tudo isso é observado por *Luigi*.

Há então uma cena que parece sublinhar a reviravolta de *Antonia*. Numa grande fogueira ela queima tudo. Escritos e álbuns eróticos de *Luigi*, bonecas que enfeitavam o quarto dela e o fonógrafo dos trens. *Luigi* observa. As posições permanecem trocadas. *Antonia* ativa, *Luigi* passivo. *Antonia* pretende abandonar o passado de vítima, de criança, de paralítica, mas escolhe, para isso, decalcar o modelo proposto por *Luigi*.

Antonia se movimenta, vai à tipografia, onde trabalham Paula e Clara, leva manuscritos de *Luigi* sobre a emancipação feminina, que manda publicar com o verdadeiro nome dele, e não o de Ulisses, o aventureiro marido da fiel Penélope, pseudônimo escolhido por *Luigi*.

Antonia seduz um militar. Repete com ele o *script* das traições de *Luigi*. Permanece indiferente e fria na relação sexual. Ele pergunta a ela se alguém já lhe tinha dito que era frígida.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 41 26/08/2013 08:46:22

A repetição do mesmo roteiro usado por *Luigi* em seus encontros mostra que *Antonia* não conseguiu assumir seu próprio desejo, é ainda dependente do de *Luigi*. Trata-se de uma vingança em uma lógica de espelhos. *Antonia* ainda não percebeu que seu problema é interno, não se devendo apenas à arrogância e ao machismo de *Luigi*.

A verdadeira viagem de *Antonia*

Começa então a verdadeira viagem de *Antonia*. Ela encontra Dario, homem que tem uma fragilidade. Foi acusado de homossexualidade por desculpabilizar e não cobrar as consultas de um rapaz que tinha problemas com a masturbação. Cria-se um clima de confiança e *Antonia* relata seus próprios problemas sexuais. Não tem prazer no contato com o marido, embora evoque sua imagem, em sonhos ou fantasias, quando sozinha. Dario lhe diz que a frigidez ocorre com frequência nas mulheres. *Antonia* nota que pela primeira vez foi ouvida e tratada como adulta. Se se tratasse de uma análise, teríamos aí o início da transferência. Como é um filme, *Antonia* se apaixona por Dario. Podemos observar aí a raiz comum da transferência e da paixão amorosa, o que se observa, especialmente, no caso de mulheres histéricas em análise com analistas homens.

Outra questão que aparece nesse momento do filme é o interesse de *Antonia* pelas terras e pelos colonos do pai. Ela deseja continuar o projeto dele.

Do ponto de vista psicanalítico, isso poderia representar a resolução do Complexo de Édipo para *Antonia*. Tendo sido respeitada por Dario (que exerce o papel do analista junto a ela), ela pode abandonar o Ego Ideal infantil e, pela dissolução do Édipo, projetar seu futuro, através da instalação do Ideal do Ego. Essa é uma questão discutida pela psicanálise. Como é o pai, um homem, que aponta para o Ideal do Ego, como fazê-lo para sua filha? *Freud* deixa a questão em aberto. *Lacan* diz que não há um significante para o feminino. Então, o que o pai poderia deixar como herança para sua filha seria, de todo modo, algo de fálico. O feminino seria um mais além, sensível, mas mudo. Entre um e outro se distribuiriam as mulheres.

Antonia e Dario vivem sua paixão. *Antonia* pode finalmente entregar-se e ter prazer. Como Dario se apresentou como menos machista, menos fálico, mostrou sua castração, *Antonia* pôde finalmente abdicar de ter o seu próprio falo, como fazia na concorrência com *Luigi*, e aceitar ser não toda fálica. Falando de outra forma, não mais ter, mas ser o falo. Passa da lógica dual, reflexos do mesmo no espelho, para a lógica ternária: metáforas, descobertas, circulação do falo.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 42 26/08/2013 08:46:22

Luigi, inocentado, já está livre para sair de seu esconderijo, mas agora é ele quem está paralisado. Limpa uma arma. Pensa na morte?

Antonia percebe que *Luigi* está vivo.

Antonia dá uma festa. *Luigi* corre de uma janela para outra, mostra ansiedade, parece presa da obsessão de observar *Antonia*.

No fim da festa, Paula, *Antonia*, um homem e Clara estão sentados em uma varanda. Paula e *Antonia* se beijam, o homem acaricia *Antonia*. *Luigi* observa. Dario se afasta com ciúmes.

Vemos mais tarde que *Antonia* leva Dario até a casa do homem. Ela se dirige para a casa e Dario pergunta: 'Por que me trouxe aqui?' *Antonia* responde: 'Porque queria que soubesse que escolho o meu caminho e vou fundo'.

No interior da casa encontramos o homem, *Antonia* e Paula, juntos na cama.

Do ponto de vista psicanalítico, parece haver aqui um retorno à lógica dos espelhos. *Antonia* faz questão de repetir o caminho de *Luigi*. Mas não é isso mesmo que acontece numa análise: Avanços, recuos, em vez de uma caminhada linear?

Enquanto isso *Luigi* diz a *Vincenzo* que quer conhecer essa *Antonia*, livre, apaixonada, mas que lhe dói aceitar que ela tenha se realizado como mulher sem ele. 'Agora vivo através dos seus amantes aquilo que antes nunca consegui viver com ela'. 'Entender tudo, ver tudo e depois'... (Vê-se o revólver). *Vincenzo* parece, em menor escala, desempenhar, ao lado de *Luigi* o papel que Dario exerce junto de *Antonia*: o de analista.

Clara casa com o noivo, que tinha dito a ela, diante de *Antonia*, que entrava virgem no casamento.

Antonia tem uma relação sexual com Dario na casa dela. Embora tenha fechado a cortina, *Luigi* pôde observar tudo.

Dario diz a *Antonia* que quer que ela seja só dele. *Antonia* responde que nunca mais será de alguém. Dario se vai. *Antonia* abre a janela e diz: 'Agora estou quite', dirigindo seu olhar para o esconderijo de *Luigi*.

Ouve-se um tiro.

Antonia pensa que *Luigi* se matou, mas vê que está enganada, ao perceber que a janela do esconderijo dele se move.

O marido de Clara se matou ao descobrir que ela tinha uma vida libertina, como a de *Luigi*. Ele não pode admitir (ver) isso. Seus óculos jazem a seu lado.

Antonia manda uma mensagem para *Luigi* e finalmente os dois se encontram e o filme se encerra.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 43 26/08/2013 08:46:22

Conclusão

Quanto a nós, poderíamos concluir que a viagem de *Antonia* é a metáfora do seu duro percurso para passar dos caprichos de menina, da paralisia histérica, para a sua vida de mulher. Talvez pretendesse ser a menina dos olhos do pai e do marido. Com a perda de *Luigi* não hesita. Toma o caminho indicado por ele, numa identificação especular, seguindo seus passos. Essa identificação seria sobredeterminada. Representaria não apenas um sintoma de sua histeria, pela usurpação do falo; mas seria também sintoma do luto por *Luigi*: Não preciso mais dele, agora sou ele. Em sua viagem *Antonia* descobre um *Luigi* inteiramente novo para ela, o que lhe abre as primeiras perspectivas de mudança, mesmo que ainda especulares e vindicativas.

O encontro com Dario, um homem que reconhece sua própria castração, permite a confissão e a superação da frigidez de *Antonia*. Ela se entrega à paixão amorosa. Dario é diferente do arrogante *Luigi*, que paradoxalmente 'fracassou desde a primeira noite'. Do ponto de vista analítico, o encontro com Dario representaria a entrada em análise, através da transferência.

A partir daí *Antonia* dá prosseguimento ao projeto de seu pai. Isso significaria que finalmente ela vive e supera o Édipo, através da instalação do Ideal do Ego.

Outro elemento que confirmaria essa análise é a comparação dos dois casais: *Antonia* e *Luigi* e Clara e seu noivo. Enquanto que, durante o filme, *Antonia* e *Luigi* passam por inúmeros percursos, descobertas, sofrimentos e superações, cada um tendo sempre o outro em mente; Clara e seu noivo vivem cada um em seu trajeto, sem comunicação verdadeira. *Luigi*, a despeito de sua arrogância, se sente responsável pela frigidez de *Antonia*. *Antonia*, embora tendo um conflito interno, desejaria viajar com *Luigi*. Depois, em sua ausência, realiza efetivamente essa viagem. Clara segue um caminho diferente do de seu noivo, que não a conhece; assim como ela não o conhece ou não o aceita. Nesse sentido o posto de observação de *Luigi* e a viagem de *Antonia* são paradigmáticos. Distantes, mas com a presença do outro sempre viva. Do outro como questão, como objeto amado, invejado, odiado, mas presente. Por isso, a despeito do sofrimento e das mágoas de cada um com o outro, eles podem, finalmente se encontrar.

Não desenvolvi, porque achei temas secundários, a identificação de *Antonia* pela perda (luto) de *Luigi* nem a comparação *Antonia*/Clara, na linha de *Freud*, quando fala da moça do primeiro andar e da filha do porteiro. Aliás, a personagem Clara não é bem definida no filme. Secretária, acompanhante, amiga?

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 44 26/08/2013 08:46:22

É preciso notar ainda que é evidente que o conflito de *Antonia*, segundo a psicanálise, não seria devido apenas à sua relação com *Luigi*, mas um conflito precoce, cujas causas o filme deixa na incerteza. Afinal, embora coerente e consistente, como disse no princípio, é só um filme...

Julho/2012

Regina Helena Landim
rhlandim@uol.com.br

Referências

ANDRÉ, Serge. *Que veut une femme?* Paris: Navarin, 1986.

BREUER, Joseph; FREUD, Sigmund (1893-1895). *Studies on hysteria.* London: The Hogarth Press, 1968. (The Standard Edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, 2).

FLORENCE, Jean. Les identifications. In:_____. *Les identifications*: confrontation de la clinique et de la théorie de Freud à Lacan. Paris: Denoël, 1987.

FREUD, Sigmund. (1900). *The interpretation of dreams.* London: The Hogarth Press, 1968. (The Standard Edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, 4 e 5).

_____. (1905). Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora). In:_____. *Cinq psychanalyses*. Paris: PUF, 1967.

_____. (1912). The dynamics of transference. In:_____. *Papers on technique.* London: The Hogarth Press, 1964. (The Standard Edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, 12).

_____. (1914). Pour introduire le narcissisme. In:_____. *La vie sexuelle*. Paris: PUF, 1969.

_____. (1915 [1914]). Observations on transference love. In:_____. *Further recommendations on the technique of psycho-analysis.* London: The Hogarth Press, 1964. (The Standard Edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, 12).

_____. (1915). Pulsions et destins des pulsions. In:_____. *Métapsychologie*. Paris: NRF; Gallimard, 1968.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 45 26/08/2013 08:46:22

_____. (1917 [1916-1917]). Conferência XXII: some thoughts on development and regression – aetiology. In:_____. *Introductory lectures on psychoanalysis*: part III. London: The Hogarth Press, 1968. (The Standard Edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, 16).

_____. (1917). Deuil et mélancolie. In:_____. *Métapsychologie*. Paris: NRF; Gallimard, 1968.

_____. (1921). Psychologie des foules et analyse du moi. In:_____. *Essais de psychanalyse*. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1985.

_____. (1923). La disparition du Complexe d'Oedipe. In:_____. *La vie sexuelle*. Paris: PUF, 1969.

LACAN, Jacques. Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je. In:_____. *Ecrits*. Paris: Seuil, 1966. Comunicação feita no XVI° Congresso Internacional de Psicanálise, Zurique, 1949.

_____. *Encore*: le séminaire: livre XX. Paris: Seuil, 1975.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 46 26/08/2013 08:46:22

Esposa... esposo... amantes

*Luiz Carlos de O. Marinho**

A personagem central do filme *Esposamante*, dirigido por *Marco Vicario* em 1977, é Antonia, mulher cercada de todo conforto, mas infantilizada, presa ao leito por uma paralisia histérica e visivelmente revoltada com a postura autoritária e distante de Luigi, seu marido. Luigi é um comerciante de vinhos que, embora seja militante anarquista e autor de textos nos quais defende a emancipação feminina, trata sua própria mulher de um modo absolutamente conservador. Tudo começa a mudar na vida de Antonia e de Luigi, quando este se torna o principal suspeito de um assassinato e se esconde no segundo andar da casa de um primo, localizada defronte à sua própria. Daí em diante, o filme nos apresenta como eixo central o percurso de Antonia em busca de afirmação como mulher autônoma, socialmente produtiva, e capaz de viver prazerosamente sua sexualidade, que até aquele momento só lhe trouxera frustração. Em virtude disso, pode-se ver o filme por um viés, penso eu, mais restrito, no qual só importa o caminho percorrido por uma mulher em direção à libertação do jugo opressor de seu marido, um homem autoritário e patriarcal. E, enquanto isso acontece, este marido como que vive um pesadelo, um castigo, aprisionado em um limbo, de onde é obrigado a assistir a tudo inerte, nada podendo fazer quanto ao que via sua mulher fazer.

O filme, contudo, no que diz respeito ao homem, apresenta muito mais do que apenas um marido sofrendo pela erosão de sua posição de domínio. Assistimos à evolução de um homem que no início se apresenta cindido, capaz, de um lado, de uma postura libertária e progressista para o mundo, embora fosse,

* Psicanalista, membro efetivo/CPRJ.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 47 26/08/2013 08:46:22

de outro, completamente retrógrado e opressor para com sua mulher. Ao final do filme Luigi, caminhando na direção da superação desta cisão, se vê tendo que decidir se assume nova posição diante de sua mulher e a aceita inteira, tal como ela se tornou, ou se mantém a postura antiga e segue adiante, separando-se dela.

Não há, portanto, como olhar para Antonia ou para Luigi desprezando a profunda ligação entre eles. A transformação de Antonia passa por sua descoberta e imersão no mundo de um Luigi que ela não conhecia. Já, a mudança em Luigi se processa à medida em que ele acompanha passo a passo os movimentos de Antonia e se deixa afetar pelo que vê. Cada um se modifica, afinal, por entrar em ressonância com os movimentos do desejo do outro.

Depois que a charrete de Luigi volta vazia, puxada por seu cavalo, Antonia assume que ele está morto e resolve tomar para si a condução dos negócios de seu marido. Com este propósito, logo volta a andar e embarca sozinha na charrete, disposta a seguir a rota de negócios de Luigi. O cavalo, contudo, resiste e desafia Antonia, testando sua capacidade para submetê-lo. Aqui o cavalo aparece claramente como uma metáfora da sexualidade, cuja intensidade e caprichos não devem ser estranhos para quem pretenda trilhar um caminho que leve ao encontro do próprio desejo. Quando questionada por seu médico se seria capaz de dominar o cavalo, Antonia responde que quando criança cavalgava melhor do que muitos homens, dando a entender que traz um potencial não desenvolvido, bloqueado pelas condições a que foi submetida como mulher, o que, afinal, lhe retirou a possibilidade de se afirmar do mesmo modo como é permitido aos homens.

Guiada pelo cavalo, Antonia descobre, ao longo do caminho, um Luigi que ela não conhecia: um homem com múltiplas facetas, intenso, livre, sexualmente ativo, vivendo papéis diferentes com cada uma das mulheres com quem se relacionava. Passado o espanto inicial, Antonia, mesmo raivosa e ansiando por vingança, vê-se fisgada pela curiosidade e passa a querer saber muito mais do que somente o que fazia Luigi em suas viagens. Seu interesse desloca-se, amplia-se e se volta para a descoberta de como mulheres e homens gozam a sexualidade em um mundo onde o desejo circula mais livremente do que naquele local onde ela esteve, até então, confinada. Nos encontros com vários homens e mulheres vai então, pouco a pouco, se soltando, sentindo e vivendo sua sexualidade com mais intensidade, de um modo mais livre e gozoso.

Em paralelo, Luigi, escondido no sótão do sobrado em frente à sua casa, assiste, surpreso e angustiado, por uma fresta em uma janela discretamente aberta, à lenta transformação de sua mulher. Até então, Luigi havia sido um

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 48 26/08/2013 08:46:22

comerciante de vinhos capaz de uma considerável produção intelectual e de intensas relações de amizade e eróticas com todos, menos com sua mulher. Ele se portava de acordo com um padrão masculino bastante conhecido, isto é, mantinha sua mulher presa em casa, imaculada, em um pedestal, enquanto reservava o sexo, a liberdade e o prazer para o resto do mundo. Esta postura é bem definida já no início do filme. Ao chegar de uma viagem, Luigi age com Antonia de modo agressivo, distante e um tanto entediado, como um pai zangado com uma filha que insiste em se comportar mal, para, em seguida, fazer sexo oral, dentro de sua própria casa, com Carla, uma espécie de secretária e confidente de Antonia.

Tal como fazem muitos homens, Luigi se relaciona de um modo diferente com cada mulher, vivendo com cada uma delas um papel específico, bem determinado. Com Antonia, ocupava o lugar de um marido um tanto paternal, que vê a mulher como pura e inocente, com quem, às vezes, perdia a paciência de um modo semelhante ao de um pai frente a uma filha mimada. Com Clara era o amante, o senhor do harém, cujo desejo é possuir todas as mulheres que circulam em sua casa, por puro erotismo e gozo sexual. Com a mulher do anarquista preso, se punha no papel do chefe de família protetor, daquele que se senta à cabeceira da mesa nas refeições. Com Paola, a médica, realizou a fantasia masculina de ser um dedicado e competente instrutor sexual, capaz de despertar uma mulher para o prazer erótico.

Observado de perto, cada personagem masculino do filme porta, em seu modo de agir e na sua maneira de se relacionar com a mulher, alguma das principais características de Luigi. Assim, o médico de Luigi representa seu lado racional, científico e ateu, e, como ele, trata Antonia como uma menina mimada, imatura e voluntariosa. Dário, amante de Antonia, também médico, traz a capacidade de um homem sensível e vulnerável se colocar à disposição de uma mulher para ouvir com atenção as nuances de sua afetividade e de suas dificuldades sexuais. Tratando Antonia como uma adulta, falando com ela abertamente sobre suas questões sexuais, Dário a ajudou a superar sua anestesia e a sentir-se sexualmente excitada e gratificada. E foi exatamente deste modo, nos mostra o filme, que Luigi se relacionou com Paola, sendo assim capaz de livrá-la de uma frigidez histérica. O barão do Clube de Caça vê as mulheres como desnecessariamente complicadas no que tange à sexualidade, e, assim como Luigi, procura viver o erotismo e o prazer sexual de modo simples e direto. Ambos, aliás, vão para a cama com duas mulheres, com a intenção de que a mais experiente, auxilie no desenvolvimento erótico da menos experiente. Enrico, o noivo de Clara, é um homem contido, casto, que espera

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 49 26/08/2013 08:46:22

de sua noiva uma pureza que ela evidentemente não tem. Luigi, embora nem de longe fosse um casto, certamente esperava de Antonia algo semelhante, crendo ser ela absolutamente inabilitada para a excitação e prazer sexual. Já Vincenzo, primo de Luigi, é um homem sensível sem ser frágil, maduro, embora um tanto contido e amargurado, que acolhe, protege e cuida de Luigi. Ao mesmo tempo, se coloca como sua consciência e o critica em diversas ocasiões, chegando a apontar o quanto era cômodo para Luigi ter uma mulher pudica em casa para poder sair livremente com as prostitutas. Além disso, ambos estão na posição de expectador: Vincenzo de uma Antonia posta no lugar de um amor inatingível e Luigi de uma Antonia que se transforma em outra, que ele não reconhece.

A transformação de Antonia, embora produza angústia e sofrimento em Luigi, acaba por capturá-lo completamente. Tomado por uma compulsão voierística, Luigi já não consegue se afastar da janela, abrindo mão de sair do esconderijo quando o assassinato é esclarecido e ele inocentado; decide ali ficar, oculto, acompanhando os passos de Antonia, interessado – segundo suas próprias palavras – em tudo ver e tudo saber a respeito do prazer sexual de sua mulher. Com isso ele, de certo modo, se iguala a Antonia que desde o começo também está motivada pelo desejo de tudo ver e de tudo saber a respeito do prazer sexual de seu marido. Aparentemente Luigi abandona os rígidos papéis que até então pautavam seu comportamento e se arrisca a olhar para sua mulher desde uma perspectiva mais abrangente, procurando apreendê-la em sua inteireza, malgrado toda perturbação que isto pudesse lhe causar. O espanto que o invade então é o mesmo que acomete alguns homens quando se põem abertos, pela primeira vez, diante do desejo de uma mulher que seja justamente aquela que é objeto de seu investimento amoroso.

Em um determinado momento o acaso prega uma peça e permite que uma pista deixada, voluntária ou involuntariamente, por Vicenzo leve Antonia a descobrir Luigi a observá-la do sobrado em frente. A partir daí Antonia passa a exibir deliberadamente através de sua janela para Luigi toda sua recém-adquirida capacidade erótica. E isto o leva ao ápice da dor e angústia. A pistola de Luigi entra em cena neste exato momento, sugerindo que tendo Antonia e ele chegado até este ponto, com tamanha tensão acumulada, o desfecho seria inevitavelmente uma forte ruptura ou uma morte. De fato, logo em seguida ouve-se um estampido e, por um momento, Antonia pensa que Luigi havia dado fim à própria vida, para logo em seguida descobrir que fora Enrico quem se suicidara. Ele não suportou descobrir logo após o casamento que Clara já não era virgem, que tinha desejos sexuais e buscava satisfazê-los.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 50 26/08/2013 08:46:22

Neste contexto, a morte de Enrico aparece como um representante de uma morte possível justamente para aquela parte de Luigi, que insistia em ver Antonia como pudica e incapacitada para a vida erótica. De algum modo, Antonia percebe isso e lança, logo a seguir, como um desafio para Luigi uma pergunta que lhe faz chegar por meio de um bilhete: "por quê?". Lançado o desafio, ela se prepara para a eventualidade de seu marido ser capaz de aceitá-lo e orienta sua empregada para que naquela noite ponha a mesa para dois.

Para Luigi não faz mais sentido manter-se oculto na casa do primo. Já não tem mais nada do que se esconder, pois já não é suspeito de um assassinato, nem o que esconder, visto que sua vida foi completamente desvendada por Antonia. Ademais, já viu e descobriu tudo o que precisava a respeito do amadurecimento erótico de sua mulher. Quando finalmente sai de seu esconderijo, Luigi, visivelmente atraído por Antonia, dirige-se até sua casa e a percebe como um vulto que o aguarda atrás do portão, o qual, após um breve momento de hesitação ele decide atravessar. Sua expressão neste momento é inteiramente diversa daquela que ostentava quando, no início do filme, voltava para casa. Se naquele momento era arrogante e entediado, agora, sob uma face transparecendo humildade e espanto, pode-se adivinhar uma taquicardia, uma excitação, nascidas do risco que assumiu indo ao encontro da mulher que Antonia se transformou.

Julho/2012

Luiz Carlos de O. Marinho
luizcmarinho@uol.com

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 51 26/08/2013 08:46:22

O difícil equilíbrio da mulher entre dois tempos

*Ana Maria Rebouças Diniz**

Boa noite a todos, obrigada por estarem aqui e obrigada especialmente ao Paulo Sérgio por ter me convidado a dividir a mesa com ele e principalmente por ter idealizado e promovido essa série de encontros em que o cinema nos convoca a esses questionamentos em torno do *feminino* e da *dor de existir*.

Ao contrário da peça, este filme, desde o primeiro momento, me deslumbrou por sua beleza plástica; as cores outonais do painel, que se repetem no cenário, nos figurinos, nas peles marmóreas das personagens. Por sua música, ora alegre, ora tocante ou inesperada, insólita mistura de clássico e popular. Seus enquadramentos rigorosos, minuciosos, sóbrios mas impactantes, as falas que vão se adensando, da frieza à sordidez e ao desespero, os manequins brancos sendo habitados por desdobramentos da vida dos personagens, alusões, referências e homenagens a outros filmes e diretores: uma festa para os sentidos e para o espírito, um caleidoscópio, que a cada novo olhar traz configurações diferentes, fascínio ao qual temos que dar um limite.

Esses contrapontos, essa multiplicidade de sentidos trazem a marca do seu criador, o genial Fassbinder, um dos mais produtivos diretores do cinema europeu do pós-guerra, com uma participação intensa na vida cultural alemã. Nascido em 1946, um ano depois do término da guerra, numa Alemanha vencida, humilhada, culpada e dividida, parecia que ele, pessoalmente, estava encarregado do seu "Ressurgimento": altamente produtivo, trabalhou como ator de cinema e teatro, cinegrafista, compositor, *designer* de produção, editor de cinema, produtor de cinema e administrador de teatro. Em seus 36 anos de vida, fez 43 filmes (incluindo dois curta-metragens e Berlin Alexanderplatz, de

* Psicanalista, membro efetivo e supervisora/SPCRJ, especialista em compulsões e adições, prevenção e tratamento/IBMR.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 53 26/08/2013 08:46:23

15 horas e meia) Fazia, em média, um filme a cada 100 dias. ”Posso dormir quando estiver morto”. É uma de suas frases paradigmáticas.

Quando filmou *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, Fassbinder tinha apenas 26 anos e claramente já antecipava a dor de viver que o levaria à morte por overdose de drogas, álcool e barbitúricos dez dias depois de fazer 36 anos.

Sua fantasia projeta uma protagonista, Petra que aos 35 anos, no auge do desespero pela perda da amada, detona todos os outros vínculos (com trabalho, mãe, filha, amiga e empregada) e busca a tranquilidade final na embriaguês **“**Eu queria morrer, mamãe. Eu queria realmente morrer. Pra mim não há mais nada que valha a pena viver. Alguns comprimidos e... a morte... lá tudo é calmo, tudo é belo. É tranquilo, mamãe. Tudo é tranquilo. Eu te amo, mamãe...” Podemos perceber a imensa idealização desse vínculo primeiro como espaço de beatitude , completude e restauração narcísica.

No entanto, Fassbinder ainda queria viver todas as experiências possíveis em mais 10 anos. Tudo era excessivo nele: drogas e álcool, couro negro e homossexualismo, fama, solidão, orgias, relacionamentos sado-masoquistas. Mas também sensibilidade e lucidez. Ambicioso, Fassbinder sonhava ganhar os três mais importantes festivais de cinema do mundo – Berlim, Cannes e Veneza – e o Oscar de melhor diretor, tudo no mesmo ano. Seria, então, capa da revista Time, segundo seus próprios cálculos. Mas foi em 1982, ano programado para essa proeza, que Fassbinder morreu, vítima da overdose, antecipada por ele e prevista por seus amigos. Podemos pensar: “Os que fracassam ao triunfar”?

Culpa? Supereu sádico que ele nunca consegue satisfazer? Ódio contra um objeto amoroso arcaíco que se volta contra si mesmo? Destruindo a si mesmo destrói esse objeto perseguidor com quem está identificado? Ou não pode ser mais bem sucedido que o pai que ele renega.

Os pais de Fassbinder, ele médico do exército alemão, ela tradutora, se casaram em 1944, mas o pai partiu para a guerra e só voltaram a viver juntos em 1945, para logo se separar. Fato é que Fassbinder cresceu sem o pai num ambiente de indiferença. “Eu sou o meu próprio pai”, diz ele.

Eu quero apenas que vocês me amem, é o título de uma de suas peças, na qual há um parricídio.” Matar-se pode ser uma forma de cometer parricídio. “Você não sabe o que é estar sozinho, não sabe!”.

Seus excessos contrastavam com sua intensa disciplina e uma transbordante energia criativa investida no trabalho. Como Petra tinha um lado “obcecado”, poderíamos pensar, traços obsessivos, através dos quais conseguia distanciar-se do turbilhão emocional em que vivia, na promiscuidade entre vida amorosa e vida profissional, para refletir sobre seus sentimentos e tentar

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 54 26/08/2013 08:46:23

metabolizá-los. Ainda assim, muito de sua vida é exposta quase concretamente por sua arte, ficando claro para os mais próximos a correspondência entre seus personagens e os seus próprios dramas pessoais.

Muitas vezes se projeta em suas personagens femininas, como em Petra. Mulheres que representam as diversas formas de emancipação feminina e, também a nação alemã, materialista, individualista, hipócrita que através do Milagre Econômico Alemão estava se reergendo. "Eu sou a Alemanha e a Alemanha sou eu". Sua aguda crítica a essa nova ordem social se expressará em seus filmes através da mulher livre, inteligente e poderosa, mas, que, no final, fracassa em suas estratégias de poder, porque quer usar o seu sucesso financeiro para comprar o amor tal qual o homem. Numa cultura onde o importante é sobreviver a qualquer custo, manipulando os sentimentos dos outros ele próprio diz que aprendeu que sentimentos são para serem vendidos. "Denuncia tudo e todos: o movimento feminista, a liberação homossexual, o terrorismo, o sionismo, mostrando os paradoxos de internalizar o agressor e repetir os mesmos comportamentos criticados no lado oposto." "A sociedade homossexual é constituída exatamente como a sociedade global, a sociedade heterossexual dominante. Encontram-se aí a mesma hierarquia, os mesmos conflitos e prejulgamentos de classe, o mesmo egoísmo, a mesma cegueira. O casal homossexual é devorado pelas mesmas relações neuróticas de dependência e de ciúme que o casal heterossexual (…)"

"O mundo não é um caso de mulheres contra homens, mas de pobre contra rico, reprimidos contra repressores". Essa lucidez provocativa lhe valeu a desconfiança do governo, o ódio das feministas, dos homossexuais, sionistas etc, etc.

Pretendendo ser a voz dos deslocados na sociedade, falava sobre a solidão, o medo, a angústia, a busca pela própria identidade, os desdobramentos da personalidade e amor não correspondido. O equilíbrio difícil entre dar e receber, receber e trocar. Violência, sadismo e masoquismo. Melodramático e irônico ao mesmo tempo, as discussões exacerbadas sobre relações de poder e violência nos seus filmes se tornaram um capítulo especial da história do cinema alemão. Violência e explosões que não eram contidas por sua capacidade de simbolizá-las, vazavam das telas em direção para seus atores e à sua equipe. A sensação de ser vampirizado por seus parceiros e colaboradores se expressa claramente em seus personagens, como vimos em Petra e também na vida real: "Todos vocês podem desaparecer! São todos uns porcos, porcos exploradores!... Eu odeio vocês!".

No entanto, procurava essa assimetria, em suas escolhas amorosas; ligava-se a pessoas que dependiam financeiramente dele. Casou-se duas vezes, mas,

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 55 26/08/2013 08:46:23

sempre foi abertamente homossexual. Dizia "A única expressão sentimental que eu respeito é o desespero". Dor de viver, feminino, masculino, a escolha de autor e de filme não podia ser mais adequada.

Diz um biógrafo seu: "Pesadelos infantis e juvenis pela falta de afeto, solidão, medo de contato com as pessoas e puberdade não vencida, tudo isso embaralhado com imagens de filmes noir e filmes B norte-americanos e franceses, além de filmes alemães antigos. Cinema como compensação da vida."

Já Fassbinder relativiza: "nos filmes eu certamente lido com minha própria pessoa de maneira um pouco diferente do que eu faço na vida… aqui eu não posso dirigir, ou não quero dirigir. Em meus filmes, por outro lado, meus personagens se comportam apenas como eu quero." Na sua onipotência, ele não se dava conta do papel do inconsciente transbordando desejos e atravessando suas intenções. Ainda assim consegue produzir uma obra em que seus dramas particulares são universalizáveis e compartilhados por muitos outros, mesmo meio século depois.

Uma estilista é alguém que alimenta "a Sociedade do Espetáculo". "Gui Debord, o autor, contemporâneo de Fassbinder denuncia em outros termos a alienação da sociedade que prefere a imagem e a representação ao realismo concreto cotidiano; a aparência ao ser; a ilusão à realidade; a imobilidade à atividade de pensar e reagir. Oriunda das classes superiores, (o espetáculo seria uma forma de dominação da burguesia sobre o proletariado) Petra, depois de esforço, disciplina e persistência, como se deduz por seus conselhos para Karin, obtem sucesso e dinheiro, com os quais sustenta submissamente uma mãe fútil e gastadeira e uma filha que parece apenas um peso em sua vida. Petra casou-se duas vezes por amor, mas os homens só foram uma decepção para ela. O primeiro marido, belo e onipotente morreu num acidente provocado por sua irresponsabilidade, deixando-a sozinha com uma filha não nascida. O segundo foi escolhido pensando em uma relação ideal, de sujeitos livres e iguais unidos pelo desejo e não pela obrigação; seu sucesso financeiro desregulou esse equilíbrio; ela se recusa a usar os artifícios femininos clássicos para deixá-lo pensar que ainda tem poder. Ele, não se sentindo mais necessário para protegê-la e sustentá-la, passa a dominá-la sexualmente, com violência e dor, o que deflagra um nojo anteriormente insuspeito contra "o cheiro dos homens" Homens, aliás, ausentes no filme, mas onipresentes no painel que domina a cena, onde reina soberano e lindo o próprio deus grego, Dionísuis ou Baco, o seu equivalente romano: deus do vinho, associado aos excessos, à festa, à perda da consciência, à embriaguês, à transgressão. E Midas, o rei que transforma o que toca em ouro, dom e maldição.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 56 26/08/2013 08:46:23

A ampliação de um pequeno quadro de Nicolas Poussin do século XVII com uma cena mitólólogica entre o rei Midas e Baco recobrindo a parede de fundo do quarto, foi uma grande sacada de Fassbinder, não só por sua beleza como pelos seus múltiplos significados: Vale lembrar as bacantes, mulheres que participavam desses rituais de liberação e as Dionisíacas, festas que deram origem ao Carnaval, quando, as proibições eram momentaneamente suspensas e as leis podiam ser transgredidas. Os praticantes desses rituais eram os deslocados da sociedade grega: estrangeiros, foras-da-lei, escravos e, especialmente, mulheres que subiam ao monte Parnaso onde dançavam, nus, num estado de transe, embriagados por vinho e drogas. É bom lembrar que na democracia grega, as mulheres eram pouco mais que escravas.

Na cena mitológica, o rei Midas, símbolo da ambição e estupidez. (Duas expressões "Um toque de Midas", mas também "As orelhas de Midas") vem pedir a Baco que retire o dom com que o presenteou, a seu pedido, pois tudo que tocava era transformado em ouro, mesmo os alimentos e a própria filha!

Em grandes pinceladas temos aí, através de Baco, os temas da euforia alcoólica recobrindo o desamparo e a dor de viver. Também podemos ver uma referência brusca da completude amorosa da felicidade e da liberdade através da embriaguez ou do embotamento da consciência. A escolha desse painel parece ser uma antecipação do que Petra terá que aprender ao final de sua jornada: que dinheiro não compra amor verdadeiro, (ao contrário do que pensa Nelson Rodrigues) O poder financeiro de Midas não lhe não garantiu a satisfação nem de fome, nem de afeto, nem de companhia. Ou ainda que a felicidade e mesmo a liberdade não seriam senão momentos míticos, ilusórios, obtidos ou recuperados apenas através de substâncias e vivências euforizantes. O cotidiano desglamourizado do final do filme talvez representasse a verdadeira possibilidade de realização.

Como Fassbinder, Petra recorre todo o tempo à bebida. Karin também. Euforizantes para aguentar a dor de existir.

Diz um crítico, diante da ausência de homens no filme, que esse painel e a insistência do enquadramento sobre a genitália masculina do deus grego sugeriria, afinal, a predominância do sistema patriarcal sobre o novo mundo de mulheres aparentemente livres mas, inconscientemente, ainda submetidas a uma sociedade tradicional .Podemos reparar que esse enquadramento vigora especialmente a partir do momento em que Karin diz que vai voltar para o marido e durante toda a cena de descontrole de Petra, jogada sobre o tapete, embriagada chamando de putas a mãe, a filha e amiga, Petra perde Karin para o marido assim como Fassbinder está perdendo seu amante Günther Kaufmann para a esposa.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 57 26/08/2013 08:46:23

Por outro lado, se no painel, o masculino está representado por um Deus, a relação homem-mulher seria impossível na sobriedade. Ou seria impossível. No masculino, representado pelo rei Midas, pior ainda, o homem é desmascarado como tolo assim como os homens das histórias de Petra e Karin.

Petra se apaixona perdidamente por Karin e tenta comprar seu amor através de mil promessas e facilitações: viagens, educação, dinheiro, sucesso e celebridade que, são aproveitadas pela moça, mas nem assim garantem seu amor, sua fidelidade ou sua permanência junto a ela. Fassbinder dá 4 carros de luxo para Günther Kaufmann neste ano mas, ele volta para a esposa.

Petra se ilude e se deixa usar porque quer; a primeira música, escolhida por ela é um aviso: *Smoke gets in your eyes*. "Todos que amam são cegos, você acha que alguma coisa em você diz que este é um amor verdadeiro, mas quando seu coração se incendeia, seu olhos ficam cegos pela fumaça."

Petra gosta de ter os olhos cegos pela fumaça; racionalmente deseja uma relação ideal, com total transparência, nenhuma obrigação, mais prazer do que fidelidade, (como tentou estabelecer com o segundo marido e ele não aguentou e agora é ela que não aguenta): "Mente para mim", pede ela à Karin. Se a complementariedade não existe, o que existe são relações de uso e abuso, intercambiáveis. Espelhamentos. Petra usada pela mãe e pela filha, usando Marlene, sendo usada por Karin... Mas, também usando Karin.

Karin é a beleza, a juventude, a transgressão. Insubmissa, diz que sempre terá que procurar um homem apesar de gostar de Petra (Aliás, um negro americano, fetiche sexual que reaparece em *O casamento de Maria Braun*.) Se Petra com sua disciplina, necessidade de controle e ambivalência (te amo, você é uma putinha escrota, ainda assim te amo)... encarna os traços obsessivos da mulher moderna, bem sucedida na carreira, Karin é o eterno feminino, a histérica linda, sedutora, fazendo-se de burra, preguiçosa, desafiadora em relação a quem detém o Falo; vítima também de um trauma: o homem – pai se emasculou e se destruiu. O homem –marido insuficiente também a escravizava. Karin pode até gostar de Petra, no entanto resolve deixá-la ao primeiro aceno de seu marido, imprestável. Afinal, ela também acredita no amor? Ela também deixa seus olhos ficarem cegos pela fumaça e se entrega a alguém que acabará por decepcioná-la? Fassbinder diz que esse é o destino da mulher? Ou da posição feminina daquele que ama? Ou repetir é o destino, quando os objetos primários são insuficientes, não nos protegem das experiências traumáticas nem permitem sua metabolização, com as consequentes transformações nas capacidades psíquicas e o reposicionamento subjetivo?

Petra, usa também de sedução, se fantasia de deusa grega, tenta se histeri-

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 58 26/08/2013 08:46:23

cizar, mas parece cada vez mais seca, magra, cadavérica, enquanto Karin exibe aquela carnação viçosa, apetitosa da mocidade. Petra se dará conta de que não ama Karin, apenas deseja possuí-la. Devorar Karin, introjetar seus olhos encantadores, seus cabelos, cacheados, sua pele maravilhosa, seus braços bem torneados. Fassbinder desejava ser Marilyn Monroe. Petra tenta se transformar em Karin/Marylin com sua peruca loura, roupa sedutora e olhos pintados, quando perde o objeto amado. Dar amor e cuidado a Karin seria identificar-se com a menina que foi e receber o cuidado e o amor que gostaria de ter tido por parte de sua mãe, egoísta e desligada? Fassbinder não quer reconhecer a dívida que tem para com o seu pai, diz que é o seu próprio pai, Petra também quer ser mãe/pai de Karin. Ser tudo de Karin. Passar o dia inteiro misturada a ela, serem uma só pessoa. No final, Petra reconhece o apelo infantil que a habita e a quem ele originalmente se dirige: eu te amo, mamãe! Quero dormir/ morrer / voltar para dentro da mãe e se esconder em suas entranhas? Petra busca a mãe e essa busca o próprio pai e Deus, como apoio e amparo para as suas tempestades. Incapaz de oferecer continência e sustentação à filha, ao contrário, deve tê-la invadido com suas próprias ansiedades, como provavelmente acontecera com Petra bebê. "Estava chovendo muito há 35 anos quando você nasceu", repete a mãe, como se isso selasse o destino difícil de Petra.

Por fim, Marlene. Para mim, a figura de mais dignidade do filme, sempre composta, sempre altiva, em nenhum momento desce dos saltos, nem quando é insultada. Logo à primeira música, Petra, já arrumada, defendida e soberana, puxa a empregada para dançar, num gesto que denota a posse indiscutível sobre o corpo de Marlene. Depois a afasta com displicência, mandando-a voltar ao trabalho. Marlene, que é ao mesmo tempo colaboradora nos seus croquis e, pelo seu gesto poderíamos pensar, escrava sexual. Marlene, aparentemente não se insurge contra o abuso. Todos os críticos veem Marlene numa atitude masoquista diante do sadismo de Petra. Inclusive Fassbinder.

Mas, há indícios que questionam essa pretensa submissão; ela é independente: criativa, modifica os croquis por iniciativa própria, sem a licença de Petra, que a aprova. Fassbinder respeita colaboradores que trazem contribuições originais. Que não o exploram. Para Marlene Petra pode expor sua fragilidade, sem rodeios, sem perucas.

As perucas são um capítulo especial nessa história; aquilo que envelopa a fragilidade, que protege contra as asperezas e agressões do mundo externo. Algumas perucas usadas por Petra são verdadeiras armaduras; uma parece o capacete de um guarda inglês. Ela tem perucas de cores diferentes para momentos diferentes. Já falei da loura, Karin/ Marylin.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 59 26/08/2013 08:46:23

Marlene tudo sabe da vida de Petra. Controla tudo, todo o tempo e participa de todas as cenas, até das amorosas entre Petra e Karin, sublinhando com o toque nervoso de sua máquina de escrever as que a excluem mais dolorosamente. No desdobramento especular, idealizado por Fassbinder, as duas manequins estão na cama sob os lençóis e a terceira – Marlene está debruçada sobre elas, olhando. Petra não existe sem o triângulo. Projeta-se em Marlene para ser incluída na transa de mamãe e papai? Marlene não fala, mas sua existência tem força, tem presença. Petra sabe disso, sente-se acompanhada. Não deixa que ela se ausente em nenhum momento. Não quer estar só, vocês não sabem o que é estar só!, diz Fassbinder.

Penso que Marlene é o único relacionamento verdadeiramente confiável de Petra "- ela me ama". O mais fundamental, função materna, espelho, testemunha, reconhecimento. Alguém que nutre sua existência, faz-lhe contorno, lhe dá substância. Funciona como moldura discreta e estável para seu exibicionismo, ou desespero. Não se deixa destruir por seu ódio ou seus maltratos. É resistente, permite ser usada como um objeto transicional. E não revida, não tripudia, não invade Petra com sua própria ansiedade. Mas, entra no jogo. Facilita a dramatização dos conteúdos infantis, das experiências emocionais mais primitivas, por certo reprimidas pela boa menina que Petra queria ser para sua mãe. Por isso, o filme acaba com sua saída, batendo a porta. E, levando a boneca Karin, assim como os outros troféus dos quais Petra-Fassbinder não precisará mais, se tiver realmente elaborado essa experiência de perda e desamparo.

Ainda sim, a música que Petra põe na vitrola fala de seu vazio, da sua fragilidade e do recurso que usa para não demonstrá-los. "I`m the Great Pretender". Eu sou o grande fingidor! "Minha carência é tanta que eu finjo demais/ Estou sozinho, mas ninguém percebe".

Fassbinder diz que Marlene foi procurar outra patroa que a torturasse. Ou, que precisasse mais dela, podemos pensar. A última tomada do filme é por um ângulo diferente, novo, mais sóbrio, vazio e sem cores. Marlene sai para deixar esse vazio mesmo, onde possa emergir um novo sentido, novos desejos.

Bem, esse seria um final suficientemente bom talvez até mesmo para Fassbinder!

Setembro/2012

Ana Maria Rebouças Diniz
anam.reboucas@uol.com.br

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 60 26/08/2013 08:46:23

Referências

COLETIVO Periferia. Disponível em: <www.geocities.com/projetoperiferia>. Acesso em: ago. 2012.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/socespetaculo.html>. Acesso em: set. 2012.

FRANÇA, Gabriel. O toque de Midas e as orelhas de Midas. Disponível em: <http://monteolimpoblog.blogspot.com.br/2012/07/o-toque-de-midas.html>. Acesso em set. 2012.

OLIVEIRA, Roberto Acioli. As mulheres de Fassbinder. Disponível em: < http://cinemaeuropeu.blogspot.com.br/2008/06/>. Acesso em: set. 2012.

_____. Fassbinder, cabeça pensante. Disponível em: <http://cinemaeuropeu.blogspot.com.br/2009/11/fassbinder-cabeca-pensante.html>. Acesso em: set. 2012.

_____. Fassbinder em Petra Von Kant. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=8624>. Acesso em: set. 2012.

_____. A Puta Sagrada e as utopias de 68. Disponível em: <http://cinemaeuropeu.blogspot.com.br/2009/11/o-desespero-de-fassbinder.html>. Acesso em: set. 2012.

_____. Fassbinder e o Desespero. Disponível em: <http://cinemaeuropeu.blogspot.com.br/2009/11/o-desespero-de-fassbinder.html>. Acesso em: set. 2012.

_____. O cinema de Fassbinder e o Medo da solidão. Disponível em: <http://cinemaeuropeu.blogspot.com.br/>. Acesso em: set. 2012.

PACHECO, Mario. Fassbinder, o cineasta mais fascinante, talentoso, prolífico e original da Europa Ocidental. Disponível em: <http://www.dopropriobolso.com.br/paginas_bolso/txt160.htm>. Acesso em: set. 2012.

THE PLATERS, Smoke Gets in Your Eyes. Terra. Disponível em: <http://letras.mus.br/platters/30964/traducao.html>. Acesso em: set. 2012.

THE PLATERS. I`m the Great Pretender. Terra. Disponível em: <http://letras.mus.br/platters/30964/traducao.html>. Acesso em: set. 2012.

POUSSIN, Nicolau. Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Nicolas_Poussin>. Acesso em: set. 2012.

RAINER WERNER FASSBINDER FOUNDATION. Biografia Fassbinder. Disponível em <http://www.fassbinderfoundation.de/ >. Acesso em: set. 2012.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 61 26/08/2013 08:46:23

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 62 26/08/2013 08:46:23

O velho e o novo em uma mulher moderna

*Paulo Sérgio Lima Silva**

Em primeiro lugar, uma observação sobre a sequência dos filmes apresentados: nosso Ciclo deveria, idealmente, ter sido aberto, com *A história de Adèle H.*: jovem esmagada entre a imagem grandiosa de seu pai, o escritor Victor Hugo, e a paixão obsessiva e alienante por um militar que a rejeita. Teria se completado com *Mme Bovary*, a burguesa provinciana, que quer ser "alguém" e busca nos romances, na literatura, um escape à mediocridade de sua vida. Emma tinha sonhos, mas não uma linguagem que possibilitasse o acesso a recursos para uma saída de seus impasses identitários. O primeiro filme termina com a loucura, o segundo com o suicídio.

Iniciamos, entretanto, com *Casa de bonecas*, marco de um posicionamento e de uma ruptura. Nele, a heroína, inflada de dignidade, bate à porta atrás de si para a casa do infantilismo e da submissão, atirando-se ao desconhecido, mas com a expectativa de encontrar uma nova posição para a sua condição feminina. Em *A mulher do tenente francês*, a misteriosa protagonista, como que em outro plano, se apresenta como uma Nora que banca o rompimento, mas paga um alto preço pela coragem de ser dona de seu corpo e de sua vida amorosa. Em *Esposamante*, Antonia emerge da mais tradicional e paralisante histeria para encontrar, através de um enriquecimento identificatório, uma dimensão libertária para sua existência.

Em todos estes recortes há um movimento em comum: a mulher corta.

* Psicanalista, membro efetivo/CPRJ, membro aderente e supervisor/SPCRJ, doutor em Psicologia Clínica/PUC-SP.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 63 26/08/2013 08:46:23

Sai de uma cena, rompe com raízes, abandona a casa expressando força e potência, ou até, por desesperança, corta o vínculo com a própria vida.

Já no filme de hoje, *As lágrimas amargas de Petra von Kant*, bem ao contrário, a personagem central parece aprisionada em uma cena asfixiante e claustrofóbica. Como fera enjaulada, no mesmo quarto, quase sempre em cima do leito, desfila ensaios identitários sucessivos como as variadas roupagens que a recobrem durante toda a encenação. Só Marlene, a criada, sai da peça na última cena, ao som de um comovente "The Platters". Sobre isto voltarei mais adiante.

Petra – "certo tipo de mulher" na virada dos anos 60 para 70. Antes disso, muitas coisas se passaram. O movimento feminista que no início do século XIX iniciara a luta pelo direito ao voto e acesso ao ensino superior – ao saber, portanto – e à consequente possibilidade competitiva no mercado profissional, perde fôlego nos anos 30 do século XX. Mas, inspirado numa Simone de Beauvoir que em 49, afirmara: "não se nasce mulher, se se torna mulher", o movimento ganhou força nos anos 60 através da liderança de Betty Friedan. A luta pela libertação da mulher, pela autonomia na regência de sua vida e de seu corpo, ganhou ímpeto e a adesão de intelectuais como Kristeva, Judith Butler etc. Num terceiro momento do feminismo, na virada para os anos 90, se discutiu com mais clareza a determinação social dos papéis masculino e feminino, o homem se abrindo em crise, por esta época, buscando mais e mais o dispositivo analítico para se definir. As universidades produziram milhares de artigos e teses sobre a nova condição feminina, ultrapassando a visão de Freud e, às vezes, até mesmo a de Lacan. O feminino é visto agora pelo olhar sábio e competente de homens, mas principalmente pelo de outras mulheres. A história de Petra retrata um momento privilegiado para a mulher nos anos 70: ela já tem acesso ao poder, tão almejado por Emma Bovary, inclui em sua subjetividade algumas das insígnias viris testadas por Antonia, mas, apesar das marcas da decepção de uma Adéle, ainda busca, às vezes desesperadamente, o amor, como em *A mulher do tenente francês*.

Antes de abordar o filme propriamente dito, proponho um modelo, esquemático e simples sobre a mulher moderna, em quatro posições. Uso livremente os ícones HY e OBS (histeria e obsessão), como expressões das polaridades masculino/feminino, racionalidade/afetividade, autonomia/dependência.

1. Posição HY: típica de certo modelo de mulher no fim do século XIX, objeto de investigação por parte da psicanálise. Muda em suas reivindicações,

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 64 26/08/2013 08:46:23

protestante através de sintomas corporais, que criam enigma e instigam o olhar – curioso, estupefato ou científico – do homem. De modo geral, submissas e pouco inseridas no campo social.

2. Posição OBS: ao contrário da anterior, autônoma, apresenta rigidez no "semblant" (caráter), e não abrem mão da exibição das insígnias fálicas. São organizadas, mais racionais e podem se cristalizar nessa nova identidade. Possíveis escolhas de objeto homoeróticos ou com parceiros mais fracos, sem insígnias de poder. São os generais do lar. Tendência ao alcoolismo ou a questões psicossomáticas.

3. Posição HY / OBS: vive as novas vestimentas como um "falso *self*" (ver o artigo sobre o "Blefe" de Maria Rita Kehl). Alternância de humor e de comportamento; temem serem descobertas em sua fragilidade e impostam uma posição autoritária. Desenvolvem, de modo geral, vida profissional razoavelmente bem sucedida, mas buscam sempre de modo ambivalente, um amor que as salve e lhes dê um sentido. Em geral são relações destrutivas, ou encontros desastrados.

4. HY e OBS: mulheres que transitam bem entre os dois polos, fazendo uma acomodação ou integração satisfatória entre as várias áreas (maternal, profissional, sexual), inevitalmente com alguma predominância de uma delas.

Cada uma dessas posições se refere a um tipo ideal ou puro, sendo, é claro, possível um deslizamento de um tipo para outro, no decorrer da biografia de uma mesma pessoa. Por outro lado, cada um desses tipos poderia emergir de modo predominante em determinados momentos históricos e em determinados espaços sociais sob a influência de condições facilitadoras (em interação com os condicionantes familiares). O primeiro tipo, por exemplo, vicejou à vontade no transcorrer do século XIX, mas, apesar de aparentemente superado, se manifesta, ainda hoje em dia, em ambientes moldados por sistemas de valores radicalmente repressores (religiosos, familiares, etc).

Possivelmente Petra von Kant se situe entre a segunda e terceira posições. O filme de 1972, fala de uma nova mulher, liberada, estilista bem sucedida profissionalmente, afirmada em sua condição de um feminino poderoso. Em sua casa-atelier, entre manequins, croquis e bonecos, Petra vive só com Marlene, a empregada fiel e muda. Impávida e dócil, Marlene acata todos os caprichos da patroa, obedecendo às suas ordens de modo serviçal. Petra, frente a ela, caricaturiza a macheza de um rude pai-patrão, despótico e sem limites.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 65 26/08/2013 08:46:23

Visivelmente, goza com o seu poderio frente ao corpo e movimentos de outro subjugado e anulado. Trata-se de uma relação, não como o humano, mas com uma boneca. Marlene, por sua vez, dramatiza de forma radical a mulher sem voz, autômata, sem um eu que reaja ou conteste. Funciona como mais um manequim no cenário, movida possivelmente por uma paixão doentia e alienante pela patroa. Mas Marlene bate à máquina. Não tem voz, mas escreve. Apenas redige documentos de Petra ou num espaço secreto fala do que a rodeia, expressa algo de sua subjetividade?

Logo no início da trama, ao telefone, Petra exibe que pode dispor de dinheiro para empréstimo à própria mãe e afirma para um homem, em outra ligação, que não irá pagar sua dívida para com ele. Em sentido metafórico, é disso que se trata, da tentativa de rompimento com qualquer forma de dívida em relação à construção do feminino pelas mãos masculinas. Sobre outro que quer o seu trabalho, comenta: "ele é tão servil!" e completa, "canalha!" Sobre o ex-marido: "nojento, fedido, burro, ridículo, queria prendê-la pela cama". O homem, mais adiante, na figura do pai da amante Karin, aparece como alcoólatra, desempregado, que mata e se suicida. O masculino não tem futuro! Aparece, portanto, através desse discurso um movimento de quebra de grilhões, de rompimento com milênios de servidão ao antigo amor, para a mulher poder assumir livremente uma nova identidade. Mas a que preço!

Mesmo frente à amiga Sidonie, Petra adverte: "cuidado com o homem!" A amiga parece ostentar uma felicidade mais tradicional, porém revestida pela mentira: "ele pensa que está no poder", diz. Como se secretamente conjugasse uma posição submissa com a da esposa que controla e manipula, reafirmando uma condição de mando. Mas nem sempre parece ter sido assim! Numa referência rápida ao primeiro marido Pierre, morto em um acidente, Petra comenta: "ele se julgava imortal!" E sobre o segundo, num primeiro tempo do matrimonio diz: "eu era apaixonada", complementando, "quase como uma escrava". Tentaram fundar uma relação diferente, moderna. Porém tudo naufragou, pois, em seu entender, ele não aguentou o sucesso e o brilho da nova mulher. Juntando-se as duas referências e as alçando a um plano maior, pode-se pensar na evanescência de uma posição masculina clássica que parecia fixada eternamente e que, agora, se fragiliza e que necessita se recriar.

Duas informações subliminares ao texto oficial dos personagens, como que uma espécie de elemento do recalcado, enriquecem a visão da problemá-

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 66 26/08/2013 08:46:23

tica de Petra: o quadro na parede figura quase onipresente durante a película e a pequena frase musical da *La Traviata*, ao fundo, na cena do desespero e abandono de Petra, na parte final.

Sobre a primeira informação: por que teria Fassbinder incluído a obra de um clássico, Nicolas Poussin (1593-1665), como significante fundamental para a trama? Inicialmente, vamos situá-la: trata-se de *Dionísio e Midas*. Na tela, Dionísio, despido, na pujança de sua imagem viril de prazer e juventude, com uma bacante a seus pés, está prestes a ceder à demanda de Midas, rei da Frígia, para livrá-lo da maldição de ver tudo que toca transformado em ouro. Ele não podia desfrutar dos prazeres sensíveis: nem comer, nem beber, nem descansar em leitos macios, nem mesmo acariciar as criaturas que amava. Diz a lenda que Midas, liberado, se desfez de sua coroa, ou seja de sua condição de rei todo-poderoso, se banhou no rio Pactolos e, ao sair, celebrou a natureza, dizendo que a criação dos deuses como o pasto, o céu e as flores são melhores tesouros do que o ouro. Segundo a tradição do Romantismo de reescrever os mitos clássicos, Mary Shelley - autora de Frankenstein – pôde, nesta história, entrever as questões básicas da hierarquia patriarcal, satirizando a busca indiscriminada da riqueza por parte do homem.

Por um lado, o quadro afirmaria a imagem potente da virilidade e do falo, referência básica não só para Petra, como também para a história do feminino. Lá está o que falta à mulher e, ao mesmo tempo, o que pode se transformar em objeto de inveja e/ou desejo. Se o homem é, momentaneamente, atacado e destituído de sua importância na vida relacional da protagonista, ele permaneceria, quem sabe, como uma representação inconsciente idealizada, sempre presente, sob forma de uma inspiração ou modelo para ser copiado.

Por outro lado, se transcendemos a pura informação fornecida pela imagem e mergulhamos no conteúdo do sentido geral do quadro, ficaria sugerida a expectativa de reversão de uma posição masculina poderosa, capitalista e desemocionalizada para a de outra, mais sensível e afetiva. Seria, talvez, uma das facetas do tão misterioso "milagre" concebido na cena final de *Casa de bonecas*, que deixa Elmer, o marido de Nora, tão perplexo e cheio de indagações. Seria concebível no horizonte do possível a imagem de um novo Homem?

Petra, entretanto, ao menos nesse momento, parece ainda distante de se aproximar dessas representações, e, se assemelha mais à figura de uma pode-

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 67 26/08/2013 08:46:23

rosa Midas. Mais racional, como diz, fria, afeita à matemática dos números que contabilizam o seu enriquecimento. Mas, a outra informação a que me referi diz respeito a uma voz masculina, em-off, a de Alfredo, o herói da *La Traviata*, de Verdi, durante uma ária de Violeta. Essa voz faz contraponto ao perfil de Petra, tal como desenhado acima. Embora este trecho apareça quase nos momentos finais, como um comentário à sua solidão e angústia, torno-a presente agora para falar do esquecido e recalcado no campo emocional de Petra.

A heroína da ópera, uma rica cortesã na Paris do século XIX, relembra os tempos em que foi pura e ingênua. "Era criança tímida e inocente", diz "sonhando com a doçura do homem que a faria se sentir protegida e a embalaria com o amor". A fala musical de Alfredo, fora da cena, que é a que ouvimos, se mistura a de uma promessa antiga, de um sonho infantil: "o amor que bate no centro do universo, misterioso, exaltado!" Uma espécie de promessa de pai e provedor que lhe garantiria o sonho de uma eterna e idílica *Casa de Bonecas*. Terrível engano! Agora, ela lamenta, decepcionada com o homem, que só pôde se entregar a uma vida de dissipação e prazeres mundanos.

Voltando ao desenvolvimento da história da Petra, já sabemos da decepção com o homem, de sua desvalorização e até de seu denegrimento. Mas a disponibilidade para a ligação e o afeto está presente e converge para o súbito de um amor à primeira vista, ao conhecer Karin. Teria que ser uma mulher seu novo objeto de investimento. Não mais o homem. Mas as diferenças são marcantes entre ela e Petra: apesar de querer seu lugar no mundo, Karin se apresenta como preguiçosa, desinteressada em aprender. Sonha apenas com o mundo das imagens das revistas e romances. Algo, portanto, de uma Emma Bovary, deslocada no tempo. Karin se perde nos sonhos e não gosta de aprender, enquanto Petra afirma que sempre se aprende. Aliás, por causa disso parece estar tentando novas posições. Karin almeja um lugar ao sol, mas não o associa a esforços e movimentos de conquista, ao contrário, parece esperar por um espaço que lhe seja dado; distante de uma posição combativa para se aproximar de um ideal de Ego novo, se oferece ao outro como um *Ego ideal* para ser amado e descoberto.

Na cena da sedução, Petra, sustentando uma mascarada feminina se traveste em uma espécie de Sherezade, envolta em pérolas e brilhos. Mas inegavelmente, frente às faltas de Karin, sem dinheiro, sem pai, sem emprego, com

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 68 26/08/2013 08:46:23

marido falido, Petra se propõe a completá-la, lhe oferecendo um novo caminho e se apresenta como companheira, mas com feições de marido e pai provedor.

Não por acaso, em toda a sequência seguinte, crônica da vida a dois, o quadro de Dionísio sai de cena. Uma interpretação possível: ela, Petra, o encarna agora frente a Karin. Esta, entretanto, a rejeita, trata-a com indiferença e frieza, até o momento-clímax em que confessa ter estado em contato com aquilo que não pôde receber de Petra: o falo de outro Dionísio, negro, forte e potente. Humilhada, Petra se enfurece e reage à rejeição de Karin.

Esta a abandona, não era o amor que Petra havia esperado. O encontro no espelho tão almejado se revela também decepcionante. "Você é uma puta, má e nojenta", vocifera, mas não resiste a lhe dar algum dinheiro, num último gesto de afirmação de uma posição de potência. Mais adiante, desesperada, numa cena digna de uma ópera trágica, encontra-se, com outras vestes exuberantes, jogada no chão ao lado do telefone, aguardando uma notícia da amada. Presentes a filha, a mãe e a amiga Sidonie, que a presenteia com uma boneca loura, como que revelando a verdadeira condição de Karin na vida de Petra. O quadro de Poussin volta à cena, seja que sentido se possa emprestar a ele. Submissão, o que falta à Petra, revivescência de uma esperança de um encontro que se perdeu em outros tempos? A cena se finda com a voz de Alfredo acenando a Violeta a promessa de um amor infinito. Como é dito num comentário musical tocante do *The Platters*, num momento anterior, "quando o amor vai embora, os olhos ficam ainda cheios de fumaça ("smoke gets in your eyes").

Petra, na penúltima cena, só, pela primeira vez se apresenta sem nenhuma maquiagem. Dispensa Karin, com tranqüilidade, ao telefone e finalmente se volta para Marlene: "Vamos trabalhar juntas, você precisa de liberdade e diversão, fale-me de você!" Num momento enigmático e paradoxal Marlene beija as mãos de Petra, deposita uma mala no chão e recolhe seus pertences: discos, livros, agasalhos, uma arma e a boneca. Frente à humanização do amo, o escravo aqui se liberta. Marlene vai embora. Mais uma vez uma Nora, que parte para outra cena onde talvez possa ter voz. Curiosamente, Petra, na cama, numa zona de penumbra, sorri. *O grande fingidor* (*The great pretender*), do *The Platters* acentua o tom emocional do instante. Na letra é reafirmada a falta, a carência: "eu pareço ser o que não sou!" Talvez agora Petra possa se formular a pergunta: "quem sou eu então? O que eu, mulher, quero e desejo?"

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 69 26/08/2013 08:46:23

Sabe-se que no imaginário, supostamente quando a histérica se interroga sobre se é homem ou mulher, não é, na verdade, em relação aos papéis sexuais, mas sim em relação ao poder, à valorização, às formas de obter reconhecimento. Em última importância, não seria a diferença dos sexos a que reage, mas a desigualdade imperante entre eles. Petra carrega uma árdua história de decepções e abandonos, ofuscada, momentaneamente, pela sensação de ter encontrado uma resposta. Elidiu o masculino como objeto, ao menos superficialmente, mas a ele parece ter se identificado fortemente. Entretanto, o papel virilizado não a protegeu novamente das armadilhas do amor e das decepções. Cai a *maquillage* e a mascarada, abre-se em falta; não se trata, agora, de negá-la, mas de assumi-la. Como diz Perrier, em relação ao falo, pode se deparar então com a questão: "quem sou eu se não o tenho!"

Petra, Marlene, Karin, três facetas da mesma questão, três tentativas de encontrar uma saída para o enigma feminino. Petra, ao buscar novas insígnias para si, escapa de ser uma boneca, mas precisa de uma para amar e servir, e de outra, para se deixar ser amada, quase incondicionalmente, e, ao mesmo tempo, a humilhar e maltratar. Talvez por isso, Petra tenha sorrido frente a mais esse abandono. Abandono sim, mas também expressão ativa de uma parte sua que se desvencilha de uma submissão masoquista. Em outra posição agora, quem sabe aceite e até abençoe a saída de Marlene. Quem sabe ela, em outra cena não encaminhará melhor outras respostas. O filme começou com Marlene iluminando o quarto, onde Petra, na penumbra, acordava de um sonho ruim. E termina com Petra, numa quase escuridão. Pode-se então retornar à epígrafe e dedicatória do filme. Fassbinder nos diz, (em tradução livre*): História de um caso de doença*, acrescentando "dedicado a quem seguiu os passos de Marlene."

No próximo filme, *As horas*, três histórias sobre mulheres que parecem confirmar esta busca: novos destinos, trágicos, melancólicos, sofridos e até mesmo exitosos nos contarão mais sobre os caminhos do tornar-se mulher.

Setembro/2012

Paulo Sergio Lima Silva
pslimasilva@terra.com.br

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 70 26/08/2013 08:46:23

Referências

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BULFINCH, T. *O livro de ouro da mitologia*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

IBSEN, H. *Casa de bonecas*. São Paulo: Veredas, 2009. (Coleção em Cartaz, 4).

KEHL, M. R. Blefe! *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, n. 17, nov. 1999.

SEYMOUR, M. *Mary Shelley*. New York: Grove Press, 2000.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 71 26/08/2013 08:46:23

As horas: a cruel passagem do tempo quando a morte em vida já se deu

*Rachel Sztajnberg**

Não se pode ser feliz fugindo da vida.
(Virginia Woolf)

Como se não bastasse o esmero da beleza plástica do filme, a interpretação magistral de seus experientes atores e a engenhosa construção literária na qual se inspira, a cadência grave da música de Philip Glass acompanha esse ritmo inexorável que, do início ao fim da obra, marca seu tom melancólico. Uma melancolia, às vezes, visívelmente exposta em alguns personagens, em outros, sutilmente mascarada, um esforço monumental para escondê-la do mundo e, se possivel, de si mesmo. Num dado momento na película, Richard, que já não tem mais nada a perder, denuncia a farsa à Clarissa dizendo:

"Viver para os outros para não pensar em si mesma".

Em Mrs. Dalloway, romance ao qual Cunningham rende tributo, Virginia Woolf é implacável em sua denúncia:

"Mrs. Dalloway está sempre dando festas para recobrir o silêncio." VW.

Silêncio, a cena temida. As diferentes modalidades de véus (a festa é um deles) são usadas como artificios cuja finalidade é recobrir o vazio aterrorizante para o qual o feminino aponta. Virginia dá indícios de conhecer bem o que está para além do visível em todo sujeito:

"Pensei o quão desconfortável é ser trancado do lado de fora: e pensei o quanto é pior, talvez, ser trancado no lado de dentro." VW.

Freud, vencido pela complexidade sobre a qual tanto especulou, anunciou que os poetas sabem mais daquilo que nos intriga, referindo-se ao enigma do feminino. Na verdade, aí se encontra o começo de todo conhecimento e também de toda poesia (arte), se pensarmos que a mulher não tem lugar senão enquanto indagação. O contrário não se dá, a mulher não interroga o homem,

* Psicanalista, membro titular e supervisora/SPCRJ.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 73 26/08/2013 08:46:23

ela sofre por sua própria divisão e invoca o homem como ideal de unidade, é nele que se reflete sua busca de ser uma. Virginia não hesita em dizer que:

"As mulheres serviram todos esses séculos como espelhos, possuindo o poder de refletir a figura do homem duas vezes maior que seu tamanho natural." VW.

A dor de existir na perspectiva feminina está vinculada à ausência de um si mesma, vazio de ser do sujeito à falta a ser. A marca dessa dor se expressa em seu corpo. É por aí que se escoa e se concretiza, encarnada, sua hemorragia narcísica, uma ferida sempre aberta, contínuamente sangrando: na menarca, na primeira experiência sexual, nos abortos e/ou partos, no desmame do filho, na menopausa, se reedita e se confirma a fantasia de estar sempre perdendo e se perdendo, expressão popular cunhada nesse fantasma. A mulher está sempre se partindo, se esvaindo, se desmanchando, o que a remete mais para uma angústia de partição, como a enuncia Eugenie Lemoine em sua relevante contribuição ao estudo da feminilidade, em português, *A Mulher não toda*, no original, em francês, *Le partage des femmes*. O que nos faz perguntar até que ponto se pode falar de uma angústia de castração na mulher.

"Quem medirá o chapéu e a violência do coração dos poetas quando capturados e aprisionados no corpo de uma mulher?" VW.

Se é pela via da castração que emana essa necessidade masculina de se separar, esse Ulisses que se funde e se confunde na união, compreensivelmente foge sempre que pode aos apelos insinuantes dessa figura cuja necessidade é sempre oposta à sua. A demanda feminina é de juntar-se. Se é na separação que ela se perde, é na fusão que a mulher se repara, pela via do duplo que, em sua contrapartida, aterroriza o homem. É esta trama, esta rede que Penélope tece para não perder de vista esse viajante que lhe confere algum estatuto de ser, que constitui para o Homem o seu horror. Aí mesmo, onde ela se "acha", ele corre o risco de se perder.

Por ser nesse constante faz e desfaz que a Mulher se constitui, o masoquismo se inclui na expressão de ser da mulher, por oposição ao não ser – a dor se fixa nela como garantia de ser, no "dói, logo existo". A maternidade igualmente lhe confere um estatuto positivo, já que ela pode se revestir de um atibuto fálico. Digamos assim que a maternidade existe ao contrário da mulher porque é só mentira, mascarada, um fake. Trata-se de um véu como outro qualquer, um artifício, este encarnado, que recobre o vazio traumático. Na verdade, o que existe na figura da mãe já não é mulher, não é do feminino que se trata mais, tal como o entendemos desde Freud. Para a Psicanálise, o feminino é o que está para além da linguagem, trata-se do resto irredutível que no humano contitui

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 74 26/08/2013 08:46:23

o enigma que não é para ser decifrado, só aceito enquanto tal. Como não pode ser dito, não se representa, só pulsa. É a complexidade da estruturação dos seres de linguagem que somos que nos autoriza a dizer que o que constitui o masculino e o feminino no humano foge ao alcance da anatomia. Somos regidos por um inconsciente sexual, não sexuado. Os erráticos caminhos da pulsão que instrumentam o desejo se articulam dentro de uma sofisticada malha que chamamos de campo de identificações e vai configurar, ao fim e ao cabo, uma identidade. Os poetas sabem disso e Virginia o ressaltou enfaticamente:

"É fatal ser um homem ou uma mulher pura e simplesmente; deve-se ser uma mulher masculinamente e um homem femininamente." VW.

"Apesar da diferença dos sexos, eles se misturam. Em todo ser humano uma vacilação de um sexo para outro tem lugar, e com frequencia são somente as roupas que mantém o macho ou fêmea semelhantes, enquanto por debaixo o sexo é muito o oposto do que está por cima." VW.

Freud enunciou esse impensável, que simultaneamente seduz e horroriza, em alguns textos onde o feminino está evocado sob o tríplice signo da Mãe, da Mulher e da Morte. A saber, como doadora de vida, objeto de desejo e destruidora potencial. Encontramos essa menção em seus textos: *A cabeça da Medusa* e também nos três escrínios. O desejo primário de um recontato mítico com um universo envolvente e sem obstáculos, sem contornos e delimitações, livre do "inferno" da alteridade e da exigencia de trabalho que o estar vivo impõe, faz sonhar com o prazer do estado de repouso eterno.

Se o sujeito se constitui no conflito, o mal-estar no existir é inevitável e constante, em maior ou menor intensidade, mas sempre presente, do início ao fim da vida. Encontramos o exaustivo de viver regido pelo pulsional nesta fala de Virginia Woolf:

"Meu próprio cérebro é para mim a mais inexplicável das máquinas- sempre zunindo, sussurrando, voando, rugindo, e depois se enterrando na lama. E por quê? Para que esta paixão?" VW.

O ilimitado do psiquismo abrigado num corpo restrito e precário está sublinhado por Virginia em Mrs. Dalloway:

"Rígido, o esqueleto sustenta sózinho a estrutura humana." VW.

Tomada por esse excesso de angústia da qual não conseguia dar conta, ela escolheu submergir neste vácuo que prometia a paz da morte. Através de Mrs. Dalloway ela havia dito:

"Ela sempre teve o sentimento de que era muito, muito perigoso viver, mesmo que um só dia."

E ainda:

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 75 26/08/2013 08:46:23

"É bem possível que o mundo seja mesmo sem sentido."

Virginia tinha razão, a vida não tem um sentido em si, a menos que se invente um sentido pessoal para ela, que não está dado *a priori*.

Virginia sucumbiu, infelizmente, a despeito do incansável esforço que fez para nomear sua dor de existir pela via sublimatória, eficaz, mas não suficiente. Há outras saídas, contudo, mais bem sucedidas e menos sinistras. Nossa Adélia Prado, mais um poeta, afirma que mulher é desdobrável. Aquela que consegue, lembrando Piera Aulagnier, parir sua própria sombra se multiplica, elide o que de melancólico existe nela, ascende à histeria e num jogo lúdico diverte os homens e as outras mulheres. Isso para não falar da sua possibilidade de brincar consigo mesma quando alcança amar seu corpo como se este fosse o corpo de outra mulher (enunciado de Michèle Montrelay). Às vezes, fantasia até que é um homem e que faz amor consigo mesma, quer ser um homem para saber o que este sente quando faz amor com uma mulher. Ela também interrogante do que quer uma mulher.

"Como mulher eu não possuo país. Como mulher meu país é o mundo todo." VW.

É verdade que hoje testemunhamos outra Mulher em cena, diferente da histérica que inaugurou com Freud a construção metapsicológica da Psicanálise. Esta nova Mulher se coloca no mundo de uma forma mais assertiva, mais dona de si. Seu sentimento de pertinência é mais sólido do que o de Laura Brown, situada no romance de Cunningham e no filme de Stephen Daldry em meados do século passado, cujo território se restringia ao espaço doméstico, mais precisamente à sua cozinha. Já a editora Clarissa Vaughn, mais contemporânea, circula com desembaraço num universo expandido, habita o "país" antes dominado exclusivamente pelos Homens. Não logrou alcançar, contudo, uma certeza de si genuína, apesar de exibir um desempenho condizente com as normas convencionais. Custa-lhe, como bem se pode ver, um enorme esforço cumprir esse papel-fachada de se desimcumbir das tarefas que se auto-impõe, inclusive a festa de Richard para comemorar sua premiação. Este, por estar mais próximo de uma verdade com a qual não pode lutar, a AIDS que o consome, escancara a hipocrisia da qual se sente alvo e toca uma dimensão mais profunda que Clarissa por sua vez, tenta driblar valorizando a superfície, manifesta em atos banais: as flores, o cardápio da festa, farsa a recobrir a ameaça mortífera com a qual convivem. E eis mais uma vez aqui presentificados os véus que a Mulher sabe usar tão bem para tapar os buracos que evocam a Morte.

As máscaras e a fragilidade de sua sustentação, aliás, percorrem a película que explora a exaustão esse ir e vir entre a comunicação verdadeira e o teatro

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 76 26/08/2013 08:46:23

onde predomina a imagem que o sujeito apresenta ao público. Só para ilustrar, a vizinha de Laura, numa magnifica interpretação, chega à sua casa "mascarada" (expressão cunhada por Joan Riviere). Na sequência, despoja-se dos artifícios para exibir seu desespero e sua miséria aos olhos da amiga, para logo a seguir rapidamente recuperar sua pose ao se despedir dela e voltar para o mundo indiferente ao seu dilema. Antes disso, trocam um beijo mais que trivial, cena que se repete entre Virginia e a irmã e finalmente entre Clarissa e sua filha Julia. Há duas maneiras de se entender esse gesto das mulheres. Uma delas é a intensidade erótica implicada, uma vez que tanto a bissexualidade quanto o homossexualismo perpassa a trama da mesma maneira que atravessa a vida (sua conhecida relação amorosa com Vita Sackville-West) e a produção literária de Virginia Woolf. Vide Orlando, inspirado em seu romance com Vita e outras obras suas. Vale dizer que a questão do duplo, sempre tão cara à literatura em geral, e óbvia em Orlando, assim como em Mrs. Dalloway, na figura de Septimus. Mas há que se pensar, também, em termos do desdobramento, da duplicação presente na subjetivação feminina, a já mencionada busca de si mesma na outra, uma vez que ela é não toda. A partir da experiência original da mãe com a filha, sabe-se ser acidentado o percurso de diferenciação e singularidade, aí onde se tem mais do mesmo e um sentimento de insuficiência presente em gradações variáveis, oscilações referidas tambem às diferentes culturas, épocas e dinâmicas interrelacionais.

Está claro, no filme, que os homens não dão conta de suprir a insatisfação feminina, por mais que se esforcem, como o marido da própria Virginia, que prescruta impotente e à distância sua infelicidade. Evidência replicada igualmente no marido de Laura que, a despeito de sua dedicação, só obtém da mulher um afeto piedoso. A demanda de um a mais das Mulheres não tem como ser atendida. Clarissa, por sua vez, figura mais próxima do contemporâneo, desiste dos Homens, convive com uma parceira do mesmo sexo e tem uma filha sem pai, alusão às novas e controvertidas modalidades de reprodução.

"Por que as Mulheres são tão mais interessantes aos Homens do que os Homens são às Mulheres?", problematizou Virginia Woolf.

Richard é o homem-destaque em *As horas*. Homossexual, aidético, não confia no reconhecimento público que justifica sua premiação. Toma-a com um ato de compaixão por sua condição moribunda e ela não vem dirimir em nada sua amargura essencial. Desconfia também da lealdade de Clarissa, que a seu ver serve mais a ela própria, para distrair-se de seus próprios conflitos, do que um ato de uma doação amorosa como ela quer fazer crer. Richard não tem esperança, respalda-se numa descrença que tem origem, como descobrimos

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 77 26/08/2013 08:46:23

ao longo da projeção, em suas experiências precoces e traumáticas. Richard é filho de Laura, é aquele menininho angustiado que busca no olhar da mãe a própria invenção de si, mas Laura só reflete seu próprio desespero que não consegue disfarçar. Faltam-lhe os véus convincentes, o tecido que encobre sua melancolia é esgarçado. Richard sabe, desde sempre, que sua mãe não é feliz e que ele não será capaz de lhe oferecer qualquer conforto ou compensação. Ela carregava a morte na alma e, para não morrer de vez, ela parte. Em seu retorno após a morte de Richard, ela admite:

"O que eu vivia era a morte, eu escolhi a vida."

Talvez por isso, por ter abrigado um ressentimento irredutível pelas Mulheres, Richard não foi capaz de corresponder ao apelo amoroso de Clarissa, o romance dos dois, só teria durado "um verão", ao passo que a relação dele com Louis teria durado muito mais. Estaria essa alusão carregada de rancor pela vitória do rival e seria essa decepção responsável pelo recuo que determina sua posterior escolha amorosa por outra mulher? No que concerne a Richard, o desfecho trágico de sua existência pela via da defenestração que ele mesmo precipita, parece ser a prova cabal desse vácuo, o olhar vazado da mãe melancólica que marcou para sempre um buraco identificatório e uma impossibilidade de olhar uma Mulher confiante no investimento dela por ele.

"Alguem morre para os outros valorizarem mais a vida", proclama Virginia Woolf.

A vida destituída de valor, de sentido, se resume a uma penosa passagem das horas, a monotonia monocórdia de um vazio eterno, de um tédio insuportável. *As horas* foi o título original que Virginia dera ao romance que depois batizou de Mrs. Dalloway, a mulher central de seu romance, desdobrada em outras ao longo da obra e também no filme. Neste, as três mulheres, em distintos tempos e realidades, começam seu dia pesadamente, como as pedras nos bolsos de Virginia, um enome esforço para sair do torpor e dar início aos afazeres ritualizados de seu cotidiano. O diretor, com muita habilidade, parece querer transmitir ao espectador que os personagens representam mais do que vivem, a tensão e o ritmo que ele impõe às cenas não deixam dúvidas quanto ao mal-estar experimentado por cada uma delas, como se estivessem fora da cena, olham o que acontece ao seu redor com uma sutil distância. É o que reflete a estranheza derivada de um não pertencimento, falta-lhes enquadrarem-se, sentir-se dentro e não à margem do que se desenrola ao seu redor.

O diretor lança mão ainda de um recurso, provavelmente inspirado em outro pioneiro dos primórdios dessa arte tão mágica que é o cinema, para

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 78 26/08/2013 08:46:23

transmitir a força da repetição que alinhava as cenas ao longo da projeção. Eisenstein, diretor do célebre filme mudo O Encouraçado Potenkim, inaugura essa técnica inovadora de edição, conhecida como montagem. Trata-se de marcar a continuidade costurando as imagens, de modo que a cena seguinte, supostamente independente da anterior, começa exatamente no mesmo quadro onde a outra terminou. Cria-se uma espécie de colagem, a imagem vai "falar" de uma similaridade irrefutável entre dois tempos distintos, que de outra forma passaria desapercebida. O efeito decorrente equivale a uma metáfora, sublinha que o que muda é também a mesma coisa, a despeito da enganadora mutação cenográfica. A estética acompanha, assim, engenhosamente, o conteúdo apresentado ao espectador.

E um pouco mais de Virginia, já que é a arte o que está aqui em pauta:

"Realmente, eu não gosto da natureza humana, a menos que esteja toda temperada com arte." VW.

Contudo, a despeito da arte da narrativa e da ficção ter sido a fonte que mais abasteceu Virginia, contínua e intensamente desde muito cedo, seu amor reconhecido pelas palavras não deu conta de amainar a turbulência psíquica que culminou por consumi-la e levá-la a pôr fim à sua existência. Para além de uma provável suscetibilidade exacerbada, dados biográficos acusam traumas e perdas significativas e precoces que abalaram sua já frágil estrutura. Virginia teria sido vítima de abuso sexual, relatado por ela mesma, cometido por seu meio irmao Gerald aos 6 anos e aos 11 de novo, dessa vez por outro meio-irmão, George. A mãe morre quando ela tinha apenas 13 anos, acarretando uma primeira crise nervosa severa. A segunda, adveio com a morte do pai, 9 anos mais tarde, e determina sua primeira tentativa de suicidio. Em 1913, aos 31 anos teve de ser internada quando se dá uma nova tentativa de suicídio. A morte de um de seus irmãos, Thoby, de febre tifóide, quando ela tinha 14 anos, deve tê-la afetado significativamente, pois ele se constitui na sua fonte de inspiração para o personagem Jacob do romance que publica 16 anos mais tarde, *O quarto de Jacob*, sendo esse o livro que antecede Mrs. Dalloway. Mais tarde ainda, os bombardeios sobre Londres atingem e danificam seriamente a casa onde funcionava a importante editora Hogarth Press, fundada por Virginia e seu marido Leonard Woolf. Editora esta que, a propósito, havia publicado a obra de Freud na lingua inglesa, tendo Virginia conhecido e, inclusive, visitado Freud em sua residência. Ela testemunharia também outra casa onde havia previamente residido inteiramente em ruínas.

'É ela mesma quem afirma:

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 79 26/08/2013 08:46:24

"Continuo a crer que a aptidão para receber os choques foi o que fez de mim uma escritora." VW.

Outro dado relevante da biografia de Virginia é que sua educação e de Vanessa, sua irmã, teriam se dado inteiramente no âmbito doméstico, sob orientação exclusiva dos pais, diversamente dos irmãos homens, que chegaram a frequentar a Universidade de Cambridge. As meninas tiveram uma formação privilegiando as "artes sociais" – música, dança, conversação – além de história, latim e francês, instrução complementada pela leitura dos livros da biblioteca do pai que ele franqueava para ela. Virginia empenhou-se, a despeito dessa formação clássica, em romper com as convenções do romance tradicional e criar uma nova estética ficcional diversa da linearidade da prosa tradicional. Essa ruptura explode em Mrs Dalloway. Na origem, o que planejara como um conto ganha outro contorno, como ela mesma expõe em seu diário:

"Mrs. Dalloway expandiu-se para um livro, e entrevejo aqui um estudo da insanidade e do suicídio; o mundo visto pelo são e pelo insano, lado a lado... Quero planejar este livro melhor do que os outros e extrair dele o máximo."

Quanto de Virginia está em Mrs. Dalloway? Poderíamos pensá-lo como uma modalidade de auto-análise? Busquemos no seu próprio relato os argumentos para essa ousada afirmação:

"Minha descoberta: como cavo belas galerias por detrás de meus personagens: penso que isso dá exatamente o que quero; humanidade, humor, profundidade. A ideia é que as galerias devem se conectar, e cada uma delas vem à luz do dia no momento presente..."

Em outro momento parece exultar com o resultado de sua exploração criativa

"Gastei um ano em tentativas para descobrir o que chamo de meu processo de cavar túneis, pelo qual eu narro o passado aos poucos, à medida da necessidade. Essa é a minha principal descoberta até agora."

Um ano antes de sua publicação, quando o título do romance ainda era *As horas*, seu comentário a respeito dele parece reafirmar a implicação íntima entre a obra e sua autora:

"Ele está se tornando mais analítico e humano, acho; menos lírico; mas sinto como se tivesse afrouxado os laços completamente e conseguido deixar tudo fluir."

Quando, finalmente, dá o livro por concluído reconhece seu alívio:

"Pois as últimas semanas tem sido tensas."

Mas vai adiante e confessa em seu diário:

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 80 26/08/2013 08:46:24

"Mas, sob alguns aspectos, esse livro é um feito; tê-lo terminado sem ter ficado doente, o que é uma exceção."

E então, não terá tido ele um caráter "curativo", ainda que em caráter provisório, resultado de um processo catártico de um sujeito que se contactou com as profundezas de si mesmo e dali emergiu renovado porque se reconheceu? Terá sido gratuito que a fórmula que Virginia encontrou para fechar sua obra terá sido essa trivial e poderosa frase:

"Pois ali estava ela."

Ela quem?

Estava previsto o suicidio de Mrs. Dalloway no plano original, o que efetivamente não se deu. Virginia mudou de ideia e deu outro destino à sua personagem no final, mas o entrelaçamento e a sobreposição da vida e da morte, da fantasia e da realidade, do presente e do passado, de sonhos e alucinações perpassam a obra e deixam entrever uma intensidade de conflitos que coincidem com o que se sabe dos tormentos de Virginia que culminaram com a única alternativa que encontrou para ganhar a paz. Assim, podemos, sem grande margem de erro, pensar Mrs. Dalloway como o "duplo" de Virginia. É ela mesma quem o admite:

"Todo segredo da alma de um escritor, toda experiência de sua vida, toda a qualidade de sua mente está melhor escrita em seus trabalhos." VW.

E Michael Cunningham, será que podemos pensar seu romance *As horas*, que tão merecidamente conquistou o Pulitzer Prize em 1999, como um "duplo" de Mrs. Dalloway? A estrutura da obra, a apropriação do titulo original, a recriação engendrada por ele conspiram para deduzirmos que ele teria ficado profundamente impressionado, e por que não identificado, com a trama desenvolvida por Virginia. Cunningham é um escritor declaradamente homossexual, tendo tido uma duradoura relação com um psicanalista. Seu texto aborda e reproduz as múltiplas questões presentes no clássico de Virginia e cabe a Richard, o personagem masculino central, homossexual e desenganado, a árdua função de revelador das verdades mais duras e da hipocrisia recoberta pelas gentilezas formais. O incurável do ser para a morte é ele quem o escancara, recusando os véus, assim como Virginia em sua vida real.

Virginia e Leonard, seu marido, tinham acordos em relação à morte de ambos. Outra peça musical que não a de Beethoven combinada foi tocada na cerimonia de cremação. As cinzas de Virginia foram, contudo, enterradas debaixo de um dos dois olmos que eles haviam batizado com seus nomes para a devida ocasião em sua casa. Em cima, foi colocada uma tabuleta com

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 81 26/08/2013 08:46:24

uma citação do final de As Ondas, livro de Virginia publicado em 1931, dez anos antes de sua morte. O veredito já estava anunciado muito antes, irremediável. Dizia:

"Contra ti me arremeto, invencível e inquebrantável, ó Morte!

Novembro/2012

Rachel Sztajnberg
rachelsztajn@yahoo.com

Referências

CUNNINGHAM, Michael. *As horas.* São Paulo: Companhia das letras, 1999.

FREUD, Sigmund. (1922). *A cabeça da Medusa*. Rio de Janeiro: Imago, 1979. (Obras Completas, 18).

_____. (1913). *Os três escrínios*. Rio de Janeiro: Imago, 1979. (Obras Completas, 7).

LEMOINE-LUCCIONE, Eugenie. *A mulher… não-toda*. Rio de Janeiro: Revinter, 1995.

MONTRELAY, Michele. *L' ombre et le nom*. Ed. Minuit, 1977.

PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. São Paulo: Ed. Siciliano, 1991.

WOOLF, Virginia. Mrs. *Dalloway*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2012.

_____. *As ondas*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 82 26/08/2013 08:46:24

O silêncio das horas

*Benilton Bezerra Junior**

Três mulheres, três momentos, três lugares. Três obras, três autores, uma mesma temática a unir tudo. A arquitetura narrativa desse conjunto, montado na forma de trípticos que, narrando histórias encadeadas, indo e vindo no tempo e, girando em torno da personagem de Mrs. Dalloway, é tão complexa e cativante que é difícil falar do filme *As horas*, de Stephen Daldry, sem nos referirmos ao livro homônimo de Michael Cunningham no qual o filme é baseado e, claro, ao texto original de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*.

Publicado em 1925, o livro de Virginia Wolf, que se tornou uma dos mais influentes obras literárias do século, conta um dia na vida de uma mulher que prepara uma festa, enquanto é assombrada pelo fantasma do suicídio, uma mulher que se mostra autoconfiante e feliz, mas que, no íntimo, é desesperadamente solitária e incapaz de amar. Paralelamente, o leitor acompanha o dia de outro personagem, um poeta atormentado por memórias traumáticas de guerra, que acaba de fato se matando. Em *As horas,* escrito em 1998 e pelo qual recebeu o prêmio Pulitzer, Cunningham, não apenas parte do romance de Woolf, mas o incorpora como objeto de sua própria narrativa. Cunningham escolhe para seu livro o título provisório que Woolf havia dado para o seu e o situa assim cronologicamente antes da publicação de *Mrs. Dalloway*, ao mesmo tempo em que projeta a trama essencial romance de Woolf no futuro, por meio dos personagens que cria nos anos 1949 e 2001.

Em seu livro somos apresentados não só ao processo de construção do romance de Woolf – que é mostrada escrevendo um romance chamado *As horas*, mas também a aspectos da vida e do estilo literário de sua autora. A

* Psicanalista, membro efetivo/CPRJ, prof. Instituto de Medicina Social/UERJ.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 83 26/08/2013 08:46:24

trama de *As horas* pode ser lida como uma complexa e refinada retomada do universo woolfiano, que se desdobra na experiência de seus próprios personagens, todos de alguma maneira ligados à narrativa de *Mrs. Dalloway* e que também acompanhamos durante o decorrer de um dia: a personagem Virginia, que escreve o livro, Laura Brown, que o lê; e Clarissa Vaughn, que tem o mesmo prenome da heroina de Woolf - cujos gestos ela repete, indo comprar flores para preparar uma festa. Além delas, há o personagem masculino de Richard, que condensa vários aspectos que o aproximam da própria Viriginia Woolf e de seu romance: ele também é um autor atormentado pelo espectro da morte e escreveu um livro difícil, que conta a história de uma mulher, personagem criada à imagem de Clarissa Vaughn, sua ex-amante, a quem ele apelidou de Mrs. Dalloway, pela semelhança que via entre as duas. Ao final do dia, comete suicidio assim como o poeta, no romance de Woolf, e a própria Virginia.

Nos livros e no filme encontramos muitos elementos narrativos em comum: a especulação introspectiva, o fluxo da consciência, os monólogos interiores, o narrador onisciente. A adaptação para o cinema retirou este último, mas permitiu a Stephen Daldry incorporar um elemento obviamente ausente nos dois livros, absolutamente fundamental no filme, e que lhe dá uma marca singular – o som. O uso dos recursos sonoros se encaixa perfeitamente na composição da narrativa, especialmente na criação de uma perfeita sintonia entre as linhas narrativas e a experiência singular do tempo nelas presente. Tanto a música envolvente de Phillip Glass, quanto o tique taque do relógio, ajudam a criar uma atmosfera de perturbadora inexorabilidade do tempo, que flui indiferente aos dramas dos personagens, ao mesmo em que sublinha o permanente retorno das mesmas angústias diante da existência que, em diferentes épocas, os assolam.

O filme entrelaça as histórias das três mulheres, cujas cenas se encadeiam umas as outras de forma perfeita, apesar de tão distantes no tempo. A primeira a aparecer é Virginia Woolf (Nicole Kidman). O filme começa com o seu suicídio, ocorrido em 8 de março 1941, e depois volta para o ano de 1923, quando encontramos Virginia às voltas com a construção da personagem do romance que publicará dois anos depois, enquanto se prepara para receber sua irmã, que a visitará com seus sobrinhos. A construção da personagem de Mrs. Dalloway é uma reflexão sobre sua própria trajetória subjetiva. Virginia é assombrada por sua mente atormentada. Por conta de suas repetidas crises e tentativas de suicídio, o marido a tinha levado para Richmond, uma pequena cidade no campo, em busca de um lugar tranquilo e acolhedor. A manobra se mostra

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 84 26/08/2013 08:46:24

infrutífera e vemos Virginia, sentindo-se profundamente roubada de sua existência, finalmente convencendo o marido a retornar a Londres.

A segunda é Clara Brown (Julianne Moore, em atuação extraordinária), dona de casa de um subúrbio de Los Angeles que, em 1949, que está gravida de seu segundo filho. Nós a vemos no dia do aniversário de seu marido, um ex-combatente apaixonado por ela e incapaz de perceber a angústia que a atravessa. Laura parece estar o tempo todo à beira do abismo, mal contendo uma angústia a ponto de explodir, que se prenuncia em detalhes do seu olhar. Ela tenta, junto com o primeiro filho pequeno, fazer um bolo para comemorar a data. Enquanto isso, lê *Mrs. Dalloway*, cujas angústias refletem as dela. Sufocada pela vida familiar, da qual é extraída por um instante pelo beijo que inesperadamente dá em uma vizinha que lhe avisa estar doente, e sem saber como sustentar o semblante de dona de casa e mãe feliz, Laura planeja se matar, só desistindo no último instante, quando resolve abandonar a família assim que o segundo filho nascer.

A terceira é Clarissa Vaughn (Meryl Streep), editora de livros bem sucedida que, na Nova York de 2001, prepara uma festa para celebrar o prêmio literário recebido por Richard, um ex-amante da juventude que está com AIDS, amargurado, e cortejando a morte. Assim como ocorre com Clarissa Dalloway, a preparação da festa é também uma ruminação sobre o sentido de sua vida, que nem o sucesso profissional, nem a existência da filha, ou da realização amorosa no casamento com uma mulher parecem lhe garantir. Para se desviar do vazio que a ronda, ela está sempre fazendo coisas. Dedica-se a Richard (Ed Harris), um dia seu amante e parceiro de sonhos, às voltas com a morte iminente, ao qual se apega como a uma tábua de salvação. Richard a isto se presta, sem deixar de reconhecer e denunciar o quanto o esforço de Clarissa de esconder de si é vão.

Vários elementos costuram a teia que une os personagens. Os quatro buscam um sentido para a própria existência e encontram dificuldades em achá-lo, dominados por uma angústia difusa e os sentimentos de fracasso pessoal, perplexidade diante da existência e profunda insatisfação diante da própria trajetória – o que os leva a gravitar em torno do tema da morte. Virginia enche os bolsos de pedras e entra num rio, num suicídio metodicamente preparado e suavemente executado. Ao se despedir do marido, Leonard, num bilhete, Virginia deixa palavras doces e ternas, que terminam dizendo: "Se alguém pudesse me salvar, este alguém seria você. Tudo se foi para mim, mas o que ficará é a certeza da sua bondade, sem igual. Não posso atrapalhar sua vida. Não mais. Não acredito que duas pessoas poderiam ter sido tão felizes quanto nós fo-

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 85 26/08/2013 08:46:24

mos". Richard, que diz ter permanecido vivo por amor a Clarissa, recusa a festa que esta lhe havia preparado e se joga da janela de seu apartamento, depois de se dirigir a ela repetindo as frases finais do bilhete escrito por Virginia a seu marido. Clara planeja seu suicídio, e o interrompe apenas na medida em que resolve matar a vida que levava e a personagem que encenava, deixando tudo para trás, para sempre. O sentido da vida, ou a falta dele, o decurso implacável do tempo e a sombra continuamente presente da morte estão no centro da experiência de errância dos personagens. Clarissa, após testemunhar a gesto final de Richard, deixa de lado seus fantasmas e encontra um meio de se reconciliar com a própria existência.

No livro que serve de base ao filme, Cunningham faz um uso extremamente criativo do romance de Woolf. Ele chegou a sugerir que seu livro era uma improvisação a partir de *Mrs. Dallowy,* o que implica dizer que ele não apenas parte do livro de Woolf, mas agrega ao texto original elementos que não estavam nele presentes, embora se articulem a ele de maneira concatenada. Um desses temas é o da maternidade, que aparece no seu livro e no filme por meio da teia que une e afasta Laura e seu filho Richard. De certo modo, ele retoma e recria *Mrs. Dalloway*. Como diz Young, Cunningham torna inclusive o livro de Woolf mais acessível ao leitor. No livro de Woolf, o leitor entra sem aviso no fluxo narrativo, sem se dar conta exatamente de quem são os personagens e do que está acontecendo. Em *As horas* há menos ambiguidade e confusão, pois o próprio processo de construção do romance de Woolf é descrito, fazendo o leitor compreender o uso dos recursos narrativos realizado pela escritora.

Isso ocorre porque, além de inserir em *As horas* certos elementos da narrativa de *Mrs Dalloway*, ao colocar Virginia Woolf como personagem, muitas ideias de Woolf sobre seu próprio estilo ficcional, e muitos fatos relevantes de sua história pessoal, são apresentados ao leitor de *As horas* – que tem portanto, tem um acesso privilegiado à trama de *Mrs. Dalloway*, pois conta com vários elementos ligados ao contexto singular de sua criação que o leitor do texto de Woolf, em principio, desconhece. Além disso, os personagens de Laura Brown, Clarissa Vaughn e Richard desdobram aspectos do universo woolfiano, incarnando seus dilemas e interrogações de modos diferentes, como num caleidoscópio em que as mesmas peças, ao se articularem de forma diversa a cada movimento, ressaltassem, em cada instante, uma configuração diversa de um mesmo conjunto de possibilidades. Clarissa tem o mesmo prenome da personagem do livro de Woolf, e seu ex-amante Richard - que somente ao final do filme sabemos tratar-se do pequeno filho abandonado por Clara Brown – tem

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 86 26/08/2013 08:46:24

o mesmo nome do marido de Mrs Dalloway. No romance *As horas,* Richard, atormentado pela doença e por seus demônios, se suicida, assim como ocorre, no livro de Woolf, a Septimus Warren Smith, ex-combatente devastado pela doença mental.

A presença de Virginia Woolf como, ao mesmo tempo, autora e personagem, produz no leitor de *As horas* um efeito significativo na apreciação de *Mrs. Dalloway*. Aqui se poderia fazer uma comparação que pode ser eloquente para o leitor brasileiro. É como se um escritor produzisse um romance narrando o processo de criação de Clarice Lispector ao escrever *A paixão segundo GH*, articulando a experiência subjetiva e os demônios da escritora, da personagem GH, e de outros três personagens de algum modo ligados ao livro, à experiência de vida da autora ou ao estilo subjetivo da personagem do livro. Quem acompanha a transformação de GH no profundo mergulho existencial precipitado pelo encontro com a barata experimenta uma vertigem da qual é quase impossível sair ileso. Quem, além disso, conhece um pouco do que foi a experiência de ser Clarice, expande o alcance de sua apreensão e fruição da obra, pois, ao contrário do que ocorre com a maioria dos ficcionistas, é de certo modo impossível separar Woolf e Clarice de seus personagens Clarissa e GH.

Um dos recursos usados por Woolf e reutilizados por Cunningham é o de contar a história de um dia na vida de seus personagens, um dia singular que condensa o significado total da vida de cada um (o que também ocorre em *A paixão segundo GH)*. Um só dia, em que o essencial de toda uma existência se deixa entrever. Num outro plano, ao narrarem acontecimentos ocorridos a indivíduos singulares, Cunningham e Daldry contam histórias que são a expressão de um drama universal, o drama do sujeito diante de sua própria existência. Separados no tempo e no espaço, e tendo vivido vidas separadas, todos os personagens estão unidos na experiência subjetiva pela qual são tomados, nas vivências e afetos que os assombram, nas reflexões sobre a existência a que são levados.

É natural que uma obra com tantos aspectos intercalados possa suscitar múltiplas formas de recepção e entendimento. Deixemos de lado aquelas que procuram encontrar nos personagens sintomas psicopatológicos para por em marcha um ocioso exercício de diagnóstico psiquiátrico. Entre as análises mais interessantes podemos situar três abordagens possíveis. Uma procura ancorar a experiência dos personagens no cenário sociocultural, no pano de fundo histórico que permitiria compreender as razões de seus dramas, o sentido de suas aflições. Essa perspectiva tende a ver no drama vivido pelas personagens um extenso comentário sobre a condição feminina num universo

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 87 26/08/2013 08:46:24

humano dominado pela lógica fálica que transcende as contingências de tempo e espaço.[1]

Outra leitura possível vislumbra, atravessando não só as histórias individuais, mas o próprio estilo de sua narração, questões inerentes à experiência universal do sujeito, do ser de linguagem diante da inapelável e impossível injunção de preencher de sentido pleno o vazio constitutivo da condição humana, da experiência de si. Nessa perspectiva ocupa lugar central a maneira como a experiência do tempo é experimentada pelos personagens e descrita na narrativa. Na narrativa, o tempo em que os personagens circulam não é o tempo dos relógios, o tempo cronológico, objetivo, mas o tempo psicológico, subjetivo, em que instantes condensam períodos imensos, e um dia condensa uma vida inteira. As distinções entre passado, presente e futuro como dimensões sucessivas e separadas e consecutivas se desfaz. Numa perspectiva que qualquer psicanalista sabe apreciar, o passado dos personagens comparece como uma dimensão inerente ao presente que vivem, como constituintes desse presente e não apenas como seu antecedente. Nesse sentido, há diálogos entre Clarissa e Richard, que recordam os momentos mágicos da juventude que são brilhantes. As emoções e os gestos vividos no tempo longínquo de sua paixão reverberam no momento exato em que estão vivendo. O beijo que um dia deram, continua a acontecer. Os sonhos que tiveram continuam, apesar da desesperança de hoje, a reivindicar sua realização, e por isso, na percepção de sua impossibilidade, doem tanto.

Finalmente, há outra maneira de ver o filme que envereda pelo drama dos personagens procurando ver a saga singela de cada personagem numa perspectiva psicodinâmica, atenta ao modo de constituição psíquica que os caracterizam e os impasses a que são levados por ela. Deste ângulo pode-se ver no filme/livro "uma clara ilustração das profundas dificuldades experimentadas por certos tipos de indivíduo a quem podemos chamar de personalidades 'como se', e os efeitos que essas dificuldades sobre aqueles que vivem ao redor desses indivíduos." O termo personalidade "como se" foi usado pela primeira vez por Hélène Deutsch, para aludir a um certo tipo de paciente que, em suas relações e em seu modo de vida, parecem "normais", mas que revelam, numa análise mais aprofundada, uma certa incapacidade para amar, uma ausência de calor afetivo, uma experiência interior que parece ser marcada por um vazio,

[1] Contrariando essa abordagem, Sergio Telles vê o personagem de Richard como o central na trama, que segundo sua visão se centra na criação artística como fruto da sublimação de traumas infantis (*cf*. TELLES, 2004).

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 88 26/08/2013 08:46:24

uma espécie de paisagem desertificada, que o sujeito busca compensar por meio de uma busca desesperada de preenchimento com gestos e movimentos que funcionam como um semblante da vida que não conseguem experimentar integralmente. Acossados pela ameaça aniquiladora constante desse vazio, esses sujeitos agem como atores à procura de um personagem para si próprios. Há, de fato, no filme, cenas que poderiam ser trazidas como ilustrações dessa interpretação. Uma delas é aquela em que Richard, percebendo o empenho e a aflição de Clarissa em envolvê-lo na atmosfera de júbilo pelo recebimento do prêmio e na festa que ela prepara para a comemoração, diz, dirigindo-se a ela com o apelido pelo qual a chama desde os tempos em que foram jovens amantes: "Mrs. Dalloway, sempre dando festas para cobrir o silêncio!...

A "personalidade como se", derivaria do impacto provocado, na constituição do sujeito, da falta de uma experiência infantil "suficientemente boa", ou seja, marcada pela provisão ambiental estável e pelo investimento libidinal materno. Na ausência dessas condições primárias, o *self*, em seus movimentos iniciais, não encontra nenhum tipo de reflexo fundante no olhar materno, e se vê forçado, para encontrar o sentimento de existência de si, a encontrar algo para além desse olhar com o que se identificar. Essa identificação tomaria o lugar de uma identidade sentida como verdadeira, condenando o sujeito a um perpétuo esforço na sustentação de uma imagem de si extremamente precária – mesmo que sob a máscara de uma personalidade forte, autoconfiante, e bem sucedida como a da personagem de Clarissa Vaughn.

A noção de "personalidade como se" se aproxima da noção winnicottiana de "falso *self*", mas difere desta num sentido importante. O falso *self* resultaria de uma resposta da criança a exigências narcísicas a ela dirigidas. O falso *self* surge, assim de manobra protetora em relação ao verdadeiro *self* – ele protege este último, e com isso se sobrepõe a ele, mas não toma inteiramente o seu lugar. As "personalidades como se", ao contrário, se ressentiriam de um vazio no núcleo de seu *self*, vazio que precisa ser de certa forma continuamente exorcizado pelo aspecto fantasmagórico e ameaçador com se apresenta para o sujeito.

Nem sempre esse movimento do *self* é tão bem sucedido como no caso de Clarissa. As personagens de Richard e Laura, por exemplo, e o próprio caso de Woolf, parecem ilustrar uma condição psíquica em que mesmo essa estratégia subjetiva é precariamente constituída – não por acaso, ao contrário do que ocorre com Clarissa, a morte é um espectro que efetivamente ronda esses três indivíduos, e os leva a tentativas de suicídio, consumadas no caso de Woolf e de Richard, e abortadas no último instante – mas ao preço terrível de uma solidão inapelável – por Laura. Tratar-se-ia, aqui, mais do que de "personalida-

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 89 26/08/2013 08:46:24

des como se", de uma condição psíquica mais grave, que a melancolia parece descrever melhor.

Na melancolia, o impacto traumático do fracasso do ambiente e do investimento do olhar materno abala de forma indelével o processo de subjetivação da existência, deixando como marca a ausência da capacidade de fruição prazerosa da autoimagem. O sentimento de profunda inconsistência parece abalar qualquer tentativa de se sobrepor a essa fratura subjetiva originária, pois é a própria constituição do narcisismo que se encontra prejudicada em sua fonte, em função da ausência, ou da incapacidade, do olhar materno. Desenvolvendo as contribuições de Lambotte sobre a condição melancólica, Pinheiro et alli afirmam: "A mãe aparece no discurso melancólico quase sempre como *toda-potente*, objeto absoluto que, com seu olhar, circunscreve a silhueta corporal da criança, emprestando a ela a possibilidade de formação de um esquema corporal. Este esquema, contudo, é *desinvestido da libido* que lhe poderia garantir um preenchimento narcísico e um sentimento positivado de existência no discurso do outro. Nessa perspectiva, a mãe, toda-potente, lançaria sobre a criança um discurso sem atribuições ou investimentos, asseverando apenas uma existência pontual e descontínua, o que constitui o cerne do trauma e da ambivalência melancólica."

Essas são algumas das maneiras pelas quais a riqueza do filme *As horas,* assim como as obras literárias que lhe servem de referencia, podem surgir aos olhos do espectador ou do leitor. Como qualquer grande manifestação artística, essa é uma obra aberta, cuja recepção convoca a participação de quem a usufrui. A que se refere *As horas*, quais significados estão nele contidos? A resposta a essa pergunta não está dada de antemão, nem tem valor universal. Ela será dada sempre na primeira pessoa, por todo sujeito que enveredar na aventura de sua fruição.

Novembro/2012

Benilton Bezerra Junior
benitonjr@gmail.com

Referências

CUNNINGHAM, M. *As horas.* São Paulo: Cia das Letras, 1999.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 90 26/08/2013 08:46:24

WOOLF, V. *Mrs. Dalloway*. São Paulo: Cosac-Naify, 2012.

YOUNG, T. Michael Cunningham's *The hours*: a reader's guide. New York/London: The Continuum International Publishing Group Inc, 2003.

TELLES, S. *O psicanalista vai ao cinema*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

SHEEHAN, M. The Hours: the 'as-if' personality and the problems of loving. *Journal of Analytical Psychology*, n. 49, p. 423-420, 2004.

PINHEIRO, M. T.; QUINTELA, R. R.; VERTZMAN, J. Distinção teórico-clínica entre depressão, luto e melancholia. *Psicologia clínica,* Rio de Janeiro: PUC-Rio, v. 22, n. 2, p. 147-168, 2010.

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 91 26/08/2013 08:46:24

Este livro foi impresso na Singular Digital
para o Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ) e a
Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro (SPCRJ),
em agosto de 2013.

Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro - CPRJ
Filiado a Federação Internacional de Sociedades Psicanalíticas (IFPS)
Rua David Campista, 170 - Humaitá - Rio de Janeiro - RJ - CEP: 22 261-010
tel.: (21) 2286-6922 fax: (21) 2286-6812
e-mail: cprj@cprj.com.br site: http://www.cprj.com.br
Biblioteca: tel.: (21) 2286-5747
biblio@cprj.com.br

Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro - SPCRJ
Rua Saturnino de Brito, 79 Jardim Botânico CEP: 22470-030
tel./fax: 2239-9848 / 2512-2265 / 8442-2267
homepage: spcrj.org.br / e-mail: secretaria@spcrj.org.br

REVISTA CICLO DE FILMES_2013.indd 92 26/08/2013 08:46:24