

PSICANÁLISE E CINEMA
v. 9, n. 9, 2022

ENTRE CRIAÇÃO E DESTRUIÇÃO:
100 ANOS DE ALÉM DO
PRINCÍPIO DO PRAZER

Psicanálise e Cinema	Rio de Janeiro	v. 9	n. 9	92 p.	2022
----------------------	----------------	------	------	-------	------

CÍRCULO PSICANALÍTICO DO RIO DE JANEIRO – CPRJ

Filiado às:

Federação Internacional de Sociedades Psicanalíticas - IFPS

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

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

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

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

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

Diretoria do CPRJ 2022-2023

Comissão Administrativa

Coordenadora Geral: Maria da Graça Pereira das Neves

Secretária: Clara Elizabeth Scaler Bar

Tesoureira: Magali de Oliveira Amaral

Colaboradoras: Maria de Fátima de Amorim Junqueira

Sonia Maria Damazio Guedes Pereira Friães

Comissão Executiva Técnica de Formação Permanente

Coordenadora: Beatriz Pinheiro de Andrade

Ana Lila Lejarraga

Marcia Gaspar Gomes

Colaboradores: Fania Izhaki

Marylink Kupferberg

Jurandir Freire Costa (Consultor)

Comissão Executiva Técnica Clínica

Coordenadora: Elaine Vasconcelos de Andrade

Alba Maria de Carvalho Senna

Claudia Rodrigues Pereira

Lucy Marques dos Santos

Magali de Oliveira Amaral

Maria Regina Maciel

Ana Beatriz Vidal Alves Pinto de Almeida

Fernanda Ribeiro Palermo

Laura Maria Reis Fagundes

Comissão Executiva Técnica de Publicações e Biblioteca

Coordenadora: Maria Theresa da Costa Barros

Carla Maria Pires e Albuquerque Penna

Denise Cipriano Jabour

Regina Orth de Aragão

Colaboradores: Bernardo Arbex de Freitas Castro

Bruno Cardoso Lages

Maicon Pereira da Cunha

Comissão Executiva Técnica de Ética

Coordenadora: Iêda Camões Bourgeoisau

Ana Maria Furtado

Anna Lúcia de Mello Franco

SOCIEDADE DE PSICANÁLISE DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO – SPCRJ

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

Secretaria: tel. (21) 2512-2265 | tel./fax. (21) 2239-9848 | secretaria@spcrj.org.br

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

Conselho Diretor – 2022/2024

Conselho Administrativo

Presidente: Alexandre Abranches Jordão

Vice-presidente: Gilda Sobral Pinto

Secretária de Administração: Fernanda Ripper

Secretária de Divulgação: Cristina Vaccari

Secretário de Finanças: Amélia Cerqueira Lopes Reis

Diretoria Técnica

Diretora Técnica: Regina Landim

Vice-Diretora Técnica: Marilúcia Carneiro Rodrigues

Coordenador da Comissão Científica e de Ensino (CCE): Paulo Junqueira

Coordenadora da Comissão de Admissão e Acompanhamento (CAA): Márcia Wanderley

Coordenadora da Comissão de Publicação e Biblioteca (CPB): Silvia Fernandes

Coordenadora da Comissão Ética (CE): Elizabeth Kingston

Diretoria Clínica

Diretora Clínica: Maria Lúcia Fradinho

Vice-Diretora: Katia Geluda

Organizadores – Paulo Sérgio Lima Silva e Neyza Prochet

Editor-Responsável – Neyza Prochet

Bibliotecária e Assistente de Publicações – Ana Carla Teodoro

Revisão de Textos – Pedro Henrique Rondon

Capa e diagramação – Marisco Design

Imagem da Capa: Pablo Picasso. *Guernica*, 1937

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

ISSN 2674-8142

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

Sumário

Apresentação	7
Trauma e reconhecimento em <i>A chave de Sarah</i>	11
<i>Juliana Jabor</i>	
Breves comentários sobre o filme <i>A chave de Sarah</i>	21
<i>Maria Lúcia Fradinho</i>	
<i>Gaslighting</i> : cenas de um assassinato psíquico ou o adestramento de mentes	31
<i>Beatriz Chacur Biasotto Mano</i>	
<i>Gaslight</i> , um arranjo entre dois	39
<i>Cecília Freire Martins</i>	
O perfume	45
<i>Patrícia Baxter</i>	
O perfume e o envelope olfativo	53
<i>Sergio Gomes</i>	
<i>Fale com ela</i> (?)	63
<i>Claudia Rodrigues Pereira</i>	
Sobre <i>Fale com ela</i> : um filme de Almodóvar	69
<i>Lidia Levy</i>	
Vida e morte em <i>My life as a dog</i>	75
<i>Luciana Gageiro Coutinho</i>	
<i>Minha vida de cachorro</i> – O filme: um comentário	83
<i>Paulo Junqueira</i>	

Apresentação

No início de 2020 apresentamos aos colegas o tema para a seleção de filmes do ano. Escolhemos *ENTRE CRIAÇÃO E DESTRUIÇÃO: 100 anos de Além do Princípio do Prazer*, uma justa homenagem a um escrito seminal – expressivo de momento de virada na teoria psicanalítica – e ainda hoje tão polêmico. A seleção dos filmes buscou contemplar algumas das facetas da eterna luta entre Eros e Thanatos, matéria do sofrimento humano, mas também fonte de admiráveis tentativas de superação que o homem é capaz de criar.

Desde 1918, embora negada por um bom tempo, uma pandemia, tão mortífera quanto a Guerra grassava no mundo. A Gripe Espanhola, a mãe das pandemias, infectou quinhentos milhões de indivíduos, um quarto da população mundial na época, matando entre dezessete milhões e cinquenta milhões de pessoas. Em 1920, encontramos uma Europa devastada pela Primeira Guerra Mundial que mostra a Freud os efeitos psíquicos devastadores provocados pela morte e mutilação de milhões de indivíduos, um número estimado entre nove e dezessete milhões de perdas humanas. Tamanha mortandade, coladas uma na outra, evidenciam a destrutividade que se tornará cada vez mais presente ao longo do século XX.

Por que há pessoas que não suportam serem aliviados de seus sofrimentos e têm recaídas, quando deveriam apresentar melhoras? Por que as experiências traumáticas são repetidas à exaustão? De onde vem tamanha destrutividade no ser humano? Como explicar o masoquismo e o sadismo? Freud percebe que a díade prazer-desprazer como explicação do funcionamento psíquico não era mais sustentada pelas evidências clínicas. Ao se debruçar sobre o fenômeno da compulsão à repetição, desenvolve a ideia de um dualismo pulsional sugerindo que a partir de resquícios biológicos primordiais haveria uma ten-

dência para mais além dos princípios do prazer e da realidade. Seriam tendências primitivas que se encaminhariam a um retorno ao inanimado, presentes em todos os seres vivos. Se a pulsão impulsiona a vida e o desejo, também é responsável pelo desligamento, destrutividade, desunião e pelo incessante movimento das repetições, estas são as marcas do texto de 1920.

Não esqueçamos que apesar de ter terminado seu texto em setembro de 1920, Freud já vinha delineando suas ideias desde pelo menos um ano antes, no início de 1919. Alguns dados são importantes para contextualizar este trabalho: o trabalho excepcional realizado por Sándor Ferenczi com os neuróticos de guerra e a correspondência primorosa de ambos sobre o assunto. Com filhos e muitos analistas no front de guerra era impossível à Freud não ficar impregnado pelo sofrimento originado pela luta pela sobrevivência, a necessidade de formação de laços sociais e a busca de um líder, um pai primitivo, já anunciados em *Totem e tabu*.

Se a Gripe Espanhola, cem anos antes, havia assombrado Freud e a cultura ocidental vitimando inclusive sua filha dileta Sofia, numa repetição assombrosa, uma nova pandemia – o surto mundial de coronavírus, devastou o mundo, estendendo-se por pelo menos mais dois longos e dolorosos anos. A pandemia impediu a realização do Ciclo de Cinema, não só em 2020 como também em 2021. Apenas em 2022 foi possível estabelecermos diretrizes e estratégias de saúde que puderam garantir a saúde e a segurança através da transformação do Ciclo de Cinema originalmente uma atividade coletiva presencial em uma atividade integralmente *on-line*.

No espaço de cem anos entre as pandemias, os efeitos da Gripe Espanhola se tornaram difusos e pouco evidentes quando sobrepostos a destruições que decorreram ao longo deste intervalo de tempo como a Segunda Guerra Mundial, os campos de concentração, a bomba atômica, as guerras subsequentes em diversas partes do mundo, e das devastadoras alterações produzidas pelo homem em sua relação extrativista e abusiva com o meio. Cem anos depois, os progressos espantosos nas Ciências, no entanto, apontavam que, no século XXI, depois de vencer a fome, a doença e a guerra, o *homo sapiens* teria como meta a imortalidade, a felicidade e a divindade – a transformação de *Homo sapiens* em *Homo Deus*, como assinala o filósofo Yuval Harari.

O Covid desfez a fantasia de que já tínhamos o controle sobre as doenças pela biotecnologia. O medo e a incerteza em relação ao futuro retornam, trazendo consigo sentimentos de insuficiência e vulnerabilidade aterrorizantes que nos expôs mais uma vez ao desamparo, à mortalidade e a brutal desigualdade entre indivíduos no mundo.

O que nos ensina a repetição?

A repetição traz a marca da resistência à mudança e à diferença e este pode ser o destino de tantos comportamentos quando dissociados e impermeáveis à elaboração. No entanto, se ela puder ser conexa ao princípio do prazer, como acontece, no jogo, na cultura e na arte e podemos então, não apenas repetir e recordar, mas acima de tudo, elaborar e aprender, mesmo que a passos lentos, com idas e vindas.

Cromberg¹ é muito feliz ao nos lembrar a grande importância do último parágrafo de *Além do princípio do prazer*. Nele, Freud² nos alerta e conforta sobre a importância de sermos pacientes e sempre disponíveis ao novo, ao diferente, à disponibilidade em seguir novos caminhos, ainda que devagar e com dificuldade.

Somente os crentes, que exigem que a ciência seja um substituto para o catecismo que abandonaram, culparão um investigador por desenvolver ou mesmo transformar suas concepções. Podemos confortar-nos também pelos lentos avanços de nosso conhecimento científico, com as palavras do poeta (AL-Hariri): “O que não podemos alcançar voando temos de fazer mancando. As escrituras dizem que mancar não é pecado”.

Uma boa leitura para todos,

Neyza Prochet
Paulo Sérgio Lima Silva

¹ CROMBERG, Renata Udlar. Cem anos de *Além do Princípio do Prazer*: Sabina Spielrein e a origem do conceito de pulsão de morte. *Lacuna*: uma revista de psicanálise, São Paulo, n. 10, p. 4, 2020. Disponível em: <<https://revistalacuna.com/2020/11/09/n-10-4/>>.

² FREUD, S. (1920). *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 17-85. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18).

Trauma e reconhecimento em *A chave de Sarah*

Juliana Jabor*

O drama *A chave de Sarah* (*Elle s'appelait Sarah*, no original francês). dirigido e escrito por Gilles Paquet-Brenner, baseado no livro de Tatiana de Rosnay, retrata uma zona cinzenta da história francesa durante a 2ª Guerra Mundial: o colaboracionismo francês liderado pelo Marechal Pétain que prendeu e entregou 76 mil judeus para os nazistas.

A partir do drama de Sarah e sua família, somos apresentados ao episódio de 16 de julho de 1942 quando a polícia francesa retirou das suas casas 12 mil judeus em Paris (inclusive crianças e mulheres) e os colocaram no Velódromo da capital. Dali, os judeus eram levados para acampamentos na França e, em seguida, para os campos de extermínio na Polônia.

O primeiro tempo da narrativa, 1942, retrata acontecimentos reais cuja participação de parte dos franceses – quer seja pela conivência, quer seja pela neutralidade – marcou a história da França para sempre.

Primeiro Ato

Cena 1

Paris, 16 de julho de 1942. Sarah, 8, Michel, 5, brincam embaixo dos lençóis, riem e fazem cosquinhas um no outro. A mãe das crianças abre a porta do apartamento esmurrada por policiais. Sarah corre para a sala para ver o que está ocorrendo. Os policiais perguntam onde estão o marido e o filho caçula.

* Psicanalista, membro associado ao Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ). Mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (PPGAS).

Sarah volta para o quarto e, para salvar o irmão, diz-lhe que se esconda no armário. Michel reluta, Sarah insiste. Abre o armário e diz que é um jogo igual ao que brincaram na véspera:

– “Promete que não se mexe. Volto logo”, diz Sarah, trancando a porta do armário.

Assistimos aos policiais procurando Michel e não o encontrando. Como Sarah, torcemos nesse momento para que o irmão não seja descoberto.

Cena 2

Mas, logo em seguida, acompanhamos os policiais levando Sarah, a mãe e o pai embora enquanto Michel fica no armário. Somos, então, tomados por um sentimento de angústia extrema. Desamparados, nos sentimos como Michel, esperando sozinho no armário, sem saber quando e se sairá do armário.

Cena 3

Depois que a família é capturada, o diretor corta e adentramos num segundo tempo da narrativa que se passa em 2009. Com certo alívio, somos apresentados à personagem de Julia (Kristin Scott Thomas): uma jornalista americana radicada em Paris, de 40 e poucos anos. Provisoriamente, saímos do passado e estamos num terreno menos inquietante, de uma Paris cosmopolita e sem guerra.

A propósito da indenização do governo francês para uma vítima do episódio do Velódromo, Julia está fazendo uma matéria para a revista em que trabalha. Todavia, como nos conta Julia, não há uma foto sequer de dentro do Velódromo, apenas uma foto de um ônibus a caminho do local.

Nessa cena, Julia e a equipe da revista estão debatendo sobre o episódio enquanto assistem em uma TV ao discurso de 1995 do então presidente Jacques Chirac, reconhecendo o alinhamento do governo francês ao nazismo e pedindo desculpas às vítimas.

Gostaria de aproximar essa tentativa francesa de apagamento da memória ao mecanismo de renegação ou recusa da realidade freudiano, *Verleugnung*, mas sobretudo ao uso que Ferenczi faz desse mecanismo a partir da noção de desmentido. Para Ferenczi, o trauma se torna desestruturante quando o reconhecimento é recusado pelo outro ou, nos termos ferenczianos, quando o sujeito é desmentido.

Como resumem Gondar & Antonello:

Desmentir envolve o descrédito da percepção, do sofrimento e da própria condição de sujeito daquele que vivenciou o trau-

ma, de forma que não se nega o evento, mas o sujeito. Reconhecer é o avesso disso: implica dar crédito ao trauma, validando as percepções e sentimentos daquele que sofreu a violência (2016, p. 19).

Nós, psicanalistas, sabemos que o reconhecimento fora do seu tempo, embora não altere a realidade dos fatos passados, reafirma a existência do sujeito e, com isso, possibilita a recriação do presente.

Como veremos, o reconhecimento do genocídio cometido contra os judeus vai se efetuando, ao longo da narrativa, através do reconhecimento do trauma de Sarah por Julia.

Cena 4

Após poucas cenas mais palatáveis da Paris de 2009, somos reconduzidos – como num carrinho de trem-fantasma – ao horror, e assistimos, perplexos, à cena das famílias no Velódromo, em condições sub-humanas. Corpos sendo atirados no centro da arena, pessoas defecando no chão, crianças correndo em torno na pista do velódromo, famílias inteiras na arquibancada, desesperadas. Somos tomados pelo barulho, luz, calor e cheiro do evento. E, mais uma vez, ficamos divididos sem saber se Michel deveria ou não estar ali.

Será que não seria preferível ficar no armário com a ilusão (dele ou nossa?) de que um dia seria encontrado, do que ser exposto ao horror e, provavelmente, exterminado? E há vida depois da experiência do horror? Essas são algumas das questões que percorrem a cabeça do espectador ao longo do filme.

Ademais, a narrativa mantém o suspense se Michel vai ser ou não salvo. E, o armário estando fechado, Michel permanece vivo e morto ao mesmo tempo, como no experimento do gato de Schrödinger. Mas, como analistas, sabemos que não dá para permanecer nesse impasse, pois aquilo que fica trancado, sempre retorna, de uma forma ou de outra, ainda que seja nas gerações seguintes.

Cena 5

Julia está fazendo uma obra no apartamento da família do marido no Marais (bairro historicamente judeu) para onde ela, o marido e sua filha adolescente se mudarão. Ao mesmo tempo, descobre uma gravidez não planejada, mas há muito desejada, e entra em conflito com o marido que não quer ter mais filhos.

Cena 6

Numa visita à avó do seu marido, Julia descobre que a família de seu marido (avós e pai) se mudara para o apartamento em agosto de 1942 (mês seguinte ao episódio do Velódromo).

Cena 7

Intrigada pela proximidade das datas, durante sua pesquisa para o artigo, Julia pede ao arquivista do Museu do Holocausto para checar se os moradores do apartamento poderiam ter sido “retirados” em julho de 1942, como tantos outros judeus.

O arquivista pergunta a Julia se ela quer mesmo desencavar essa história e avisa: ninguém sai dessa história sem cicatriz. Julia pergunta se ele tem cicatriz, e ele responde que a cicatriz é inevitável pela natureza do seu trabalho, mas que saber a verdade é também catártico.

O arquivista confirma sua suspeita e entrega a Julia uma foto de Sarah e de seu irmão, Michel, dois rostos e dois nomes. Sarah e Michel são, então, apresentados a Julia que, agora, como nós, tem esperança de encontrá-los vivos.

Cena 8

Paralelamente, acompanhamos a fuga de Sarah e o acolhimento por uma família de camponeses.

Cena 9

Sarah está na casa dessa nova família e chegam policiais franceses em sua busca. Na hora em que o policial desiste de procurá-la, Sarah sai de detrás de uma cômoda no sótão, onde ela estava escondida, e diz para sua nova “mãe”: “– Meu verdadeiro nome é Sarah, Sarah Starzincki”.

Numa cena anterior (que não descrevi), Sarah tinha dito para sua nova “mãe” que se chamava Michel. Chamo a atenção que o título original do filme é *Ela chamava-se Sarah*. Nesse momento do filme, sentimos como se Sarah pudesse se separar da sombra do seu irmão e do seu passado trágico e se apropriar da sua história. Como Julia, nutrimos a esperança da sua sobrevivência não apenas física, mas psíquica.

Cena 10

Voltamos para Julia e assistimos a sua investigação sobre o comprometimento da família do seu marido na tragédia dos antigos moradores do apartamento. Julia prefere lidar com a realidade, por mais perturbadora que seja, do que

compactuar com a hipocrisia. Julia não está disposta a recalcar nada seu no armário nem a renegar os acontecimentos reais que agora fazem parte da sua vida, participando do desmentido.

Julia vai atrás do seu sogro para saber a verdade. Embora o apartamento estivesse vazio quando ele e os seus pais se mudaram, havia um cheiro forte cujo fedor seu pai atribuía a um rato morto, conta-lhe o seu sogro. Mas, logo no segundo dia, apareceu uma menina com uma chave do armário.

Cena 11

Narrado pelo sogro de Julia, assistimos a Sarah entrando no apartamento em disparada com a chave na mão em direção ao quarto. Ao lado do sogro de Julia, na época também criança, Sarah destranca o armário e se depara com o cadáver do seu irmão. E, novamente, somos tomados pelo horror.

É possível continuar a viver com o peso da culpa pela morte do irmão? Sabemos da ambivalência do sentimento entre irmãos. Quem nunca fantasiou que o intruso do irmão desaparecesse, para ficar sozinho com papai e mamãe? Mas o que acontece quando a fantasia se torna realidade?

Acrescente-se a isso a ausência de uma fala dos pais responsabilizando-se por Michel, como, por exemplo: “Você só quis protegê-lo. E a responsabilidade era nossa, que somos os pais e os adultos. E você é criança e irmã”.

Mas, ao contrário disso, seus pais não sobreviveram à tragédia para testemunhar. E ainda, antes de serem levados para o campo de concentração, desesperados diante da situação, reafirmam a Sarah sua culpa quando a recriminam de ter deixado o irmão trancado no armário.

Segundo Ato

Até o fim do **Primeiro Ato**, o filme está editado, de modo que sabemos sempre um pouco antes de Julia dos acontecimentos da vida de Sarah. Mas, a partir do momento em que o armário foi aberto, passamos a descobrir junto com Julia a história de Sarah. E, junto com ela, passamos a nutrir a esperança de que Sarah tenha conseguido se recobrar do trauma e tocado a sua vida para a frente.

Ao mesmo tempo, acompanhamos Julia dando um novo sentido em sua vida através da sua descoberta da história de Sarah.

Sigamos em frente

Cena 12

O sogro de Julia lhe conta que seu pai nunca mais falou sobre o assunto, pois trancou a história no armário. No entanto, deixara uns papéis, antes de falecer, no cofre do banco que, talvez, pudessem dar alguma pista de Sarah.

Cena 13

Julia, então, destranca esse armário e encontra cartas trocadas entre o pai adotivo de Sarah e o avô do seu marido, que passara a ajudar Sarah financeiramente. E assim, a partir da narração dessas cartas, assistimos a um futuro possível para Sarah. Acompanhamos uma sequência de planos de Sarah crescendo, trabalhando no campo, conhecendo o mar e, então, partindo da casa dos pais adotivos rumo a um outro caminho.

Cena 14

Julia, então, intensifica sua busca por Sarah, ao mesmo tempo em que resolve não interromper sua gravidez. Nessa busca, Julia descobre que ela se mudara para Nova York (cidade natal de Julia) onde se casou, mudou o sobrenome e teve um filho. Procurando Sarah, Julia vai se reencontrando.

Cena 15

Julia vai a NY. Encontra a casa onde Sarah morou. Mas, conversando com a atual mulher do marido de Sarah, descobre que ela não suportou. Assistimos então, a Sarah, agora mulher adulta, numa passagem ao ato, jogando seu carro em direção a um caminhão na contramão.

O filme *A chave de Sarah* aborda duas dimensões da pulsão de morte que aparecem na obra de Freud, de forma sistemática, a partir de 1920 com a publicação de *Além do princípio do prazer*.

A primeira dimensão seria a expressão da pulsão de morte na guerra propriamente dita; a pulsão de destruição para *fora* em direção ao outro quando do desintrincamento pulsional. Enquanto Eros promoveria ligações e construções em direção à vida, a pulsão de morte impulsionaria o sujeito na direção da destruição e do desligamento e, portanto, da morte.

A segunda dimensão seria a “descoberta” do funcionamento da pulsão de morte para *dentro* e para além do princípio do prazer-desprazer, revelada na “compulsão à repetição” que Freud localiza tanto no jogo do neto (*Fort-Da*) para lidar com os momentos da ausência da mãe, bem como nos sonhos traumáticos das neuroses de guerra.¹

¹ No jogo do *Fort-Da* a criança, apesar do desprazer causado pelo momento inicial da brincadeira, transforma sua posição passiva em ativa: é ela quem manda a mãe embora e a traz de volta.

Vale lembrar que o texto foi publicado dois anos após o fim da Primeira Guerra e o início da gripe espanhola, que matou mais de 50 milhões de pessoas. Sua filha Sophie, com quem Freud tinha uma ligação fortíssima, morrera recentemente da gripe, com 26 anos. Como um homem do seu tempo, Freud sentiu a experiência da guerra e da pandemia. Como psicanalista, se deparou com casos de neuroses de guerra. E, como pai, viveu na pele o luto da perda prematura da filha.

Como seria possível para Sarah viver consumida pelo sentimento inconsciente de culpa, sob a sombra do cadáver do irmão e sob o jugo do superego? Afora a vivência do horror do Velódromo, do acampamento e do desaparecimento/morte dos pais. E, acima de toda essa violência, como viver sem ninguém para reconhecer a sua história e, portanto, para validar a sua existência?

O que é possível de ser feito diante da devastação psíquica sofrida por Sarah? Sabemos que, quando o psiquismo fica impedido de representar, a clivagem vem como uma ação possível, além do princípio do prazer-desprazer, para que a pessoa continue a viver a despeito do traumatismo.

Contudo, seguindo o pensamento de René Roussillon, o clivado também pressiona para retornar. Sem dúvida, no caso de Sarah, a pressão do clivado era tamanha que ela não suportou mais a dor, tirando sua própria vida.

A questão reside na impossibilidade de o traumatismo ser representado posta a interrupção dos processos de simbolização, o que inviabiliza a mediação pelo recalque e a vigência do princípio de prazer. (...) Com isso, o psiquismo passa a funcionar proeminentemente sob compulsão à repetição submetido pela pressão do retorno das partes clivadas (MELLO; HERZOG, 2016, p. 19).

Todavia, gostaria de sublinhar que o nome original do filme não é *A chave de Sarah* e sim *Ela chamava-se Sarah*. Não é trivial essa diferença de título. Na tradução em português, é a “chave” que parece determinar o destino de Sarah, ao passo que no título original o que prevalece é a nomeação e individuação de Sarah. Afinal, Sarah constituiu um futuro possível para além da desgraça que se abateu em sua vida, ainda que o preço tenha sido a clivagem.

Cena 16

Julia acredita também nesse futuro de Sarah (e no dela própria), pois continua procurando por Sarah; agora através do filho de Sarah que está morando na Itália. Assistimos, então, ao encontro de Julia e de William num restaurante em Florença.

Julia se apresenta e diz que quer conversar sobre o apartamento do Marais. William fica em estado de choque com o relato de Julia, diz que sua mãe não é judia, que nunca teve um irmão e vai embora. No intuito de proteger seu filho, Sarah deixou no armário uma parte de si, junto com seu irmão.

Terceiro Ato

Cena 17

William decide conversar com o pai para tirar a limpo sua história. O pai confirma a história de Julia e lhe diz que sua mãe era a pessoa mais triste do mundo, como se tivesse uma área cinzenta e reservada que não era acessível ao outro. Confessa que durante dez anos tentara em vão tirar Sarah da depressão.

É interessante esse relato do pai de William, pois demonstra claramente a clivagem narcísica diante do trauma, que divide o eu do sujeito em duas personalidades distintas: “uma parte sensível, brutalmente destruída, e uma outra que, de certo modo, sabe tudo, mas nada sente” (FERENCZI, 1931/2011, p. 88). No intuito de diminuir a pressão do clivado sobre o aparelho psíquico, o sujeito fica desafetado, pois toda a relação traz à tona o perigo do retorno da parte clivada e, portanto, da atualização do trauma.

Conta-lhe também que sua mãe o teria batizado às pressas, pois tinha muito medo que seu destino fosse o mesmo de sua família, caso sua ascendência judia fosse descoberta. Sarah estava equivocada.

2 anos depois

Cena 18

O espectador é transportado para NY de 2011. Vemos Julia empurrando a filha pequena no carrinho pelo Central Park. Ela havia se separado do marido e voltado para NY, sua cidade natal.

William e Julia se encontram num restaurante com uma vista bonita de Manhattan. William pergunta à filha de Julia seu nome e a menina, segurando uma girafa de borracha, responde “Lucy”.

William e Julia conversam durante bastante tempo e ele conta como sua vida foi inteiramente resignificada após descobrir sua história. E, profundamente grato, William diz a Julia que ela lhe permitiu conhecer finalmente sua mãe.

Nessa última cena do filme, a câmera dá um close no carrinho com a girafa dentro, vai para os dois na mesa e em seguida abre para a filha de Julia brincando junto à janela do restaurante. E Julia comenta:

- Lucy é tão adorável.
- Lucy? Lucy é a girafa.
- E como ela se chama?
- Sarah

William começa chorar e, abraçado a Julia, agradece. A câmera fecha em Sarah e assistimos emocionados à chave para abertura de uma nova vida, e ela se chama Sarah.

Junho de 2023

Juliana Jabor

julianajabor@gmail.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

FERENCZI, S. (1931). *Análise de crianças com adultos*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 79-96. (Obras completas, 4).

FREUD, S. (1920) *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18).

GONDAR, J.; ANTONELLO, D. F. O analista como testemunha. *Psicologia USP*, São Paulo, 27 (1), p. 16-23, 2016.

MELLO, R.; HERZOG, R. Clivagem traumática e processos de simbolização. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, p. 15-27, 2016.

Breves comentários sobre o filme *A chave de Sarah*

*Maria Lúcia Fradinho**

Quando estávamos prestes a iniciar mais uma série, um ano de **Psicanálise e Cinema**, essa proposta foi interrompida pela chegada da Covid19. Um real que irrompeu e nos deixou, de imediato, com muitas restrições. Desde então, algumas destas já foram vencidas e este evento pode enfim acontecer, na modalidade *on-line*. Esse contexto, faz sentido ser citado, pois há algo dele que conversa com o filme.

O nosso filme de hoje, *A chave de Sarah*, foi escolhido pelo aniversário de 100 anos da segunda teoria pulsional, onde Freud nos apresentou a dualidade vida x morte. Um filme sobre a *shoah*, a violência sofrida por judeus imposta pelo nazismo. Curiosamente, temos nos dias de hoje, outra guerra que nos assusta. O Real assusta.

A chave de Sarah, é um filme que nos apresenta a crueldade e o amor, em toda a sua brutalidade e delicadeza entrelaçadas. Assim também é o movimento pulsional humano, nas relações interpessoais ou intrapessoais.

Dentro da proposta de articular psicanálise e cinema, este filme nos conduz a inúmeras possibilidades. Farei alguns recortes que se articularão com os dos colegas.

De início, gostaria de contextualizar, mesmo que de forma breve, estes acontecimentos. Afinal, somos todos estruturados na nossa e pela nossa cultura. Isto nos ajuda a pensar com Freud. Diante de uma derrota sofrida pela França em 1940, o governo francês procurou trégua e assim foi assinado um armistício em 22/06/1940. Com isto, criou-se a zona ocupada (norte e oeste da França), comandada por um marechal francês (Philippe Pétain), que era subordinada diretamente aos alemães. A zona livre, controlada pelo governo de

* Membro psicanalista da Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro (SPCRJ). Mestre em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

Vichy, foi ocupada em 1942. O rumo à liberdade só teve início em 6 de junho de 1944, com o dia D e a Batalha da Normandia. Paris foi libertada em 25/08/1944.

Curiosidade: Em 1941 foi feito um concurso de charges antisemitas, apoiado pelo Terceiro Reich e promovido pelo jornal *Je suis partout*. Bancos e indústrias estrangeiras se utilizavam da exploração da economia francesa em campos de concentração. A França também se envolveu em crimes de guerra na Argélia, semelhantes aos do nazismo.

A guerra

Em julho (dias 16 e 17) de 1942, quase 14.000 parisienses foram levados pela polícia francesa para o Velódromo de Paris (Velódromo de Inverno) por serem judeus. Muitos eram crianças. O episódio foi chamado de *Razia do Velódromo de Inverno* e foi decorrência de um acordo entre as autoridades francesas e a Gestapo. Este foi o maior aprisionamento de judeus ocorrido na França durante a Segunda Guerra Mundial. As condições, como vimos no filme, eram péssimas: não havia água, comida nem banheiros. As pessoas eram mantidas num ambiente sem as menores condições de alimentação e higiene. Situação desesperadora e humilhante. Muitos foram levados a atos de desespero.

Em seguida, foram transportadas para o campo de deportação de Drancy, que ainda ficava próximo a Paris. Lá as crianças (mais de 6.100) foram separadas dos pais. Daí sim, seriam levados para Auschwitz para trabalhar e/ou morrer. Adultos seguiam para o trabalho e as crianças para as câmaras de gás. Algumas crianças conseguiam fugir e eram acolhidas por famílias de fazendeiros.

Novas pesquisas indicam que em torno de 77.000 judeus foram deportados da França para campos de concentração nazistas.

As pessoas (franceses judeus ou não judeus) observavam nas ruas ou de suas casas as detenções violentas e arbitrárias pela polícia francesa. Vizinhos desapareciam. As reações eram as mais diversas: solidariedade, indiferença ou até mesmo satisfação (gozo).

Ao mesmo tempo, o episódio do Velódromo, marcou um ponto de virada, pois originou reações que abriram as portas para a oposição a tamanha violência. Foram criadas redes de salvamento para crianças, o que resultou na sobrevivência de 80% das crianças judias de Paris.

Em 27 de janeiro de 1945, o exército soviético chegou aos campos de concentração de Auschwitz e Birkenau, libertando milhares de prisioneiros.

Aquela pista de corridas de bicicletas tornou-se marco de vergonha para os franceses, pela *razia*, assim como pela onda de prisões feitas por policiais franceses contra judeus e contra a Resistência (cidadãos franceses).

O Velódromo, próximo à Torre Eiffel, ficou de pé por quase cinquenta anos (1909-1959), mas ao final passou por um incêndio e teve que ser demolido.

Atualmente a França reconhece sua responsabilidade pelo Holocausto de judeus, a *shoah*.

Com isto, um novo passo é dado ao disponibilizar os arquivos da polícia de Paris em forma digital. Torna-se possível buscar quem denunciava, falava durante as ações policiais ou causava prisões. A história é desvendada. Mas, claro, muitas consequências, desdobramentos, podem ser esperados a partir daí. Por exemplo, alguns judeus denunciavam judeus porque eram submetidos a todo tipo de violência, inclusive tendo suas próprias famílias mantidas como reféns. Sob tortura, membros da resistência denunciavam companheiros. A regra é que, no terror generalizado, muitos falavam até o que não sabiam. O incomum e incrível é que existiram pessoas que não falavam e até mesmo arriscavam suas vidas para salvar seus semelhantes. No filme temos o casal que amparou Sarah e a criou como filha, mesmo sob o risco de morte.

Freud e a guerra

Freud passou pela Primeira Guerra Mundial e sofreu a violência da ascensão do nazismo, na Segunda Guerra Mundial.

Sua clínica suportou grande impacto (na Primeira Guerra), como o esvaziamento de pacientes, na medida em que a guerra, com seus desdobramentos, deixou a sociedade em precárias condições de sobrevivência.

Seus três filhos se alistaram e foram para o combate. Vários de seus colaboradores também foram convocados e o movimento psicanalítico teve que paralisar suas atividades de pesquisa e publicação. Com mais tempo livre, Freud se dedicou a escrever os fundamentos de sua metapsicologia. Nos sábados à noite (1915/1916), fazia palestras para médicos e leigos no auditório da Universidade de Viena. Daí o legado das 28 conferências introdutórias.

Numa carta à Lou Andreas Salomé (1975)

Não tenho dúvidas de que a humanidade sobreviverá até mesmo a esta guerra, mas tenho certeza de que para mim e meus contemporâneos o mundo jamais será novamente um lugar feliz. Ele é demasiado horrendo... Minha conclusão secreta sem-

pre foi: a mais elevada civilização atual se assenta numa enorme hipocrisia, conclui-se que somos organicamente inadequados a ela (p. 35).

Sua leitura da violência da guerra o fez escrever artigos, e repensar a teoria das pulsões. A dualidade pulsional sofre uma reviravolta e o dualismo passa a ser entre Eros e Thanatos, vida e morte. E isto o acompanha por toda a vida.

Como resultado, temos textos como *Mais além do princípio de prazer* (1920), *O mal-estar na civilização* (1929), *O futuro de uma ilusão* (1927) e *Psicologia das massas e análise do eu* (1921). Em *Reflexão sobre os tempos de guerra e morte* (1915) conclui que o progresso científico não abrandava a violência, mas, pelo contrário, aperfeiçoa suas armas. E em *Por que a guerra?* (1932) nos diz que uma comunidade se mantém unida não só pelas identificações entre seus membros, mas pela força coercitiva da violência.

Em *Totem e tabu* (1913), originalmente, o que valia era a dominação pela força bruta do pai primevo. A violência está nas origens do humano, ela já estava presente no nascimento da civilização. Com um parricídio – o assassinato do pai primevo – se funda a sociedade enquanto civilização, desde a Lei de proibição do incesto. O pai morto possibilita a união do grupo, quando a lei passa a valer para todos. Mas logo, diante de diferenças ou oposições (de dentro ou de fora do grupo) a violência ressurge. “...de nada vale tentar eliminar as inclinações agressivas dos homens” (FREUD, 1932/1969, p. 254).

Édipo é uma trama onde há incesto e o assassinato do pai. Mas, assim como em *Totem e tabu* (1913), ambos são regidos pela interdição paterna.

Freud em *O mal-estar na civilização* (1930) nos fala que a civilização tem um obstáculo muito poderoso: a agressividade, a qual é ineliminável da estruturação humana. Dizia ele que há uma “maldade constituinte do humano”, que é própria da expressão da pulsão de morte. Desta forma, nossa cultura está fadada a uma luta entre vida x morte.

Mais recentemente, Marie Hélène Brousse nos diz: “...a violência é a civilização” (2015).

Dentro da proposta de articular psicanálise e cinema, este filme nos conduz a inúmeras possibilidades. É preciso fazer escolhas. Minha proposta é trazer alguns recortes da teoria num alinhamento com a história do filme, a fim de que possamos, juntos, no debate, fazer algumas costuras. Portanto, é um texto que não pretende unidade, mas reflexões sobre a trama.

Freud nos ajuda a pensar sobre tais questões. Lacan, como freudiano, trabalha em filigrana os ensinamentos do mestre.

O filme – *A chave de Sarah*

Este filme nos traz um drama ficcional dentro de uma realidade histórica. Seria algo que poderia ter acontecido. Ou ainda, representa simbolicamente o que as pessoas viveram neste episódio da história – suas perdas e desejos.

O primeiro foco de interesse recai sobre o título do filme, sobre o objeto guardado por toda a vida de Sarah – a chave. Foi com ela que trancou seu irmão no armário, numa tentativa de salvá-lo da brutalidade policial. Acreditava que voltaria para resgatá-lo. Este objeto funcionou como meta: deveria sobreviver, escapar, pois a vida de seu irmão dependia da sua própria. Ao retornar ao armário deparou-se com o horror inassimilável, os restos do irmão. A chave enquanto *objeto a*, resto. A chave foi o que restou do irmão, de toda a sua família, sua casa, sua história. Um objeto guardado por toda a vida, talvez para dar sentido (ou marcar o não sentido) à dor insuportável, sem palavras.

Nos diz Lacan: “Acaso não sabemos que nos confins onde a fala se demite começa o âmbito da violência, e que ela já reina ali mesmo sem que a provoquemos?” (LACAN, 1958/1988, p. 376).

O domínio da violência começa onde se rompe o pacto simbólico da palavra e a pulsão aparece como pura pulsão de morte.

Ao mesmo tempo, na fuga do campo de concentração, encontra um casal que arrisca a vida para protegê-la. Aqui temos clara a mescla pulsional de que Freud nos fala. Num ambiente de puro extermínio, entrelaça-se o amor. Sarah viveu no limite essas possibilidades. Foi acolhida e amada como filha e, já mulher, amada por um homem que se tornou seu marido e com quem teve um filho. Logo que a criança nasceu, procurou esconder sua origem, temendo por sua vida. Ela própria passou a utilizar o sobrenome dos pais adotivos. Escondeu o sobrenome de sangue, o nome do seu pai, pela sobrevivência. Uma fenda que nunca pode suturar, que a rasgou, rasgou o sentido da vida (que é sempre uma construção simbólica). Faltam palavras diante de uma experiência de tamanha selvageria.

Mergulhada em uma “dor que não passa”, arranca com o carro rumo à estrada para se lançar (rumo ao não-ser) diante de um caminhão, em alta velocidade.

A passagem ao ato é o momento de maior embaraço do sujeito que, se identificando com o objeto *a*, se precipita para fora da cena. A passagem ao ato está no limite entre o discurso e o real. O sujeito se precipita como objeto que cai.

Para Lacan só há ato onde a cadeia significante falha. Não há palavras que possam recobrir tamanho horror.

Não devemos esquecer que, aqui, as pessoas vítimas da *shoah* eram judeus franceses, presos por outros franceses. E mais, alguns guardas ou vigilantes nos campos de concentração também eram judeus. Não pretendo aqui fazer qualquer julgamento moral sobre este fato, até porque há muitas implicações nisso. É fato histórico. A vítima muitas vezes tinha como algoz um vizinho ou colega de trabalho. Assim, o seu igual no sofrimento era também quem o feria.

O suicídio é uma solução a um curto-circuito, onde o sujeito não se distingue do Outro, fica num lugar de interseção com o Outro. Com isto, fica identificado com o lugar de resto e sem intermediação com o Outro.

Freud nos diz que: “...nunca se pode excluir o suicídio como um possível desfecho do conflito psíquico”.

Para Lacan, o ato suicida é o modelo do ato, paradigma do ato propriamente dito. Todo ato verdadeiro implica um “suicídio do sujeito”, marcando um antes e um depois. É uma transgressão na medida em que ultrapassa o simbólico, que infringe uma lei. No ato suicida há uma disjunção entre o ideal de bem-estar e algo que habita o sujeito e destrói sua vontade de gozo. Para Freud é o triunfo da pulsão de morte. Lacan diz que ele visa o cerne do ser, o gozo.

Outro ponto também é a culpa do sobrevivente. Sarah, ao final deixou seu irmão para trás, não pôde salvá-lo. Será que a chave não a lembrava constantemente do ato de proteção ao mesmo tempo que do “abandono”? Afinal, não foi esse o drama de milhares de pessoas, judeus que de alguma forma conseguiram sobreviver enquanto entes queridos pereceram?

Vale a pena citar Primo Levi, um dos maiores narradores da *shoah*. Muitos anos após sobreviver à guerra, em 1987, já com 67 anos, morreu ao se jogar do terceiro andar das escadas de seu prédio em Turim. Sabemos que a arte, a escrita, possibilita elaboração através do simbólico, uma releitura da dor. Mesmo após escrever e publicar uma vasta obra, sucumbiu à memória do Holocausto. Não pode superar o que foi traumático. Lacan ao criar o termo *troumatisme* faz um jogo de palavras, associando o trauma a um furo no real (*trou* = furo). Esse real do trauma, irreparável, se espalha por todos os espaços do corpo e da vida do sujeito.

Temos duas histórias, a princípio, paralelas, mas que adiante se entrelaçam. A história da menina Sarah e sua família, que tem início em 1942 e a da jornalista Júlia em 2009.

Júlia deve escrever um artigo sobre o Velódromo, no aniversário de sessenta anos de sua extinção. Jornalistas jovens desconheciam a existência dessa

construção desportiva, muito menos o seu significado para o país. Júlia, em busca da história, descobre-a entrelaçada à sua história. Quer saber mais. O apartamento no qual está prestes a morar, no Marais, pertencente aos pais do marido, foi um dos imóveis de judeus mortos em campos de concentração. A operação era rápida. A família Starzynski foi retirada em julho de 1942 e em agosto do mesmo ano, cerca de um mês, a família Tezac adquire o imóvel. Júlia consegue informações: o nome das pessoas que moravam na casa. O registro da morte dos dois adultos, mas nada sobre as crianças. Nomes e fotos. Simbólico e imaginário fazem nós com o real do extermínio. Na busca de respostas, acessa documentos que lhe revelam o melhor e o pior do ser humano.

Na tentativa de encontrar Sarah, quando ainda não sabia de seu destino, consegue uma entrevista com seu filho, já um homem de cinquenta anos. Ele desconhece grande parte do seu passado. Ele o renega. Sua mãe o guardou, o fechou (chaves servem para fechar), e manteve em segredo o que era muito perigoso, ameaçador e doloroso. Toda aquela história contada pela jornalista não fazia sentido para o homem. Ele vai embora. Em seguida, o seu pai, o marido de Sarah, lhe conta como conheceu sua mãe, tão linda e tão triste, dando-lhe cadernos, diários que guardava desde menina. E, também a chave. A história é revelada. Mais adiante, outro encontro com a jornalista. O segredo revelado, a história contada, colocam o sujeito em outro ponto. O real que provoca horror, angústia indizível, é enfim recoberto com palavras, com o simbólico.

Júlia, quando já tinha praticamente perdido as esperanças, se descobre grávida. Sua alegria não é compartilhada pelo marido que pede que interrompa a gravidez. Vida e morte. Faz a opção pela vida, pelo seu desejo. Nasce uma menina. Sarah.

Concluindo

Na tragédia reside a impossibilidade do bem. Qualquer que seja o desfecho, o resultado é sofrimento e morte.

Na guerra, atos violentos são legitimados por um estado de direito – relação com nossa herança da violência fundadora. Humilhações, atentados imaginários ou reais contra a dignidade, intolerância à alteridade.

As guerras e holocaustos são muitos: Auschwitz, Hiroshima, Vietnam, Bósnia, Kosovo, Irlanda, Ruanda, Armênia, Afeganistão, Iraque, ... recentemente Rússia e Ucrânia. Eles são agravados pelo despojamento das vítimas de

seu passado, de sua existência. Daí a importância de dar voz aos sobreviventes, retirando-os da escuridão, do esquecimento.

O processo da psicanálise procura instaurar um antes e um depois do horror, buscando a constituição de bordas e amarrações.

Abril de 2023

Maria Lúcia Fradinho
mlfradinho@yahoo.com.br
Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

BROUSSE, M.-H. *La psychanalyse à l'épreuve de la guerre*. Paris: Berg International. Ecole de la cause freudienne (AMP), 2015.

_____. Violencia en la cultura. *Bitácora lacaniana*, Buenos Aires, Grama Ediciones, número extraordinário, p. 9-20, abril 2017.

COHEN, D. *A fuga de Freud*. Rio de Janeiro: Ed. Record LTDA, 2009.

FREUD, S. (1913). *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 11).

_____. (1915). *Reflexões para os tempos de guerra e morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).

_____. (1927). *O futuro de uma ilusão*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 21).

_____. (1929). *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 21).

_____. (1920). *Mais além do princípio de prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18).

_____. (1917[1915]). *Luto e melancolia*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).

_____. (1921). *Psicologia das massas e análise do eu*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 15).

_____. (1932). *Por que a guerra?* Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 22).

_____. *Freud - Lou Andreas-Salomé: correspondência completa*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. (Coleção Psicologia Psicanalítica).

LACAN, J. (1958). *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MILLER, J.-A. Jacques Lacan: observações sobre o seu conceito de passagem ao ato. *Opção Lacaniana on-line*, ano 5, n. 13, 2014.

Gaslighting: cenas de um assassinato psíquico ou o adestramento de mentes

Beatriz Chacur Biasotto Mano*

Quero agradecer – nas pessoas de Neyza Prochet e Paulo Sérgio Lima Silva – à SPCRJ e ao CPRJ a oportunidade de estar aqui conversando com vocês. Acho esse projeto – Psicanálise e Cinema – muito divertido. Fui convidada a assistir ao filme *Gaslight* e, a partir dele, brincar com meus pensamentos. O filme suscitou em mim uma multiplicidade de temas. O que vou apresentar aqui são algumas reflexões em processo.

O termo “*gaslighting*” deriva da peça de teatro *Gas Light*, escrita pelo dramaturgo inglês Patrick Hamilton em 1938. A peça retrata uma relação de casal manipuladora e abusiva em que o abusador tem como método minar, sutilmente, a credibilidade da vítima deixando-a incerta e confusa em relação a sua avaliação de suas próprias percepções e à integridade de seus testes de realidade (CALEF; WEINSHEL, 1981). Assim, tendo seu próprio senso de realidade e, logo, de existência, minados, a vítima passa a ser conivente na perpetuação de uma realidade de dominação e poder.

O filme denuncia, a meu ver, o impacto das relações traumatogênicas sobre nossa subjetividade. Denuncia uma forma de violência psicológica que, de fato, pode estar presente em qualquer nível de nossa vida social: da esfera mais íntima da vida familiar, nas relações de cuidado, entre pais e filhos, marido e mulher, às relações sociais, políticas e culturais em seu sentido mais amplo, sem excluir, obviamente, a relação terapêutica. Uma violência na qual podemos ocupar, de modo mais ou menos consciente, o lugar da vítima ou o do vitimador. Tal abrangência conferiu, posteriormente, ao termo e suas deflexões – *gaslighting*, *gaslighther* –, um estatuto conceitual e de grande visibilidade ao

* Membro efetivo do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ). Doutora em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

ser incluído na discussão de processos políticos, sociais, econômicos e culturais que perpetuavam e normalizavam uma realidade supremacista através da patologização daqueles que resistiam.

Eu me permito supor o grande impacto do que na peça é então denunciado em um Ocidente preconceituoso, machista, racista e que convivía com um fascismo crescente: em um período de 6 anos ela é levada para a Broadway e ainda são produzidos 2 filmes em sequência: um em 1940, inglês, e outro pouco depois, em 1944, estadunidense. A versão a que assistimos hoje é a hollywoodiana, com Ingrid Bergman e Charles Boyer e dirigido por George Cukor. Existem curiosas diferenças entre as duas versões, mas o essencial não é alterado. Adianto que tomarei, no entanto, a liberdade de trabalhar com as duas versões do filme, naquilo em que elas se complementam.¹

Apesar da riqueza do tema, em minha abordagem pretendo apenas pontuar alguns aspectos que me parecem relevantes sob a perspectiva psicodinâmica de seus personagens: o *gaslighter* e sua vítima. Me vejo, como de fato acontece, recebendo Paulas e Gregorys em meu ambiente clínico.

Em minhas proposições reflexivas, me oriento, basicamente, por dois textos para os quais cuja leitura sugiro-lhes: *Adestramento de um cavalo selvagem*, de Sándor Ferenczi (1916), e *O esforço para deixar o outro louco* de Harold Searles (1959). Eles me ajudaram a levantar algumas hipóteses a partir de alguns questionamentos que o filme me suscitou. Expectativas a postos, veremos o que vai ser possível fazer.

Gaslight conta a estória, ou melhor, retrata, de modo nada sutil, uma relação de casal marcada por manipulação psicológica e abusiva, em que o manipulador induz à dúvida e, paradoxalmente, à certeza de loucura, em sua vítima.

Nessa versão do filme, a estadunidense, Paula, a vítima da estória, nos é apresentada como uma mulher romântica e inocente que, recém-casada, é levada à beira de se acreditar louca pelas maquinações de seu marido. Gregory Anton, esse marido, havia assassinado a tia de Paula, uma cantora lírica, que a criara “como se fosse sua filha” (a mãe dela morrerá durante o parto e o pai é desaparecido), com intenção de roubar uma pedra preciosa, há muito objeto de sua cobiça. De volta à cena do crime, seus planos, no entanto, ameaçam ruir quando Paula encontra uma carta endereçada, pelo assassino, à cantora assas-

¹No Brasil houve uma montagem da peça em 1949 e uma remontagem recente, em 2022. Esta foi o último trabalho de adaptação, tradução e direção de texto de Jô Soares, indicando a atualidade do tema e das discussões em torno da violência psicológica capaz de desestabilizar quem a enfrenta.

sinada. Temendo que sua identidade fosse revelada, ele pretende fazê-la duvidar de sua própria sanidade mental; levá-la a acreditar – e fazer com que todos acreditem – que ela está louca, com isso justificando o descrédito em suas palavras e a necessidade de sua internação em hospital psiquiátrico. Desse modo, sua identidade de criminoso ficaria protegida e ele, em acréscimo, livre para procurar na casa a joia há muito cobiçada.

No filme, a ação de manipulação é consciente e estrategicamente planejada pelo personagem do marido: ele confronta e desmente suas percepções, sua memória, seus sentimentos. Entre sedução e brutalidade, ele trabalha de modo a minar a autoconfiança de sua esposa e, logo, sua autossustentação enquanto sujeito e ser pensante, reforçando um vínculo de dependência e submissão aos julgamentos, pensamentos e decisões dele.

Mas nem sempre o esforço para tornar o outro louco, como nos ensina Searles, é tão conscientemente planejado. E aí, os aspectos psicodinâmicos do *gaslighter* nos questionam vivamente, pois o fenômeno passa a estar mais estreitamente relacionado à tentativa de deixar alguém REALMENTE louco. Segundo Victor Calef e Edward Weinschel (1981), não por acaso, o modo vincular atribuído ao fenômeno do *gaslighting*, interessou, na psicanálise, mais intensamente, aos autores que trabalhavam com quadros esquizofrênicos e psicóticos.

Em seu texto acima mencionado, Searles (1959) aponta alguns motivos subjacentes² para se querer deixar o outro louco. Dentre eles, diz que “O esforço para deixar o outro louco pode ser motivado pelo desejo de exteriorizar – e desse modo de eliminar – a loucura que a gente sente que nos ameaça” (p. 166). Muito frequentemente, nos casos de esquizofrenia que ele estudou, “a loucura do paciente consiste, em grande medida, na introjeção de uma figura parental louca, que vai ocupar o lugar do Supereu do paciente; um Supereu irracional, severo e mutilante. E acrescenta que o enlouquecido ama tão profundamente o enlouquecedor – eu acrescentaria – depende tão intensamente dele, que sacrifica seu próprio Eu em prol de uma simbiose indispensável ao funcionamento de sua personalidade. Alguns autores falam, por exemplo, de uma “paranoia conjugal”,

²O assassinato psíquico do outro como forma de se livrar desse outro. Ressalta que uma psicose grave, que necessite de hospitalização, interdita ao paciente uma participação contínua na vida, por exemplo, de uma família, de forma quase tão eficaz como o faria um assassinato. 2- Um outro motivo levantado por Searles é a necessidade de acabar com uma situação conflituosa intolerável e plena de incertezas. Se, por exemplo, uma mãe frequentemente ameaça enlouquecer, o que seria uma catástrofe para uma criança, esta pode ficar tentada a fazer de tudo para enlouquecê-la e, desse modo tentar driblar o sentimento de impotência e incerteza intoleráveis frente à catástrofe e “resolver logo a situação”.

“em que o parceiro verdadeiramente psicótico consegue parecer saudável enquanto o parceiro conjugal é considerado mentalmente louco”.

No filme, Gregory, nascido Sergis Bauer, se apresenta a Paula através de um pseudônimo de modo a encobrir sua verdadeira identidade, de modo literal, de criminoso; mas talvez – é uma suposição que levanto aqui de modo a alimentar esta reflexão e nossa escuta clínica – em um aspecto mais inconsciente, sua ganância, sua loucura, seus aspectos mortíferos, dos quais tenta se livrar por mecanismos de defesa primários como por exemplo, a identificação projetiva, mecanismo de defesa, por excelência, intersubjetivo.

Vemos, já no fim do filme, quando sua verdadeira identidade é revelada e sua loucura precisa ser reintrojada, Gregory/Sergis fala, com uma expressão enlouquecida e um olhar vidrado, de um objeto que o queima por dentro há muito tempo. “As joias que desejei toda minha vida”, diz ele.

Quanto a mim, se posso, de alguma maneira, e de forma incômoda, empatizar com esta personagem, imagino que não deve ser fácil conviver com um objeto que nos queima por dentro, um objeto interno mortífero; deve ser enlouquecedor, e dele precisamos nos livrar a qualquer custo para controlá-lo. Caso contrário, lembro do personagem Smeagol do filme Senhor dos Anéis e de sua busca, também enlouquecida, por uma joia que o consome por dentro e o faz definhar: “*My precious*”.

E quanto a Paula, o que faz dela uma presa fácil para as maquinações de Gregory?

É claro que há ali uma relação de dependência principalmente se considerarmos a submissão da mulher na sociedade da época.³ Mas se sigo minha proposta de me aproximar da questão por uma perspectiva psicodinâmica, a sequência inicial da versão americana da estória me sensibiliza: logo na primeira cena vemos Paula, ainda muito jovem, traumatizada – é ela quem encontra a tia estrangulada – sendo levada da casa da tia. Ao ser levada embora da cena traumática, seu protetor se apressa em dizer “Não olhe para trás. (Você) Tem que esquecer tudo o que aconteceu” como se fosse essa a condição para se tecer o futuro. Ledo engano. E ele continua: “por isso você vai para a Itália estudar canto com o melhor amigo da sua tia, que será seu também”. Ou seja, silenciada quando ao passado, este, paradoxalmente, se reapresenta no seu dia a dia, em suas aulas de canto lírico, num certo constrangimento, suposto, de identificação com a tia.

³No filme inglês, é um primo que vem em seu socorro ao que o marido reage: “Você pretende interferir entre um marido e sua mulher?”; “Eu sou o melhor guardião de minha esposa.”

Já seduzida pelo seu futuro marido – que a acompanhava ao piano como havia, anteriormente, acompanhado a tia em seus recitais – essa é a deixa para que ela reconheça que não tem a voz da tia, supostamente numa tentativa de se diferenciar dela, de buscar um caminho onde pudesse encontrar a si mesma e não mais encontrar a tia. Outro engano: o futuro marido, iremos descobrir, virá a ser, justamente o passado que se reapresenta em sua intensidade mortífera, não apenas levando-a de volta à cena traumática, mas retraumatizando-a.

“Esqueça o passado” não teria um efeito equivalente ao desmentido que se perpetuaria como desautorização? desautorização do vivido que impede sua integração ou sua simbolização? Esqueça o passado, mas seja uma cantora fazendo-o presente: não estaria ela cindida frente a um paradoxo para o qual não tem saída?

Além disso, o processo de desautorização permanece intrapsicamente presente em Paula: mal havia conhecido seu futuro marido, menos de duas semanas, ela é pedida em casamento. Se por um lado ela reconhece que não conhece bem seu pretendente e que não pode aceitar o precipitado pedido, por outro vê nele, paradoxalmente, a salvação para aquilo que não pode ser lembrado e que, no entanto, insiste em se reapresentar. Quando pedida em casamento, ela diz que precisa se afastar um pouco para se reencontrar. No trem que a leva a uma estada no Lago de Como, ela se senta ao lado de uma inglesa que insiste em falar da cantora lírica assassinada. Pressionada pelo cindido que retorna através da voz da companheira de viagem, encontrar o pretendente na estação ferroviária parece ser sua salvação. Pura ilusão.

Na cena seguinte, Paula e Gregory estão casados em plena lua de mel. O marido, como que inocentemente, a manipula: descreve seu sonho de morar em uma casa em uma tranquila praça de Londres; ele, de fato, descreve o ambiente da casa onde Paula morou com a tia. Ela sabe de seu medo de retornar àquela casa; mas, mais uma vez, se desautoriza deixando-se levar pela sedução/manipulação dele: não é ele quem pede, mas ela quem insiste para se instalarem na cena traumática, a casa em que encontrara a tia assassinada.

Retornar à cena traumática, clinicamente falando, poderia ser a deixa para um novo começo, para elaboração do que, até então, não pôde ser integrado. No entanto, cindida e desautorizada, nessa sequência que acabo de descrever, não encontramos elementos que fazem de Paula uma presa fácil para o *gaslighting*?

Searles (1959), quando relaciona alguns motivos para o “esforço de tornar o outro louco”, a certa altura diz: “Constatamos todos os dias em nosso trabalho psiquiátrico que os pacientes (psicóticos) possuem tendência a chamar para eles toda catástrofe sentida como inevitável, num esforço para diminuir os sentimentos intoleráveis de impotência perturbadora e de incerteza face à catástrofe” (p. 167). Ou seja, pressionada pelo retorno incessante do cindido, Paula parece “chamá-lo” (SEARLES, 1959), “num esforço para diminuir os sentimentos intoleráveis de impotência perturbadora e de incerteza face à catástrofe”.

Deixamos aqui a versão estadunidense do filme e, se vocês me permitem, vou agora apresentar outras reflexões suscitadas pela versão original, a inglesa. Nesta, nada disso acontece: a cantora lírica assassinada é tia dele (e isso não tem nenhuma relevância no filme) e Paula, que então se chama Bella, uma jovem rica que ele seduz para usar o dinheiro para comprar a casa. Ou seja, ela não é apresentada com a mesma fragilidade, cindida e desautorizada, tal como supus anteriormente. Mas, a despeito disso, ela é igualmente suscetível aos efeitos do *gaslighting* e às maquinações e abusos de seu marido.

Foi então que me perguntei, para além do desmentido e da cisão por ele provocada, sobre o *gaslighting* enquanto processo de assassinato psíquico. Diz Bella já no fim do filme:

“Rubis: Você matou uma mulher por causa deles. E tentou matar minha mente (*my mind*)”.

Em um interessante artigo em que trabalha a dimensão política da noção de trauma em Sándor Ferenczi, Jô Gondar (2017) esclarece que o modelo de traumatismo desenvolvido por esse autor privilegia não o objeto traumático, mas as relações; relações de cunho político pois implicam poder, dependência, desvalorização, desrespeito. E que despertam afetos que também possuem cunho político (HONI BHABHA *apud* GONDAR, 2017) como vergonha, vulnerabilidade, humilhação.

Lembrei, então, de um pequeno texto de Ferenczi datado de 1916, *Adestramento de um cavalo selvagem*.

Nesse texto, Ferenczi descreve uma determinada técnica de adestramento de um cavalo selvagem que havia resistido, anteriormente, a várias outras técnicas de adestramento. O método consistia em uma alternância brusca entre uma abordagem terna – carícias afetuosas, murmúrios persuasivos – a que ele deu o nome de hipnose maternal – e outra autoritária e intimidadora que ele chama de hipnose paternal. Doçura e intimidação em excesso, habilmente associadas: o animal perde rapidamente sua capacidade de resistência. Do mes-

mo modo, dirá Ferenczi, o ser humano perde para sempre sua capacidade de agir com independência, como que hipnotizado.

Para além do recurso à manipulação, esclarece Searles (1959) que essa forma de se relacionar – que reconheço no texto de Ferenczi supracitado – contém uma dupla mensagem que captura e cinde o sujeito. Este autor propõe que o que enlouquece, nessas situações, é justamente o sujeito ser chamado a responder, concomitantemente, a dois ou mais “comprimentos de onda emocionais” em que um não tem nada a ver com o outro. Uma técnica que tende a forçar uma cisão; a minar a confiança do sujeito em suas próprias reações afetivas e em sua própria percepção da realidade. Uma técnica que faz agir, um contra o outro, diferentes aspectos da personalidade, criando um conflito interno paradoxal. Nas situações de sedução infantil, por exemplo, a criança é chamada a responder à sedução e às excitações corporais e, ao mesmo tempo, às ameaças superegoicas. Searles cita também como exemplo, uma situação clínica em que ele se via, contratransferencialmente, confuso e enlouquecido quando uma paciente, no plano não verbal, se expressava de forma extremamente sedutora e provocadora, enquanto engajava, concomitantemente, uma discussão político-filosófica de forma bastante viril. Ela não reconhecia a interação sexual que mais parecia uma loucura dele, produto da imaginação dele. Se ele fazia alguma referência, ela o acusava de ter desejos eróticos.

Para não concluir, vou trazer a cena inicial da versão inglesa; ela é muito perturbadora pois rompe a barreira da tela e nos coloca na cena. O filme abre com a tia sendo enforcada; embaixo, caminhando na calçada, um lorde inglês, supostamente bêbado. Ele ouve o gemido da agonizante; para e dá um sorriso malicioso: agindo como se se tratasse de um gemido de prazer. Na sutileza do que experimentamos entre as duas cenas, ficamos cindidos entre o gemido agonizante e o gemido de prazer que desmente o horror do feminicídio do qual fomos feitos testemunhas.

Junho de 2023

Beatriz Chacur Biasotto Mano

bcmmano@gmail.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referência

CALEF, V.; WEINSHEL, E. Some Clinical Consequences of Introjection: Gaslighting. *Psychoanalytic Quartely*, L, 1981.

FERENCZI, S. (1916). *Adestramento de um cavalo selvagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Obras completas, 2).

GONDAR, J.; REIS, E. Ferenczi como pensador político. In: *Com Ferenczi clínica, subjetivação, política*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2017.

SEARLES, H. (1959). L'Effort pour Rendre l'autre fou. In: _____. *L'Effort pour Rendre l'Autre Fou*. Paris: Éditions Gallimard, 1977.

Gaslight, um arranjo entre dois

Cecília Freire Martins*

Para minha surpresa, descobri que há dois filmes intitulados *Gaslight*. Ambos são adaptações feitas, durante a década de 1940, da peça *Angel street*, escrita por Patrick Hamilton, em 1939, e ambos receberam o nome de *À meia luz*, em suas versões brasileiras. A menção à existência destes dois filmes não é à toa. Em verdade, assisti primeiro ao original, de 1940, e tenho certeza de que isso interferiu em minha leitura da versão posterior, de 1944. Para distingui-las, talvez seja mais óbvio dizer logo que um deles tem Ingrid Bergman como estrela, enquanto o outro... o outro é a outra versão, inglesa, anterior ao sucesso de Hollywood. Mas tal forma de sinalizar a distinção não é tão leviana quanto pode parecer. De fato, Bergman, mas também Paula Alquist, sua personagem, protagonizam o filme de George Cukor que, inclusive, garantiu à atriz seu primeiro Oscar.

Na versão escolhida para nossa conversa, as luzes se acendem em praça pública no início do filme e as luzes da casa se apagam à saída de Paula, após a morte da tia. A ênfase, então, não está no assassinato, informado apenas pela exibição de uma notícia no jornal, mas no espanto desamparado da jovem. Está sozinha e assim permanecerá até o final do filme. Quanto mais cercada de cuidados, menos ela aparece. Ela não pode olhar para trás, deve olhar para a frente. “Esquecer tudo o que ficou no passado para construir o futuro”, como é instruída a fazer. Precisa ser orientada, “construída” por alguém. Se a ideia original era que fosse tutorada por um maestro, velho amigo de sua tia, para que se tornasse uma estrela como fora Alice Alquist, os planos mudam e seria, então, o casamento, decidido por uma paixão repentina, que passaria a guiar seu ca-

* Membro associado da Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro (SPCRJ). Doutora em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

minho e seu destino. Assim, na cena seguinte à primeira e sombria sequência do filme, em um estúdio de uma Itália bem iluminada, Paula, mesmo em descompasso com a música, está radiante e solar. “Parece mais feliz e canta pior”, porque está apaixonada. Se afasta, assim, ainda mais, do trágico e da tragédia, presentes na arte e na música, mas, sobretudo, em sua própria história.

Há semelhanças que sugerem certa continuidade entre o modo como a jovem foi conduzida desde a morte da tia e a forma como Anton, 10 anos depois, a aborda: infantilizada, sem espaço para olhar para o passado, sem qualquer incentivo à elaboração ou à crítica, desautorizada, desmentida. Ainda assim, mesmo sendo reiteradamente incentivada a se “libertar do passado” e apostar na felicidade que viria através da paixão, a personagem de Ingrid Bergman ainda hesita, minimamente. Sustenta a ideia de ter algum medo da paixão e certa desconfiança da tal felicidade. Declara que precisaria de um pouco de tempo e, em um dos poucos lampejos de resistência de seu desejo, arrisca uma viagem sozinha antes de decidir se casar. No trem, durante a viagem, conhece uma mulher alegre, caricata e curiosa, que ainda a reaproxima, de algum modo, de lembranças de seu passado. Anton, contudo, a intercepta e impede esta reflexão e a oportunidade de talvez perceber a si e seu desejo. Na cena seguinte, dormiram juntos e com luxo, estão casados. A paixão se confirma na função de defesa contra a angústia e Paula acredita estar em paz diante do silenciamento do medo de algo inominável que confessa ter sentido desde a morte da tia.

De certa forma, o casamento a faz enfrentar as memórias, uma vez que a conduz de volta à casa em que cresceu e na qual sua tia foi assassinada. Mas este retorno se dá sem qualquer elaboração, apenas em nome da suposta realização do sonho do marido. O sótão, aliás, não deixa de funcionar como metáfora do passado que ela preferiu ignorar. O cômodo proibido reúne aquilo de que ela mesma não se apropriou e que deixou que o marido conduzisse sozinho, inclusive a partir de elementos dos fantasmas dele – dos quais se tem tão pouca notícia no filme. Nos poucos momentos em que ousa experimentar ou desejar algo, quase sempre a partir de boas memórias de infância, é atravessada e recapturada pelo marido, tal como acontecera na viagem de trem antes do casamento.

Desvencilhar-se desta trama densa só será possível ao final do filme, e através de um Outro, um admirador galã, da Scotland Yard. Ao se aproximar de Paula, Mr. Cameron legitima percepções dela que vinham sendo sistematicamente desmentidas, o que a alivia enormemente. Mas ele vai além e aponta que, tal como ilustra a cena na Torre de Londres, seu casamento existe entre os

horrores da câmara de torturas e o fascínio por joias da coroa. Mr. Cameron revela, inclusive, que o casamento, a rigor, nunca existiu; há apenas uma relação que podemos entender ser constituída por uma significativa querela projetiva-introjetiva, sustentada por fantasias de ambos, articuladas entre torturas e joias. Se, inicialmente, Paula se alivia a partir do reconhecimento de que suas percepções não eram apenas fruto de suas fantasias, na sequência vem o espanto ao concluir que seu casamento era, em certa medida, fantasioso, também fruto de manipulações de seu marido. Ela não estava louca, mas também não estava casada. “Se isso fosse real desde o começo, nada teria sido real”, sentencia, resistindo ao que acabara de descobrir. A esperança insistente de ter seu marido sempre gentil e carinhoso no cuidado com ela se desfaz de vez, junto com a crença de que o vínculo matrimonial a pouparia das angústias. O vazio experimentado diante das sistemáticas perdas em sua vida volta a ser percebido onde, a rigor, nunca deixou de estar.

Assim como as angústias de Paula nunca desapareceram completamente, como ela tentou acreditar, é curioso perceber que também as joias, tão obstinadamente perseguidas por Anton, também estiveram o tempo todo à mão e à mostra, e ainda assim não foram vistas. As joias, aliás, se destacam como tema da última cena do filme, cujo ápice recai na interpretação de Ingrid Bergman. Comparada por mais de uma resenha crítica a um monólogo shakespeariano, a cena se inicia com a tentativa derradeira de Anton em manter o arranjo fantasioso entre ele e Paula, ao que ela responde com o que pode ser entendido como uma encenação de sua própria loucura, tal como o marido sugeria percebê-la. Encenando a loucura que ele atribuía a ela, pôde pela primeira vez assumir seu ódio. Na sequência, também pela primeira vez ele se dirige a ela e se revela para além da manipulação. Diz não esperar por compreensão ao admitir que nunca a enxergou, se não como meio de saciar a ambição pelas joias. Joias que, aliás, talvez pudessem ainda ser compreendidas como objeto fetiche, símbolo de um feminino talvez não suportado por ele mesmo.

Mas existe a tal outra versão deste mesmo filme. E, de fato, no que contemporaneamente se tem discutido e entendido a partir da noção de *Gaslight*, há sempre um outro e, no mínimo, um conflito envolvendo esta ideia de alteridade. Como uma curiosidade histórica, achei significativo o fato comentado por algumas resenhas dos filmes de que os estúdios de Hollywood teriam negociado a destruição das cópias da versão inglesa, quando fizeram a premiada montagem desta versão de 1944. Diz-se que o acesso ao filme original hoje é possível graças a uma única cópia guardada pelo diretor inglês, Thorold Dickson – o que sustenta os comentários de que Hollywood teria tentado manipular a questão, tal como

um “*gaslight*”. A rigor, a forma de manipulação atrelada à noção de “*gaslight*” envolve mesmo algo de um “apagamento do outro”, de alguma forma.

Sendo supostamente mais próximo ao roteiro original da peça de Hamilton, o filme de Dickson começa com a cena do assassinato de Alice Bauer e com certo suspense na busca violenta do criminoso por algo na casa, que logo faz-se compreender que seriam os rubis que foram considerados desaparecidos depois da morte da rica senhora. Na versão inglesa, é o marido quem era o sobrinho da assassinada. Ele a matou e quis voltar à casa para encontrar as joias. A esposa apenas tem o dinheiro para comprar a tal casa; não seria, portanto, herdeira das tais joias, nem protagonista com tanto destaque no filme. Nada se fala da história da formação do casal e os conhecemos chegando a Londres, com a manipulação explícita na dinâmica do casal. Como justificativa para tal forma de tratamento, sugere-se que esteja o fato de ela ter, tal como no filme de Cukor, encontrado uma carta com o nome original do marido-assassino e, assim, teria acidentalmente descoberto a identidade secreta dele. O episódio da carta não é mostrado na montagem inglesa, sendo apenas narrado por ela no final, e apontado como marco do início da mudança de comportamento dele, o que se supõe acontecer pelo fato de ela, então, ter passado a significar uma ameaça para ele.

Definitivamente, o roteiro da versão inglesa é menos claro, menos coeso, em um filme com mais suspense e dúvidas. Sem levar tanto em conta diferenças estruturais e orçamentárias, contudo, é um filme que me pareceu mais interessante, justamente pelo espaço que deixa – ou oferece – para as ambivalências e os paradoxos. O casamento é menos caricato desde o início. A manipulação parece menos calculada, mas mais sádica, indo além do desejo pelas joias. A esposa parece resistir um pouco mais, menos submissa ao marido, ainda que inteiramente acuada pelas manipulações engendradas. No filme hollywoodiano, por outro lado, ao conferir mais destaque ao lugar da mulher, é mais fácil perceber o vazio, as perdas, os lutos mal elaborados que marcam a história da personagem. Tudo desde a morte da tia aponta para o aprofundamento da fragilidade e do esvaziamento dela, como uma forma de justificar “como” ela aceitou aquele homem e as imposições e restrições a que ele a submetia. O *gaslighting*, as manipulações e desmentidas parecem mais construídas por Cukor e amarradas numa trama bastante concreta, ligada às ambições materiais palpáveis, representadas pelas joias. Hollywood talvez não tenha apostado tanto no que escapa à lógica racional e nas ambivalências. Contudo, tais aspectos parecem ser indissociáveis dos fenômenos que tornaram o título do filme uma noção tão atual.

Após o lançamento dos filmes, as formas de manipulação e violência ilustradas em *Gaslight* inspiraram novas tramas, apresentadas em séries e filmes, mas também discussões em outras áreas, para além das artes. Artigos em psicologia, psicanálise, e também discussões no campo da política conferiram ao termo que intitula os filmes uma sobrevida ao atribuir-lhe um significado bastante específico – o que levou, inclusive, à emergência de uma forma verbal “*gaslighting*”, aparentemente mais utilizada nos últimos anos.

No artigo *Algumas consequências clínicas da introjeção: gaslight*, de 1981, os psicanalistas Calef e Weinschel propõem que o *gaslight* se refira a um comportamento entre dois indivíduos, estruturado a partir de defesas introjetivas através das quais vítima e abusador se expressam e se defendem contra impulsos orais incorporativos. Os autores, entretanto, são cautelosos ao destacar que as reflexões sobre o *gaslight* não constituem algo novo ou original na literatura e, ao contrário, devem ser compreendidas à luz de conceitos tais como defesas paranoides, funcionamentos sádicos e masoquistas, impulsos orais, que envolvem mecanismos psíquicos tanto do abusador quanto da vítima.

Contudo, o uso do termo e a descrição do fenômeno *gaslighting* que vêm ganhando força nas últimas décadas, de modo geral, não se aprofundam tanto nesta perspectiva teórica. Tanto no campo da política quanto no contexto de relacionamentos afetivos, o mais comum parece ser a perpetração de uma perspectiva mais simplista, sem ênfase nos conflitos e ambivalências em jogo, como, em certa medida, talvez possa ser entendida perspectiva do filme de Cukor.

Em 2016, ano da campanha eleitoral que conduziu Donald Trump à Casa Branca, o uso do termo intensificou-se de tal maneira que o verbo “*to gaslight*” foi apontado pela American Dialect Society como uma das palavras com mais probabilidade de ser usada pela naquele ano. E, neste contexto, tal verbo foi definido como o ato de manipular psicologicamente uma pessoa a questionar sua própria sanidade. Com tal definição, a técnica de manipulação (de que tanto Trump quanto Hillary Clinton foram acusados durante as campanhas) parece reduzida a um fenômeno de mão única, sem referência ou questionamento a respeito do outro em questão, isto é, aquele apontado exclusivamente como vítima.

Se no campo político esta questão já indaga a respeito da especificidade do termo, é no campo das relações afetivas que talvez a ideia de *gaslighting* precise ser olhada com mais cuidado, enfatizando a sua especificidade, qual seja, a ideia de ser um fenômeno que se constitui a partir de determinados arranjos entre pelo menos dois sujeitos, suas angústias, fantasias e defesas. Quanto me-

nos os paradoxos e as ambivalências –, constituintes do funcionamento psíquico podem ser considerados e discutidos neste fenômeno, mais a manipulação corre o risco de ser reduzida a um objetivo vilanesco concreto e caricato. Consequentemente, menos evidentes ficam o conflito entre projeção e introjeção, o entendimento a respeito das fantasias em jogo, o lugar do desamparo e das defesas contra a angústia em ambos os sujeitos. Menos evidente, enfim, fica o lugar do outro e dos desafios que necessariamente traz a ideia de alteridade. Mesmo que pensemos para além da perspectiva clínica, se também no âmbito das discussões coletivas não pudermos destacar e pensar a implicação de cada sujeito nesta trama de manipulações específicas, dificilmente estaremos contribuindo para o cuidado – e mesmo para a prevenção – de tais relações, nas quais a destrutividade supera em muito as potências criativas.

Junho de 2023

Cecília Freire Martins

cifmartins@hotmail.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

CALEF, V.; WEINSHEL, E. Some clinical consequences of introjection: gaslighting. *Psychoanalytic Quarterly*, 50 (1), p. 44-66, Jan. 1981.

HOBBERMAN, J. Why ‘Gaslight’ hasn’t lost its glow. *The New York Times*. 21 ago. 2019. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2019/08/21/arts/gaslight-movie-afterlife.html>>. Acesso em: 10 mai. 2023.

MALONE, S. Head to head: Gaslight (1940 vs 1944). *Morbidly Beautiful*. 21 out. 2020. Disponível em: <<https://morbidlybeautiful.com/head-to-head-gaslight/>>. Acesso em: 10 mai. 2023.

WALDMAN, K. From theater to therapy to twitter, the eerie history of gaslighting. *Slate*. 18 abr. 2016.
Disponível em: <<https://slate.com/human-interest/2016/04/the-history-of-gaslighting-from-films-to-psychoanalysis-to-politics.html>>. Acesso em: 10 mai. 2023.

O perfume

Patrícia Baxter*

Introdução

O filme *Perfume – a história de um assassino* foi dirigido por Tom Tykwer, em 2006. É uma adaptação do magnífico livro de Patrick Süskind escrito em 1985 e traduzido para vários idiomas. Tanto o diretor do filme quanto o escritor são alemães, havendo assim uma continuidade cultural entre as duas obras. O filme reproduz, de forma engenhosa, a época (França, século XVIII), com técnica perfeita e direção de arte, figurino e maquiagem exemplares. O elenco é primoroso, destacando-se, a meu ver, a atuação de Ben Wishaw e Dustin Hoffman, que interpretaram o protagonista Jean-Baptiste Grenouille e o perfumista Baldini, respectivamente.

Trata-se da história de um personagem perturbador, que nasce com habilidades olfativas excepcionais e desenvolve a obsessão de criar a “fragrância perfeita”. Como mencionado, o protagonista nasce na França do século XVIII, uma monarquia absolutista, onde os padrões de higiene eram completamente distintos dos atuais. Como a água quente e limpa era produto de luxo, os banhos não eram algo simples, tampouco regulares. Assim, os cheiros corporais eram bastante intensos; era uma época de fortes odores. O filme mostra o contraste dos aromas. De um lado, logo no início, no mercado de peixes, o espectador consegue sentir o mau cheiro, através da fotografia da sujeira, do lixo, dos peixes pelo chão, das pessoas com aparência maltratada e malvestida, do ambiente insalubre... Em contrapartida, mais adiante, vemos a atmosfera das fragrâncias dos perfumes, onde a nobreza experimenta os lançamentos nas perfumarias parisienses.

* Psiquiatra e psicanalista. Membro associado da Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro (SPCRJ).

Como o livro é uma obra-prima e tem uma narrativa bem psicanalítica, eu trouxe para este trabalho algumas informações extras e citações que não estão no filme, com o intuito de ampliar o entendimento da dinâmica da narrativa e do protagonista. Fiquei particularmente impactada com os assassinatos das mulheres. Por que o protagonista precisava matar? Procurei pensar nos motivos do assassino com o auxílio da psicanálise, entendendo, logicamente, que se trata de uma obra de ficção.

Desenvolvimento

Trata-se da história de Jean-Baptiste Grenouille que se destacou, de forma ambivalente, no rol das figuras mais geniais e detestáveis, e dominou o reino dos perfumes.

Citando Patrick Süskind:

...as pessoas podiam fechar os olhos diante da grandeza, do assustador, da beleza, e podiam tapar os ouvidos diante da melodia ou de palavras sedutoras. Mas não podiam escapar ao aroma. Pois o aroma é um irmão da respiração – ele penetra nas pessoas, elas não podem escapar-lhe caso queiram viver. E bem para dentro delas é que vai o aroma, diretamente para o coração, distinguindo lá categoricamente entre atração e menosprezo, nojo e prazer, amor e ódio. Quem dominasse os odores dominaria o coração das pessoas (SÜSKIND, 2018, p. 5).

O protagonista nasceu no local mais fétido e repugnante de Paris, num mercado de peixes, que cheirava a uma mistura de frutas podres, lixo e cadáveres do cemitério situado nas proximidades. Sua mãe o pariu acorada de baixo da mesa de limpar peixes, ali mesmo onde trabalhava, e onde já tinha parido outros quatro filhos nascidos mortos ou semimortos. Ela cortou com a faca de peixes a COISA recém-nascida e a teria deixado morrer como os outros, caso ele não tivesse chorado, insistindo em viver. O primeiro som de Jean-Baptiste levou sua mãe à força e a ele ao orfanato.

Passou por várias instituições, reformatórios, e por diferentes cuidadoras pois os adultos não sentiam empatia por ele. Era um bebê voraz, faminto demais, e não “cheirava como as outras crianças”. Na verdade, ele não tinha cheiro algum. As pessoas sentiam-se perturbadas por ele. As crianças também percebiam que ele tinha algo diferente.

Tornou-se duro como uma bactéria resistente, e autossuficiente como um carrapato, precisando de um mínimo para apenas sobreviver. *“Quem como ele havia sobrevivido ao próprio nascimento no lixo não se deixava expulsar tão facilmente do mundo”* (SÜSKIND, 2018, p. 27).

O início de sua vida foi marcado por um nascimento traumático, pelo desamparo, pelo abandono, pelo desamor; por repetidas rupturas, por uma completa precariedade no ato de cuidar, cuidado absolutamente insuficiente. Desenvolveu-se nesse contexto árido e hostil, tendo demorado a andar, a falar e a receber um nome. Fechou-se cada vez mais e só falava o mínimo, quando necessário, relacionando-se com o mundo através dos cheiros, já que desde cedo apresentava um olfato apuradíssimo, um dom exclusivo dele. Era o carrapato Grenouille. *“Vivia encapsulado em si mesmo à espera de melhores tempos. Ao mundo não dava senão as suas fezes; nenhum sorriso, nenhum grito, nenhum brilho dos olhos, nem sequer um cheiro próprio”* (SÜSKIND, 2018, p. 29).

Winnicott postulou a importância decisiva dos estágios iniciais da vida no desenvolvimento individual. Afirmou que a presença de uma “mãe dedicada comum” é essencial para assegurar a necessidade vital dos bebês. Esta mãe representa alguém que facilita os estágios iniciais do desenvolvimento psicológico ou psicossomático da criança, entendendo que o psiquismo humano é totalmente dependente nesses primórdios. O bebê depende do suporte egoico, da proteção e da segurança proporcionados pela mãe. Para Winnicott um bebê não pode ser pensado sem a presença deste cuidador, que exerce a função de mãe, e sem um ambiente, criado por esta, onde o potencial da criança de crescer e amadurecer possa evoluir e desenvolver-se.

A “mãe suficientemente boa” é capaz de criar um ambiente facilitador para seu bebê assim como ela também é este ambiente. O ambiente suficientemente bom vai se adaptando, numa continuidade e numa constância, às necessidades da criança, que vão se modificando ao longo do tempo.

“De acordo com esta tese, uma provisão ambiental suficientemente boa na fase inicial possibilita ao bebê dar início a uma existência, a experimentar, a constituir um ego pessoal, a dominar as pulsões e a enfrentar as dificuldades inerentes à vida” (ABRAM, 2000, p. 186).

O ambiente tanto pode ser facilitador quanto danoso. O ambiente facilitador possibilita ao indivíduo a chance de crescer, frequentemente em direção à saúde. Por outro lado, o ambiente que falha, principalmente no início da vida, levará mais provavelmente à instabilidade e à doença. Quanto maior for o “desajuste” entre a mãe e o bebê, maior a distorção e interrupção no desenvolvi-

mento da criança. Winnicott enfatiza o papel da privação nos primórdios da vida, na formação da psicopatologia.

A falha na maternagem, a falta de empatia dos adultos desde que era bebê, fizeram com que Jean-Baptiste fosse deixado por conta própria, sem o oferecimento de um suporte egoico do cuidador. Não tendo recebido amor, Grenouille não teve condições para o desenvolvimento saudável de seu *self*.

No célebre texto do *Desenvolvimento emocional primitivo*, de 1945, Winnicott descreve três processos no desenvolvimento emocional inicial: a integração (relacionada com a organização interna), a personalização (localização do eu no próprio corpo) e a realização (apresentação do eu à realidade). Enquanto na saúde estes processos vão ocorrendo concomitantemente no início da existência, na vida de Jean-Baptiste ocorreram graves falhas nesses processos.

Grenouille, absolutamente desprovido de uma “mãe suficientemente boa” (ou substituta), vivenciou ambientes intrusivos e recebeu cuidados meramente mecânicos... No decorrer do tempo, durante o seu desenvolvimento, observamos que não houve a possibilidade de restauração dos traumas vivenciados no princípio de sua vida. Grenouille seguiu sendo repetidamente devastado pelas marcas danosas da privação, da violência, da imprevisibilidade, do desamor. Não houve constância, nem continuidade, levando-o à total falta de confiança na vida. No decorrer de sua infância e de sua adolescência, as falhas ambientais permaneceram extremas e duradouras, levando-o a angústias impensáveis. O estrago, a ferida, foram tão marcantes que não puderam ser remediados.

Qual a questão que o afligia? Podemos pensar na busca por algo que ele nunca teve: a devoção de sua mãe e do amor materno... Seguiu buscando este amor que faltou, na tentativa improfícua de restaurar a falta, tentando recuperar os enormes estragos da privação e do desamparo?

À medida que Grenouille tornou-se adulto, foi se aperfeiçoando em todos os tipos de aromas, seu objetivo era simplesmente possuir tudo o que o mundo tinha a oferecer em matéria de odores. A partir deste talento, foi buscar, obcecadamente, alguma razão para sua vida. Quando farejou sua primeira vítima, ficou fascinado com seu cheiro inebriante. No momento em que sugou todo o cheiro da moça, experimentou uma sensação de felicidade nunca vivida, era como se nascesse, de fato, pela primeira vez. A partir daí, tudo mudou para Jean-Baptiste: percebeu que sem a posse daquele aroma, sua vida não teria mais sentido. Precisava aprender a preservar os aromas, para nunca mais perder uma beleza tão sublime.

Grenouille foi trabalhar como perfumista, começou a aprender a arte dos perfumes com Baldini, o grande mestre da época, e produziu magníficos aro-

mas. Contudo, seu objetivo era aprender uma técnica mais aprimorada que a da destilação, visando conservar os odores. Baldini não dominava esta técnica, chamada: “*enfleurage*” e orientou Jean-Baptiste a procurar este aprendizado em Grasse. Por isso o protagonista iniciou sua caminhada em direção à capital francesa dos perfumes.

Neste trajeto, Grenouille caminhou por campos e montanhas e encontrou uma gruta. Lá sentiu algo “sagrado”, sem nada do mundo externo. Sentia que precisava escapar das pessoas, da “ameaça humana”. Durante sua permanência na gruta, experimentou a maior solidão possível. Por um tempo, ele se bastava e assim passaram-se sete anos! Até que ocorreu uma catástrofe. Não foi algo externo, mas uma catástrofe interior que se deu a partir de um sonho, onde Jean-Baptiste percebeu que não conseguia cheirar a si próprio. Sentiu um medo terrível de sufocar em si mesmo, de não saber ao certo sobre si. Era como se não existisse. Precisava saber se tinha ou não um cheiro. Ter um cheiro representava existir.

Seguindo a narrativa do filme e do livro, Grenouille saiu de seu período na gruta e continuou sua caminhada até chegar a Grasse. Lá iria mostrar que EXISTIA e que era alguém “excepcional”. Na capital do perfume, aprendeu a técnica para reter os aromas, no ateliê da sra. Arnulfí e começou a se dedicar, por conta própria, à produção de perfumes com cheiros humanos. Em suas experiências de perfumista, Jean-Baptiste foi criando aromas para diversas ocasiões. Se perfumava com eles conforme lhe convinha, (como se fosse a troca de diferentes roupas): para passar despercebido, para despertar a compaixão ou para tornar a sua presença mais marcante ou agressiva. No entanto, seu grande projeto era criar uma essência que provocasse o fascínio e o amor das pessoas, que o amariam até a loucura. Queria ser o “Deus onipotente do aroma”.

Grenouille passou, enfim, a dominar a técnica de “roubar o odor de alguém”. O que ambicionava era obter a fragrância de “certas pessoas”: daquelas que “inspiravam o amor”, que eram jovens cujo cheiro o atraía. Era atraído pelo cheiro da beleza, da juventude, quem sabe até procurasse pelo cheiro de sua mãe? Buscava o cheiro do amor. Essas eram as suas vítimas. Deveria, então, extrair a pele dessas jovens, eleitas por ele, para lhes extrair o aroma, e a partir daí criar seu próprio odor. Para isto teria que matá-las. Jean-Baptiste vivenciava a questão dos assassinatos de maneira indiferente, já que, em sua concepção, TINHA que se apropriar do cheiro das moças. Com isto, matou 25 jovens, as mais belas virgens da população local. A última delas, Laura, a mais bela do reino, representou o ápice da sua construção.

A vida do protagonista também foi marcada pelas mortes das pessoas com quem se relacionou, logo que se afastou delas: começando por sua mãe, depois a sra. Gaillard, em seguida o sr. Grimal, o perfumista Baldini e por fim Druot (executado em seu lugar).

Chegando ao fim do filme, Grenouille foi capturado, confessou os crimes, sendo julgado culpado e condenado à execução em praça pública. O povo, indignado com os crimes horrendos, clamava pelo assassino. Entretanto, no dia de sua execução, ao chegar ao local, aconteceu algo “parecido com um milagre”. As 10 mil pessoas que ali estavam, mudaram de opinião, passaram a achar que aquele homem não podia ser um assassino e sim um inocente. Todos passaram a ter um sentimento de amor por ele: O amaram! O veneraram! O adoraram! Aconteceu que Jean-Baptiste estava impregnado pelo perfume que o tornava amado, aquele perfume que ele procurou criar durante toda a sua vida. Todos os personagens do passeio público, inebriados pelo perfume, se amaram, numa cena cinematograficamente fenomenal.

Do ponto de vista de Jean-Baptiste, não aconteceu a mesma coisa. Ele não conseguiu gozar daquele momento um segundo sequer. Entendeu que não era capaz de amar e de ser amado! Patrick Süskind descreve:

o que ele sempre havia desejado, ou seja, que as pessoas o amassem, tornava-se no instante de seu êxito, insuportável, pois ele mesmo não as amava, ele as odiava. E soube, subitamente, que jamais encontraria satisfação no amor, mas tão somente no ódio, em odiar e ser odiado... queria ser considerado em sua verdadeira existência e receber de outra pessoa uma resposta ao seu único sentimento verdadeiro, o ódio (SÜSKIND, 2018, p. 263).

Finalizando

Mesmo obtendo o perfume capaz de escravizar o mundo, com o poder de comandar o amor da humanidade, Jean-Baptiste não poderia amar e ser amado como os outros. Não poderia sentir o amor que não recebera, por isso nada mais lhe importava. Grenouille desejou morrer.

O conceito Freudiano da Pulsão de morte faz sentido tanto em minha prática clínica quanto aqui, ao pensar em Jean-Baptiste.

Sabemos que, segundo Freud, na Conferência XXXII, as pulsões de vida e de morte encontram-se mescladas no processo da vida, em proporções variadas. Enquanto as manifestações da Pulsão de vida são numerosas e ruidosas,

promovendo ligações, as da Pulsão de morte são invisíveis e silenciosas e promovem desligamentos. A contrapartida da fusão pulsional é a desfusão, deixando a pulsão de morte livre.

Jean-Baptiste foi jogado fora, abandonado, não recebeu o amor constitutivo para sua existência. Na sua vida observam-se marcas da compulsão à repetição, da destrutividade, da agressividade.

Por fim, na última cena do filme, o componente erótico da pulsão de vida não tem mais força para “ligar” a totalidade da destrutividade e esta torna-se “livre”, como tendência à agressão e à destruição. A desfusão pulsional, ou seja, a separação das pulsões anteriormente combinadas, levou à liberação da pulsão de morte do jugo de Eros, manifestando-se como agressividade dirigida ao exterior, o ódio; e ao interior, a autodestruição.

Jean-Baptiste dirigiu-se ao local de sua origem, no mercado de peixes em Paris, aproximou-se de um grupo de pessoas e jogou sobre si o perfume do amor. Todos se lançaram sobre ele, todos queriam ter uma parte dele e caíram sobre Grenouille como animais vorazes.

Desta forma, Jean-Baptiste foi devorado pelos canibais, como na refeição totêmica, em *Totem e tabu* (FREUD, 1913/1969), que talvez seja, nas palavras deste autor, o mais antigo festival da humanidade, um ato memorável e criminoso, num movimento ambivalente de amor e ódio. E assim Grenouille desapareceu da face da terra.

Por fim, concluímos a intrigante história de Jean-Baptiste Grenouille, amado e detestado, o gênio e o monstro, num sublime entrelaçamento entre o amor e o ódio, entre a criatividade e a destrutividade.

Junho de 2023

Patrícia Baxter

drapatbaxter@hotmail.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

ABRAM, J. *A linguagem de Winnicott*. Rio de Janeiro: Revinter, 2000.

COUTINHO, F. O ambiente facilitador: a mãe suficientemente boa. In: POKAMENI, A. B.; GUIMARÃES, M. A. C. (Orgs.). *Winnicott: 100 anos de um analista criativo*. Rio de Janeiro: PUC, 1997. p. 97-104.

- FREUD, S. (1913). *Totem e tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 21-162. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 13).
- _____. (1930). *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 113-126. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 21).
- _____. (1933). *Conferência XXXII: Ansiedade e vida pulsional*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 85-112. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 22).
- GARCIA-ROZA, L. A. Pulsão. In: _____. *Introdução à metapsicologia freudiana 3*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011. p. 156-163.
- MEZAN, R. Sob o signo de Thânatos. In: _____. *Freud: a trama dos conceitos*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 251-268.
- QUINODOZ, J. M. *Ler Freud: Guia de leitura da obra de S. Freud*. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- ROUDINESCO, E.; PLON, M. Pulsão. In: _____. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. p. 628-632.
- SÛSKIND, P. *O perfume*. 8. ed. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2018.
- WINNICOTT, D.W. Le développement affectif primaire. In: _____. *De la pédiatrie à la psychanalyse*. Paris: Payot, 1969. p. 57-71.
- _____. Observação, intuição e empatia. In: _____. *Pensando crianças*. Porto Alegre: Artmed, 1997. p. 17-56.
- _____. Saúde e doença. In: _____. *Tudo começa em casa*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989. p. 17-70.
- _____. A construção da confiança. In: _____. *Conversando com os pais*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 139-152.
- _____. A mãe dedicada comum. In: _____. *Os bebês e suas mães*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 1-11.

O perfume e o envelope olfativo

Sergio Gomes*

*A pele e todas as suas partes diferenciadas
são o meio pelo qual o mundo externo é percebido.*

Ashley Montagu

Giorgio Agamben, filósofo italiano, parte das referências gregas para situar o campo da vida. Para ele, os gregos tinham duas formas semânticas e morfologicamente distintas para definir vida: *zoé*, que dizia respeito à vida comum de todos os seres vivos (animais, homens ou deuses), ao próprio fato de estar vivo; e *biós*, que seria a forma de viver a própria vida organizada em torno de um grupo ou comunidade, com estatuto político e possibilidade de potencialidade. Para ele, a *zoé* grega se refere ao viver livremente, fora das grades da política, da lei e dos cálculos do poder. A isso ele nomeou de vida nua. Vida nua refere-se, então, a uma *forma de vida* na qual não se pode incidir nenhuma forma de controle, nenhum poder, nenhum direito, mas também nenhum dever.

Por forma de vida (*form of life*) Agamben (2000) se refere a uma vida que não só pode ser separada da sua forma, mas também nunca é impossível de isolar alguma coisa tal qual uma vida nua – é a vida em si mesma ou, dito em outras palavras, é uma vida humana em que sua forma, atos e processos não

* Psicanalista, membro efetivo do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ). Membro do Laboratório Interinstitucional de Estudos da Intersubjetividade e Psicanálise Contemporânea (LIPSIC/IPUSP/PUCSP). Membro do Grupo Brasileiro de Pesquisas Sándor Ferenczi. Pós-Doutor em Psicologia pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IPUSP). Doutor em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Pesquisador do Grupo de Pesquisa Psicanálise Experimental do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo (IPUSP).

são apenas fatos, mas possibilidade de vida acima de todo e qualquer poder. É uma forma de vida que vai além da sua forma biológica.

Como sabemos, o corpo, para Foucault (1975/2002), era um corpo controlável, dócil, sujeito aos ditames do biopoder e da biopolítica. A ideia de vida, para ele, só poderia ser pensada a partir da ideia de morte. A morte seria um momento de desalienação total, no qual nos tornamos singulares.

Antes, o poder soberano se definia através do pensamento *fazer morrer e deixar viver*; agora, o Estado considera *fazer viver e deixar morrer* (FOUCAULT, 1997/2016). Esse poder sobre a vida e a morte foi condicionado, em um primeiro momento, ao soberano, e muito posteriormente ao Estado através da medicina no campo da biopolítica.

O poder soberano era aquele que podia decidir sobre a vida do povo sem que fosse submetido a qualquer sanção, sem que fosse punido pela sua decisão. Assim, para Agamben, *homo sacer* era aquele cuja vida podia ser matável sem que estivesse na esfera do sacrifício e sem que alguém fosse punido pela sua morte. Sua vida era despida de qualquer valor. Em suas palavras, “a especificidade do *homo sacer* é a impunidade da sua morte e o veto de sacrifício” (AGAMBEN, 2002, p. 81). O *homo sacer* é excluído da comunidade na forma daquela pessoa que poder ser sacrificada – o melhor exemplo disso foi encontrado nos campos de concentração durante a Segunda Guerra Mundial através do nazismo, pois, “toda vida insacrificável e, todavia, matável”, descreve Agamben (2002, p. 91), “é vida sacra”.

Para o autor, soberana é a esfera na qual se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício; e sacra, isto é, matável e insacrificável, é a vida que foi capturada nessa esfera. É nesse sentido que o autor retém a ideia do bando soberano e a produção de vida nua como sínteses do poder soberano, cuja sacralidade da vida exprimiria em sua origem a sujeição da vida a um poder de morte e sua irreparável exposição na relação de abandono (AGAMBEN, 2002).

Aqui chegamos ao filme *O perfume*, do livro homônimo de Patrick Süskind (1985), o qual tem como subtítulo *a história de um assassino*. Através dessa narrativa, também chegamos ao personagem principal dessa história: Jean-Baptiste Grenouille. Será que poderíamos dizer que Jean-Baptiste assume a figura do *homo sacer*? Seria ele desprovido desse lugar, o qual poderia tirar a vida de qualquer pessoa sem que pudesse ser punido, como diz o subtítulo do filme?

Jean-Baptiste Grenouille nasce no lugar mais fétido da França, durante o século XVII, no mercado de peixe. Na sua história, sua mãe já havia cometido vários abortos, ele seria apenas mais um. Nasce como quem foi cuspidado e de-

fecado, e lá é deixado. A mãe é perseguida e morta, no instante seguinte ao nascimento e abandono do filho. Ele, por uma força vital, uma força *órfica*, uma força vitalizadora (FERENCZI, 1932/1990), permanece vivo. Mas, por agruras da natureza, desenvolve uma instintualidade perspicaz no que se refere à sua capacidade olfativa (uma pulsão olfativa? uma pulsão de vida?).

Seria aquela cena inicial em que ele sente os odores mais fétidos do mercado de peixes, um momento inaugural onde ele procuraria sentir o cheiro da sua própria mãe?

Começemos com uma pequena digressão: em um artigo intitulado *O cheiro*, Donald W. Winnicott (1996/1997), descreve as vicissitudes de uma criança de cinco anos de idade, Tom, o qual apresenta uma questão ligada ao cheiro dos objetos do seu entorno. Após um pequeno acidente nas férias, Tom teve de ser levado para o hospital, foi abruptamente arrancado dos braços da mãe e ficou internado, tendo de conviver com estranhos. Sua mãe, por sua vez, sabia que ele não conseguia dormir sem o seu precioso “objeto de lã”, o qual precisou ser despachado pelos correios até chegar a Tom, o que nunca aconteceu! Tom saiu do hospital com uma tala no braço, devido aos procedimentos cirúrgicos pelos quais passou, e começou apresentar sinais de privação em termos do objeto de lã nunca recuperado, com visíveis comportamentos regressivos no seu relacionamento com a mãe, usando, inclusive, de uma voz de menina para descrever a sua desesperança: “*Mas eu queria ter o meu cheirinho. Ele faz eu me sentir...*”, não concluindo a frase, pois não conseguia encontrar palavras para expressar a sua angústia. De acordo com Winnicott, o objeto felpudo com o qual a criança se agarrava ao cheiro (*niffle*) dizia respeito a palavras como mamilo (*nipple*), fungar (*sniffle*), penugem (*fluff*), e pequeno (*little*). Todos representando o “cheiro de mãe” (*niffle of mother*), características do objeto transicional (WINNICOTT, 1953/1975).

Como sabemos, os objetos e fenômenos transicionais em Winnicott, têm uma representação mais do que simbólica, mais do que representacional. Os objetos e fenômenos transicionais dizem respeito às percepções da criança ao modo como ela vai internalizar os cuidados ambientais suficientemente bons como um objeto no seu mundo interno, constituindo o seu eu, o seu *self*, o seu ego, mas também o seu inconsciente. Logo, quando Tom pergunta sobre o “seu cheirinho”, ele está em busca da sua mãe, perdida durante o evento da internação no hospital e nunca mais encontrada – o objeto felpudo de lã. O que podemos compreender o quanto a representação inicial da mãe toma a forma de um objeto suficientemente bom para o bebê, mas que também já estava presente desde as comunicações iniciais sob forma de mensagens telegônicas [*te-*

legonia] (FERENCZI, 1932/1990)¹. Com Jean-Baptiste não seria diferente. Mas teria ele tempo de adquirir esse contato suficientemente bom com a mãe para que ele conseguisse sentir o seu cheiro, o seu cuidado? Ora, Jean-Baptiste não chegou a ser amamentado ao seio, não encostou o seu nariz à pele da sua própria mãe; pelo contrário, foi “abortado” do seu contato materno inicial. Porém, de acordo com as mensagens inconscientes trocadas pelo feto e pela mãe, assim como estar dentro de um corpo humano, faria com que esse cheiro, essa essência, esse elã vital pudessem estar inscritos em Jean-Baptiste, mesmo que sua mãe o tivesse abandonado no exato instante do seu nascimento.

Quando passei a pensar sobre esse filme, me vieram à mente duas coisas: por que ou por quem Jean-Baptiste Grenouille comete todos aqueles crimes em busca do cheiro perfeito? Qual o perfume de quem ele buscava todas aquelas notas perfeitas para inebriar a si ou às pessoas à sua volta?

A segunda questão é mais psicanalítica: se Jean-Baptiste Grenouille não tinha cheiro, ele não existia, e para existir ele precisa se subjetivar de algum modo. Passei, então a pensar nos sentidos que o cheiro do corpo tem para nós, até porque, quem um dia já perdeu o olfato e o paladar, sabe muito bem o que significa ficar desprovido desses dois sentidos corporais, a exemplo do que aconteceu a algumas pessoas nos episódios de Covid-19, durante a pandemia.

Pensei a partir do envelope olfativo, segundo as contribuições de Didier Anzieu, e da constituição do *self* olfativo a partir de Joyce McDougall. Se Jean-Baptiste Grenouille pudesse vir a ser alguém, esse *self* e *eu emergentes* deveriam se constituir a partir de um eu-pele olfativo.

Para Joyce McDougall, nós podemos ficar impressionados ao dar conta da importância dos odores para todos nós quando somos bebês. Os bebês sempre procuram o seio através do seu sentido olfativo, todo bebê segura o seio da sua mãe quando está sendo alimentado, ou procura nos momentos de troca de carinho e afeto, o contato do nariz com a pele da sua mãe, como se o reconhecimento visual não fosse suficiente, mas também fosse necessário o reconhecimento olfativo, esse princípio arcaico identitário que marca a troca de afetos entre a dupla. Ele não só reconhece o cheiro do sexo da mãe, mas distingue os

¹ Para Sándor Ferenczi, a telegonia se refere às comunicações inconscientes oriundas do feto para a mãe e da mãe para o feto, as quais são importantes na constituição psíquica dos bebês. Essas comunicações permanecem ao longo da primeira infância e fazem parte da relação materno-infantil, as quais constituirão, na sua continuidade, o aparelho psíquico e o inconsciente. Ferenczi sempre deu grande importância às comunicações vividas na relação mãe-bebê, motivo este que o autor húngaro pode ser compreendido como um autêntico autor representante da teoria das relações objetais.

diferentes odores que do corpo materno emanam. Daí a autora chamar nossa atenção para constituição do *self* do olfato e o *self* da pele em seu livro *As múltiplas faces de eros* (MCDUGALL, 1995/1997). É preciso então entender como os sentidos do olfato e da pele podem ser compreendidos por nós analistas diante do filme, uma vez que Jean-Baptiste não tinha modelos perceptivos, precisava tanto de uma pele psíquica quanto de um odor com que se identificasse. Um eu-pele olfativo².

Para Anzieu (1985/1989), o “eu-pele” é uma estrutura intermediária do aparelho psíquico entre a mãe e o bebê, uma membrana limitante e necessária para que seja equacionada a posição entre o “eu” e o “não-eu” do bebê, de modo a formar sua imagem corporal. O conceito de “eu-pele” corresponde conseqüentemente à necessidade de um envelope narcísico, uma figuração de que se serve o eu da criança, no decurso das fases iniciais do seu desenvolvimento para se representar a partir de sua experiência da superfície do corpo. Trata-se de uma representação do eu da criança durante fases iniciais de seu desenvolvimento para representar a si mesma como eu que contém os conteúdos psíquicos, a partir de sua experiência da superfície do corpo. Isto corresponde ao momento em que o eu psíquico se diferencia do eu corporal no plano operativo e permanece confundido com ele no plano figurativo (ANZIEU, 1985/1989, p. 61-62).

Sabemos que a pele recebe inúmeros estímulos internos e externos desde o nascimento do bebê. Sua característica fundamental é a de ser o primeiro lugar de troca e contato entre o mundo interior e o mundo exterior, além de ser a parte do corpo que “protege a individualidade” e a primeira a receber estímu-

² Certa vez, ao atender um paciente de vinte e dois anos, o qual logo percebi se tratar de um paciente autista do tipo asperger, e cuja mãe teve depressão pós-parto, ficando de cama por aproximadamente seis meses, ele falou sobre sua dificuldade de evacuação por dias e que lhe fazia sentir dores atrozes. Naquela época, eu já havia feito uma primeira entrevista inicial com seu pai, o qual havia me contado detalhes dos primeiros meses após o seu nascimento, com a dificuldade da sua esposa em alimentá-lo, necessitando para isso que ele levasse o bebê ao seio da mãe. Durante a primeira sessão no qual o paciente passou a me narrar suas dificuldades para evacuação, chegando a ficar mais de cinco dias sem ir ao banheiro, passei a ser inundado por um cheiro de cocô de bebê. Em minha mente, passei a sentir e a imaginar um cocô ralo, amarelado, daqueles que ficam na fralda de um recém-nascido. Imaginei uma alucinação e passei a procurar traços de fezes na sala de atendimento, mas o que eu procurava não eram traços de fezes de sujeito adulto, e sim das de um bebê. Durante quase uma hora o cheiro ficou impregnado em mim, de modo que mesmo após o paciente ter ido embora, o cheiro tenha ficado retido não só na sala, mas em meu nariz. Compreendi que a alucinação dizia respeito a algo que tenha sido vivido pelo paciente muito primitivamente. Só após mais duas ou três sessões tratando do mesmo assunto a imagem do cocô amarelado de bebê se dissipou da minha mente, e o paciente me relatou que passara a funcionar como um relógio com as suas evacuações matinais.

los diversos. O carinho maternal e todos os cuidados maternos para com o bebê, o qual Winnicott (1989/1990) chamou de *holding* e *handling*, fazem parte desse lugar e do espaço de troca, de contato e de estímulos entre ambos. Essa gama de estímulos comporta uma enorme riqueza e complexidade de sensações, despertando no bebê o “sistema de percepção-consciência, que submete um sentimento global e episódios de existência e que favorece a possibilidade de um espaço psíquico originário” (ANZIEU, 1985/1989, p. 27-28).

Jean-Baptiste Grenouille carece desses primeiros encontros com a mãe. No lar para onde foi encaminhado, não havia contato suficientemente bom para ele permanecer vivo, mas ele insiste. As crianças tentam sufocá-lo, mas ele sobrevive. Só vai se tornar um ser falante muito tempo depois e, quando o faz, é através do mundo das sensações: *grama, grama molhada, pedra, pedra úmida, lago*, tudo isso por meio do seu olfato.

Diante de traumas tão rígidos, diante de fragmentações vividas durante toda a sua infância, desde o nascimento, não nos parece estranho que ele seja tão introspectivo, tão receoso diante do mundo, e não consiga ter sentimentos pelas pessoas que começa a matar.

A fixação da personalidade no corpo e a separação entre o mundo interior e o mundo exterior, para Winnicott, não estão prontamente dados, e sim, são processos que serão construídos a partir do desenvolvimento, anteriores até mesmo à dominância digital. De acordo com o autor, “o estágio de desenvolvimento em que o bebê se torna uma unidade, passando a ser capaz de sentir o *self* (e, portanto, os outros) como um inteiro, uma coisa com membrana limitadora [*a pele*] e dotado de um interior e um exterior” (WINNICOTT, 1989/1990, p. 87, grifo nosso).

O bebê adquire a percepção da pele como uma superfície através das experiências de contato com o corpo da mãe logo nos primeiros dias de nascido, através daquilo que Anzieu denominou “relação de apego” que, por sua vez, está relacionada à “pulsão de apego” (ANZIEU, 1985/1989, p. 60), a qual permitirá que ele (o bebê) perceba que sua própria pele é uma superfície delimitadora (membrana limitadora ou psicossoma) entre o espaço interno e o espaço externo.

A pele, portanto, é o lugar das sensações proprioceptivas que é determinante na construção e no desenvolvimento do caráter e do pensamento. Nesse sentido, o bebê adquire, através das sensações táteis, uma consciência de si (*self-awareness*) e uma ciência de sua ipseidade diante do outro (neste caso, a mãe) ou, ainda, passa a constituir uma consciência de si como um “eu” (*self-awareness*) (BUTTERWORTH, 1995).

A instauração do “eu-pele” responde finalmente à necessidade de um envelope narcísico ou corporal, assegurando ao aparelho psíquico a certeza e a constância de um bem-estar. Anzieu, portanto, ressalta algo que já vinha sendo pontuado por Freud no que se refere à primazia das pulsões (*triebe*) sobre as necessidades do corpo e do psiquismo.

Era do que Jean-Baptiste precisava: adquirir um envelope corpóreo que só se daria, eminentemente pelo perfume que exalava. Acontece que ele não exalava cheiro algum. Ele podia sentir todos os cheiros indiscriminadamente, pela sua capacidade olfativa, menos seu próprio cheiro.

Só uma coisa esse poder não podia: não podia fazer com que ele mesmo cheirasse para si próprio. E ainda que chegasse a aparecer diante do mundo, através do perfume, como um deus – se ele não podia cheirar a si mesmo e, por isso, jamais saberia quem ele era, – nada disso importava, não importava o mundo, ele próprio, o seu perfume (SÜSKIND, 1985, p. 252).

Um sujeito humano sem cheiro é um sujeito sem alma, perdido em sua própria inexistência. Um sujeito humano sem cheiro, é como se não existisse nem pudesse ser reconhecido por si mesmo e por ninguém. Quando Jean-Baptiste encontra a moça que vende nectarinas em meio às ruas de Paris, ele fica completamente absorvido pelo seu perfume. É a primeira de suas vítimas, ainda sem que ele soubesse como extrair o perfume do seu corpo. Quando inapropriadamente ele tenta calar-lhe a boca para que não fosse pego, ele a mata e perde a sua essência, muito embora tente absorvê-la. Ele tenta sentir o seu perfume, mas nada sente.

Jean-Baptiste precisa encontrar uma alma para o seu corpo: uma alma materna? podemos nos questionar. Por que as mulheres que ele mata para extrair-lhes o aroma e o perfume, se pareciam tanto umas com as outras? Jovens, belas, virgens? Ora, segundo Patrick Süskind, “o que ambiciosamente era a fragrância de certas pessoas: daquelas, extremamente raras, que inspiram amor. Essas eram as suas vítimas” (SÜSKIND, 1985, p. 191).

Aquelas mulheres poderiam ser sua mãe? Um perfume de mãe, uma pele ou um envelope psíquico para um homem sem alma, sem pele, sem cheiro? Para todas as mulheres, elas não podiam ser simplesmente mortas. Os “corpos dóceis” daquelas mulheres, “essas mais nobres de todas as flores não deixavam que a alma lhes fosse simplesmente arrancada; era preciso literalmente seduzi-las e conquistá-las” (SÜSKIND, 1985, p. 181). Era aí que se encontrava um legítimo representante do *homo-sacer*.

Assim, Jean-Baptiste insiste em encontrar todas as notas que o perfume perfeito trará: um cheiro de mãe, a partir de todas aquelas mulheres jovens mortas e

de cujas almas ele extrai a essência. Mas a segunda moça, aquela atrás das muralhas, desse cheiro ele não conseguia se apropriar facilmente. As duas moças se parecem, pela delicadeza da cor da pele, pela singeleza dos seus movimentos e da sua juventude, era aquela moça de quem ele ardorosamente gostaria de se apossar.

Ele queria essa fragrância! Não daquele modo tão inútil, brutal como obtivera a fragrância da garota da Rue des Marais [*a primeira mulher que ele mata*]. Essa tinha apenas sorvido e, com isso, destruído. Não, da fragrância da jovem atrás da muralha ele realmente queria se apropriar; extrai-la como uma pele e fazer dela o seu próprio odor (SÜSKIND, 1985, p. 174, grifo nosso).

Quando Jean-Baptiste aprende a extrair dos corpos das belas moças a sua essência, o seu cheiro, o seu odor, para ele, a busca havia acabado pois encontrara aquilo por que ele mais ansiava: o “cheiro de mãe”:

Essa essência já não cheirava mais delicada e carinhosamente. Cheirava de um modo intenso, quase doloroso, agudo e marcante. (...) O que ambicionava era a fragrância de *certas* pessoas: daquelas, extremamente raras, que inspiram amor. Essas eram as suas vítimas (SÜSKIND, 1985, p. 179-191).

Esse era o amor por que ele tanto ansiava: uma existência a partir de um eu-pele olfativo. O perfume só não podia fazer uma coisa por ele: amar e ser amado. Quando finalmente ele encontrou o seu cheiro, o seu perfume, algo que o subjetivasse, que lhe devolvesse a alma, foi nele mesmo que ele derrama todo aquele *perfume de mãe*, aquela essência extraída de todas as mulheres por quem ele poderia sentir algum sentimento. Só assim se sentiria amado e desejado. E quando as pessoas o reconheceram, chamaram-no de anjo e o devoraram. Pela primeira vez, diz Süskind, aquelas pessoas haviam feito algo por amor a Jean-Baptiste Grenouille.

Que bela estética da existência. Que trágica vida em fragmentos!

Junho de 2023

Sergio Gomes

sergiogomes@uol.com.br

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

- AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ANZIEU, D. (1985). *O eu-pele*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.
- BUTTERWORTH, G. An ecological perspective on the origins of self. In: BERMUDEZ, J. L. et al. (Eds.). *The Body and the Self*. Cambridge/Massachusetts: The Massachusetts Institute of Technology Press, 1995, p. 87-105.
- FERENCZI, S. (1932). *Diário clínico*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FOUCAULT, M. (1997). *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.
- _____. (1975). *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- MCDUGALL, J. (1995). *As múltiplas faces de Eros: uma exploração psicanalítica da sexualidade humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- SÜSKIND, P. *O perfume*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1985.
- WINNICOTT, D. W. (1989). *Natureza humana*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- _____. (1996). O cheiro. In: *Pensando sobre crianças*. Porto Alegre: Artmed, 1997. p. 109-112.
- _____. (1953). Objetos transicionais e fenômenos transicionais. In: *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 13-44.

Fale com ela (?)

*Claudia Rodrigues Pereira**

Quando digo que todas essas coisas são ilusões, devo definir o significado da palavra. Uma ilusão não é a mesma coisa que um erro, nem tampouco um erro. (...) O que é característico das ilusões é o fato de derivarem de desejos humanos. (...) As ilusões não precisam ser necessariamente falsas, ou seja, irrealizáveis, ou em contradição com a realidade (...) Podemos, portanto, chamar uma crença de ilusão quando uma realização de desejo constitui fator proeminente em sua motivação e, assim procedendo, desprezamos suas relações com a realidade, tal como a própria ilusão não dá valor à verificação (FREUD, 1927/1974, p. 43).

Fale com ela é um filme inquestionavelmente belo em sua melancolia, na música do Caetano, nos incontáveis silêncios, no balé de Pina Bausch, nos movimentos da tourada... no vermelho sempre presente nos filmes do Almodóvar.

Termino de ver o filme sempre com um sentimento de ambivalência em relação ao personagem Benigno. Na tentativa de compreender essa ambivalência me remeto à dimensão trágica do filme e das suas relações, principalmente entre Benigno e Alicia. Essa dimensão trágica, que culmina com um inexorável desencontro, passa pelo próprio questionamento da palavra relação. Como podemos compreender, nomear ou qualificar o modo de relação que uma pessoa é capaz de estabelecer com outra que está em coma profundo?

Na tragédia grega, o homem tem seu destino marcado por algo que está além dele e, portanto, fora dele. O que Freud descobre é a metáfora na tragédia; é que este “além dele” é uma sobredeterminação psíquica, e não divina. No

* Psicanalista, membro efetivo do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ). Mestre em Saúde Coletiva pelo Instituto de Medicina Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IMS-UERJ).

filme há a realização do que se inscreve no mundo simbólico dos personagens, atravessados também pela coragem de levar a cabo o seu desejo.

Nesse espaço trágico conjugam-se dois pares de opostos: vida e morte; feminino e masculino. É no estado intermediário do coma, no investimento erótico de Benigno endereçado a algo de vivo no corpo inerte de Alicia, bem como nas touradas, que vida e morte se misturam.

As touradas, ritual de sacrifício, da morte transformada em espetáculo, violência travestida de dança trazem para a cena Lydia. Assim como seu pai, Lydia é toureira. Ocupa um lugar tradicionalmente masculino. Identificada com o pai, ela está empenhada em provar o seu valor, o seu poder. O conceito de identificação em todos os seus desdobramentos, seja na melancolia, no luto ou como saída do complexo edipiano, traz a marca da regressão da libido. O processo de identificação opera a retirada do investimento libidinal do objeto para o eu, que passa a carregar consigo e para si algo do objeto. Enquanto portadora de um falo imaginário Lydia rejeita a ideia do sexo frágil ou de ser vista como alguém que foi abandonada. Questiona o papel da mulher e coloca o seu ofício à frente de qualquer outra condição. Mas essa posição fálica vacila (desmorona) quando ela se depara com uma cobra. Lydia tem intensa reação fóbica. Para Freud, o objeto fóbico tem sempre um nexó simbólico com o objeto que representa o limite, a lei, a interdição. Que perigo havia encarnado a cobra? O encontro com a cobra traz à tona a vulnerabilidade de Lydia; surge como representante de um encontro traumático. Metaforiza o que ela havia cindido de si; algo que a ameaça. Lydia encarna o enigma da mulher.

Ela chama a atenção de Marco, um homem sensível, que elaborava um longo trabalho de luto. Marco é o personagem que encarna a integração do feminino com o masculino. Viril e sensível, ele deixa transbordar sua emoção ao ouvir o Caetano, ao lembrar da ex-mulher, ao assistir ao balé. Sua sensibilidade o aproxima de Benigno. Tocado pela entrega e dedicação do enfermeiro a Alicia, Marco se torna seu único amigo. Silenciado pelo acidente com Lydia, Marco não consegue imaginarizar no corpo em coma da amada um outro com quem falar. É Benigno que apresenta a ele essa possibilidade. Benigno não só fala com Alicia, mas fala por Alicia.

Desde que Alicia entrara em coma após um acidente, Benigno, seu enfermeiro particular, esteve inteiramente dedicado a ela. Ao mesmo tempo em que é possível perceber sua atração por Alicia, Benigno se mostra muito identificado com o universo feminino. Apresenta-se de forma ambígua em relação à própria sexualidade. Quando conta para uma colega que o pai da Alicia perguntara sobre a sua orientação sexual ele diz que havia mentido ao revelar que

gostava de homens. Se por um lado Benigno parecia querer driblar a desconfiança do pai de Alicia sobre suas atitudes, por outro, uma certa perplexidade na cena faz supor que ele nunca havia pensado sobre isso. É como se a questão da diferença sexual não houvesse ainda se colocado.

Estamos falando de um homem que passou a vida dedicado à mãe e aos cuidados com ela. Um homem que via o mundo pela janela, que fizera cursos de massagem e corte de cabelo, para atender às necessidades de sua mãe. Cursos concluídos sem sair de casa. Um homem que permaneceu no lugar de falo materno, sem vida social, laboral, sexual... Assim, sem sequer ter se constituído como um sujeito separado do desejo materno, tendo passado a vida em função da mãe, Benigno transfere sua devoção para a bailarina.

Em *flashbacks* de suas lembranças vamos descobrindo Alicia. Ela se faz conhecer pelo olhar de Benigno. Através da janela, ele observa, cobiça e aprende o objeto do seu desejo. Quando o destino se encarrega de colocar Alicia sob seus cuidados, Benigno passa a se dedicar integralmente a ela. Ele a inclui em seu mundo. Pela fala a faz viver. Seu investimento é dotado de uma coloração erótica que se evidencia nas trocas de lençol, nos banhos, nas massagens feitas em Alicia. É por esse viés erótico que o personagem Marco vê Alicia pela primeira vez. É por esse viés também que o espectador pode por vezes atribuir à personagem em coma alguma subjetividade e um até um certo prazer, contrastando ainda mais com Lydia, onde a vida parece já ter se escoado. Benigno empresta algo de sua subjetividade para Alicia e toma emprestado algo da dela. Passa a ver o mundo por ela e para ela. Ele lhe conta o que vê. Assim, como se fosse a extensão de uma consciência presa a uma cama de hospital, Benigno percorre o mundo de Alicia. Assiste ao balé e ao cinema mudo. E é nessa incursão pelo universo de Alicia que ele fica particularmente impactado com um filme. Filme sem falas, cujas imagens metaforizam o desejo de Benigno. Desejo de entrar no corpo de Alicia. Desejo não de ter o falo, mas de ser ele próprio o falo, na busca de uma completude imaginária, como talvez tenha experimentado com a mãe. O apequenamento daquele homem perdido para sempre no corpo da mulher revela a diluição do limite entre o eu e o outro. E é na vacilação dos limites entre o eu e o outro, entre a vida e a morte, entre a realidade e a fantasia, que Benigno passa ao ato. O ato sexual revela, acima de tudo, o desejo de Benigno de fundir-se a Alicia, de diluir seus limites deixando nela para sempre algo dele. O silêncio e o corpo inerte de Alicia fizeram com que ela desaparecesse enquanto um objeto da realidade e passasse a ser concebida quase que inteiramente, não fosse pelos cuidados físicos, como parte do mundo interno de Benigno.

O não reconhecimento dos limites entre o eu e o outro remete à fragilidade da Lei simbólica e, em alguma medida, como consequência, à hipertrofia da dimensão imaginária do amor. Há sempre algo de ilusório nas relações amorosas.

Para Freud, partindo da experiência da alucinação do seio, a ilusão inicialmente se constitui como uma atitude compensatória, de autossatisfação. Posteriormente, em *Sobre o narcisismo: uma introdução* (1914), ele a descreve como uma manobra defensiva contra a inevitabilidade do desamparo e da dependência que ameaçam o universo de completude narcísica. Mais tarde, em 1927, ao caracterizar a religião como ilusão é como uma saída contra o temor da finitude e mais uma vez do desamparo, que Freud a define.

Seja como realização alucinatória do desejo ou como resposta à finitude e ao desamparo humanos, o que está em questão para Freud é que as ilusões cumprem duas prerrogativas: elas não são falsas ou verdadeiras, elas simplesmente desprezam suas relações com a realidade; e, além disso, elas se constituem sempre em resposta à falta.

Para Winnicott, diferentemente de Freud, a ilusão não se forma pelo desejo de retorno a um estado de completude narcísica, ou como forma compensatória nem do desamparo, nem da finitude. Porque, para ele, a ilusão não se dá na falta do objeto, mas na presença dele. Em virtude da adaptação quase perfeita da mãe ao bebê surge uma área de ilusão; o que significa dizer que, do ponto de vista do bebê, o mundo é primeiramente criado por ele. Mas isso só é possível porque a mãe oferece o objeto no momento em que o bebê está pronto para criá-lo; de onde se origina o paradoxo winnicottiano. Essa ilusão, tão necessária ao bebê para que ele se desenvolva de forma segura, deverá aos poucos ceder lugar para a percepção objetiva da mãe e do mundo.

A discriminação entre o sujeito e o ambiente se dá gradativamente na própria experiência de continuidade, e não de ruptura. A partir de pequenas falhas na adaptação da mãe ao bebê, ele começa a perceber uma objetividade da realidade que independe de sua atividade mental. Essa objetividade se mostra pelo não acoplamento dos objetos do meio à fantasia do bebê. Os obstáculos que o ambiente impõe à onipotência do bebê são necessários para que ele expanda seu potencial criativo.

Num espaço entre a ilusão de ter criado o objeto e a percepção de uma materialidade que independe de sua criação é que começa a se constituir o *espaço transicional*. O bebê, então está vivendo em uma área intermediária entre o mundo subjetivo e o objetivo, entre a realidade interna e a externa. O objeto transicional é a primeira aquisição não-eu do bebê; e para que ele adquira esse

estatuto é importante que o objeto seja complacente e resistente ao mesmo tempo. Isso pressupõe, por um lado, que o objeto se deixe usar, ou seja flexível o suficiente para se moldar à imaginação. Por outro, é importante que ele ofereça resistência, para que não seja confundido com um objeto da realidade interna. Assim, os limites da realidade objetiva passam a fazer parte da realidade que o bebê, agora, constrói. Quando um objeto é apresentado, ele é transformado de acordo com o desejo, mas é a resistência do objeto que faz com que o bebê possa criar, ou seja, transformar a realidade sem negá-la em seus limites. Caso contrário, no lugar de um movimento criativo, o bebê manterá um vínculo de submissão à realidade externa ou de fuga para o mundo imaginário. O destino do objeto transicional todos sabem: ele cai no limbo, no esquecimento. Mas dessa vivência se origina o modelo de relação com os objetos do mundo.

Guardadas as devidas diferenças, tanto a conexão muito precoce da mãe com seu bebê quanto a relação de Benigno e Alicia trazem a possibilidade de uma interação que em grande parte só existe porque anula (temporariamente na relação mãe-bebê) a distinção entre o eu e o objeto. Tanto quanto uma mãe atribui ao seu bebê sentimentos e desejos, antecipa-se e fala por ele, Benigno não apenas atribui um grau de consciência, como atribui desejos a Alicia. Apesar de falar com ela o tempo todo, podemos supor que é a dimensão pré-linguística que permite que Benigno penetre no mundo de Alicia. Não se trata do conteúdo da fala, mas da presença ativa de um outro que tem a intenção de se fazer ouvir, de fazer ecoar no outro o seu desejo. Ele atribui a ela algo de sua própria subjetividade, seus sonhos, sua percepção do mundo. Seu desejo de casar-se com ela é para ele também um desejo dela. Ou melhor, ele deseja por ela e apesar dela. Mais uma vez Benigno transforma o silêncio de Alicia numa total complacência ao seu mundo interno.

Assim, a relação que ele consegue estabelecer com ela, para além dos cuidados físicos, é marcada pelo inflacionamento do imaginário e pelo não reconhecimento dos limites entre o eu e o outro. Tragicamente, o que torna possível a relação entre Benigno e Alicia, é o que o faz pôr fim à sua vida na tentativa de reencontrá-la.

Maio de 2023

Claudia Rodrigues Pereira

caurpereira@gmail.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

- FREUD, S. (1927). *Fetichismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 21).
- _____. (1927). *O futuro de uma ilusão*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 21).
- _____. (1914). *Sobre o narcisismo: uma introdução*. Rio de Janeiro: Imago, 1970. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).
- _____. *Análise de uma fobia em uma criança de cinco anos*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- LACAN, J. *O seminário: livro 4: a relação de objeto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. (1967). *Vocabulário da psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

Sobre Fale com ela: um filme de Almodóvar

Lidia Levy*

Convidada a refletir sobre o Filme *Fale com ela*, dirigido por Almodóvar, destaco a solidão e o desencontro como o tema central, se não do filme, pelo menos dos meus comentários.

Considerando que no trabalho de Almodóvar é recorrente a primeira cena ressaltar um tema, geralmente de conteúdo traumático, a ser desenvolvido no decorrer do filme, chamo a atenção para a cena inicial de *Fale com ela*, na qual dois personagens masculinos, Marco e Benigno, que não se conhecem, assistem a um espetáculo de dança. Duas bailarinas solitárias dançam de olhos fechados cercadas por cadeiras e um homem tenta afastar os obstáculos do caminho de uma delas, enquanto a outra se choca contra a parede. Na plateia, Marco se emociona com o que vê, despertando a curiosidade de Benigno até então atento e concentrado pois, como veremos mais tarde, ele se disponibiliza a ser os olhos de uma das personagens femininas, Alícia, e a falar por ela.

São quatro personagens em cena, são diferentes manifestações da solidão. As duas mulheres, Alícia e Lydia, estão em coma, portanto, foram silenciadas por Almodóvar. De certa forma, há uma ruptura com alguns clichês do estilo do diretor de “*Mulheres à beira de um ataque de nervos*”. Emudecê-las, entretanto, não significou que o desespero e sofrimento das figuras femininas não estivessem presentes. Segundo Felipe (2004), talvez Almodóvar tenha precisado calá-las para que os homens pudessem expressar o que sentiam por elas. O que expressam, porém, aponta para uma profunda alienação. Esta pode ser percebida nos encontros/desencontros entre os personagens.

* Membro psicanalista e Coordenadora do Núcleo de Casal e Família da Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro (SPCRJ). Doutora em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Coordenadora do Curso de Especialização em Psicologia Jurídica da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (CCE PUC-Rio).

Lydia e Marco

Lydia é uma toureira, escolha profissional com escassa presença feminina. Dominar o touro e penetrá-lo repetidas vezes com a espada são atos que remetem à virilidade. Entretanto, vale ressaltar que também em outro filme de Almodóvar, tal atividade é associada à feminilidade, pois a capacidade de seduzir e atrair o animal são atos que evocam estratégias ditas femininas de sedução e conquista. Em *Matador*, um toureiro ensina a arte de render e matar um touro; simultaneamente temos imagens de uma mulher, atraindo um homem, como um toureiro com sua capa vermelha, e levando-o para casa, tal qual o toureiro leva o touro para o centro da arena. As cenas do embate se acoplam às cenas da relação sexual até a morte do homem transpassado com um alfinete na nuca e o gozo da mulher. Um jogo de sedução, portanto, se impõe nas imagens de uma tourada.

Lydia é uma figura passional e contraditória. Enfrenta e vence o touro diante do ex-amante, também toureiro, como se estivesse se vingando do abandono que havia sofrido. A trilha sonora que acompanha o confronto, porém, é uma música cantada por Elis Regina, que expressa a devoção pelo amado que a abandonou. Ao sair da cena vitoriosa, ela desafia o mundo masculino. Isto fica nítido quando em entrevista após a luta, uma jornalista lhe pergunta por que o desafio de enfrentar os touros, comentando que muitos toureiros se recusavam a tourear com ela. Curiosamente, o ataque, em tom machista, vem de uma mulher. Esta, provocativamente, ao mesmo tempo em que afirma haver muito machismo, insinua que o ex-amante, Niño de Valencia, a havia usado para se promover. Lydia se recusa a comentar o assunto, mas, de forma agressiva a jornalista lhe diz: “você devia reconhecer que foi usada, dividiu com você não só a arena, mas a cama e largou você quando foi conveniente para ele”.

Esta entrevista chama a atenção de Marco, um jornalista, que irá abordá-la ao sair da praça de touros. As aparentes contradições de Lydia se expressam também na cena de seu encontro com Marco; a triunfante toureira foge apavorada de casa ao se defrontar com uma cobra. Aqui, o homem se coloca no lugar de protetor e, curiosamente, lhe diz: “não entendo nada de touros, mas de mulheres desesperadas”. Já no quarto do hotel para onde a leva, ela comenta que precisa aprender a ficar sozinha, enquanto ele afirma já estar acostumado a dormir no sofá. Ambos falam de sofrimento por amor, dando início a um relacionamento.

Voltando a refletir sobre o jogo de sedução implícito em uma tourada, lembramos da observação lacaniana sobre a função da “mascarada”, estraté-

gia feminina de provocar a pressuposição de algo onde justamente não há. A mulher faria semblante, exatamente por não ter o falo. Diante da inexistência de um significante que represente a mulher, a questão feminina se desenrola num enigma que a impele a uma tentativa contínua de promoção de identificação. Diante deste enigma, geralmente é atribuída ao amor uma resposta. Pela via do amor busca-se um suporte identificatório. Seguindo este raciocínio, é através do amor que uma mulher pleiteia reparar sua falta e o objeto amado é suporte do narcisismo e de seu desejo. Busca-se no outro o reconhecimento, a confirmação de seu ser e, por vezes, não se encontram limites às concessões feitas.

Segundo Freud (1914/1996), estar apaixonado implica um fluir da libido do eu em direção ao objeto, que se torna idealizado. A paixão implica um movimento regressivo na medida em que há uma busca de completude narcísica, que pode ser articulada ao ego ideal, anulando a experiência de alteridade. Quando o sujeito ama, expropria-se de parte de sua própria libido e espera-se que esta seja “reposta” através do investimento do amor de outro. Nesse caso, um movimento progressivo de busca de satisfação exige que o ideal seja colocado fora do sujeito.

Para Aulagnier (1990, p. 94), falamos de paixão quando um objeto determinado se torna para um outro uma exigência vital, aquilo que não pode faltar “sem fazer do outro o carente por excelência, indo até esse absoluto da falta de ser que se atinge pela morte”. Nesse sentido, não difere da relação do toxicômano a seu tóxico, podendo levar ao risco de morte e destruição. Segundo a autora, a mulher alimenta o sonho de se tornar para o amado objeto de sua paixão, a única a poder ser desejada.

Esse outro, ao mesmo tempo que é objeto de necessidade, também é objeto de sofrimento. Portanto, é capaz de induzir o sujeito a preferir a morte ao sofrimento que lhe seria provocado pela sua ausência ou rejeição. A intensidade do sofrimento e do prazer são equivalentes, apesar de o tempo do sofrimento ser sempre maior. Assim, o objeto da paixão é híbrido, capaz de satisfazer ao mesmo tempo Eros e Thanatos. Nesses amores mortíferos, a supremacia do sofrimento mostra que a escolha de objeto é mais de Thanatos do que de Eros.

Importante ressaltar que, para Aulagnier (1990), o sofrimento nesses casos se diferencia do que ocorre na relação sadomasoquista. O elemento masoquista está presente na paixão, mas não se trata necessariamente de uma relação sadomasoquista. O masoquista procura um parceiro para quem o sofrimento seja fonte de prazer e detém o poder de privá-lo desta possibilidade.

Já no registro da paixão, o sujeito é confrontado à suposta impossibilidade de fazer o outro sofrer; este outro que parece não ter qualquer necessidade de seu investimento. A paixão pode ser vivida com alguém que é completamente indiferente ao sujeito, diferentemente da expectativa do masoquista. Ela, portanto, pode ser vivida com alguém em coma, situação mais bem ilustrada pelo personagem de Benigno, como veremos adiante.

No caso de Lydia, o narcisismo imbricado na paixão e o sacrifício se destacam. Ela entra em coma após se deixar atacar pelo touro. É possível pensar que ela já desafiava a morte? Chama a atenção que se deixe vencer pelo touro exatamente quando havia reatado com o toureiro, objeto de sua paixão. Este voltara de uma temporada de três meses nos Estados Unidos, quando Lydia decide terminar com Marco e reconciliar-se com o ex-amante.

Loeb (2004), comentando o filme de Almodóvar, se pergunta o quanto a personagem se entrega à morte por saber que sua relação estaria fadada ao fracasso. Sacrifica-se, morrendo em nome de uma causa? Um ato de sacrifício ao amor? Longe de se colocar na posição de vítima, opta por um final trágico. Para a autora, Lydia expressa com seu ato, “que amor algum vivido poderia corresponder ao profundo anseio de amor que sentia, realidade alguma poderia jamais corresponder à fantasia de gozo absoluto. Ela sabia que seu imenso e trágico amor estava fadado ao insucesso”.

Marco, por sua vez, também é um personagem ambíguo que se sensibiliza ao ouvir uma canção, mas não tem escuta para comunicar-se com o outro. Ao comover-se com a apresentação de dança no início do filme, ao chorar quando mata a cobra e ao ouvir Caetano Veloso, parece demonstrar sensibilidade aguçada. A música cantada por Caetano – *Cucurucucu Paloma* – aborda a tristeza de um homem abandonado. Marco se sente frágil e sozinho como o homem de quem fala a música e revela ter vivido um episódio semelhante com Angela, a mulher que amara e não conseguia esquecer.

Marco está fechado em seus próprios sentimentos. Não consegue falar com Lydia enquanto ela está em coma, sendo Benigno quem o aconselha a “falar com ela”. Da mesma forma, quando Lydia o procura para contar-lhe sobre sua decisão de terminar a relação antes da tourada que lhe seria fatal, é apenas Marco quem fala sobre o fim de sua relação com Angela. Mais uma vez nesta cena, uma música revela o sofrimento dos personagens. Ao afirmar não haver nada pior do que se separar gostando da pessoa, Marco lembra um trecho de uma música de Vinícius: o amor é a história mais triste do mundo quando acaba.

Benigno e Alícia

Benigno é enfermeiro e havia se dedicado aos cuidados primeiramente de sua mãe e depois de Alícia, a quem viu pela primeira vez da janela, quando esta fazia aula de dança na escola de balé em frente à sua casa. Ele se apaixona sem nunca ter falado com ela. Aproveita uma oportunidade para segui-la até sua casa, onde também funcionava o consultório do pai, um psiquiatra. Marca uma consulta, alegando solidão; comenta ter saído de casa apenas para fazer um curso de enfermagem, enquanto o de estética e cabelereiro fez por correspondência. Uma semana após esta consulta, Alícia sofre acidente de carro e entra em coma. O pai não queria que ficasse sozinha e ele é contratado. Cuidou dela com zelo maternal por quatro anos, até o momento em que se encontra com Marco no Teatro.

Benigno também revela uma duplicidade; o lado cuidador, que se confunde com aspectos ligados ao materno, mistura-se com a paixão, dirigida ao objeto de seu investimento. Ele vive para Alícia. Quando soube que ela gostava de cinemateca e filmes mudos, ele passa a frequentá-las e vê o filme que lhe abre a porta do desejo: *Amante minguante*. Seu desejo é despertado diante da cena do filme, na qual o personagem ao ser reduzido penetra no objeto amado e fica dentro dele para sempre, engolido pela mulher, como expresso em fantasias sexuais infantis. Do desejo passa ao ato e a engravida.

Loeb (2004) comenta que, antes da violação, nem mesmo a sexualidade de Benigno era definida. Essa autora entende que Almodóvar, através do personagem, responde à questão freudiana: O que quer uma mulher? A fala de Benigno – “A mulher precisa ser tocada, mimada, acariciada, você precisa falar com ela, ouvir seus segredos... fale com ela...” – revelaria um dos sonhos mais secretos da mulher: ter um homem que se dedique inteiramente a ela. Por outro lado, em coma, Alícia realizaria um dos sonhos mais secretos do homem: ter uma mulher absolutamente à sua mercê.

Também para Carneiro (2006), não eram apenas as figuras femininas que dormiam, Benigno, em seu caráter cândido igualmente “dormia para a vida”. Sua realidade, que antes girava em torno da figura materna, concentrou-se em torno de Alícia, posta em adoração. Ao ter sua sexualidade despertada, provoca o que será o despertar de Alícia. Mas a violação o condena e ele também se mata em nome de uma causa; se sacrifica em honra da mulher objeto de sua paixão.

Por um lado, o amor é responsável pela ilusão de encontrar, na realidade, o objeto do desejo supostamente capaz de reeditar o encontro mítico com o

objeto primordial. Por outro lado, o impossível do gozo absoluto pode conduzir a uma espécie de satisfação mortífera. É quando a dimensão destrutiva presente no narcisismo e sua relação com a pulsão de morte se tornam autodestruição.

Aulagnier (1990) enfatiza que a alienação é uma variante da relação passional. Faz-se necessário silenciar a própria atividade de pensar. A imagem alienada e solitária dos personagens já está representada na primeira cena do filme, descrita no início deste capítulo.

Maio de 2023

Lidia Levy

llevy@puc-rio.br

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

- AULAGNIER, P. Observações sobre a feminilidade e suas transformações. In: CLAVREUIL, J. (Org.). *O desejo e a perversão*. São Paulo: Papirus, 1990. p. 67-111.
- CARNEIRO, M. C. da S. R. *Corpos discursivos: gênero na literatura e na mídia*. Anais do VII Seminário Fazendo Gênero. 2006.
- FELIPPE, R. Silêncio e (meta)linguagem em “Fale com ela”. *Cadernos Pagu*, (23), p. 399-411, 2004.
- FREUD, S. (1914). *Sobre o narcisismo: uma introdução*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).
- LOEB, S. O impossível entre homens e mulheres. *Jornal Gradiva*. (Sociedade Psicanalítica Gradiva), 2004. Disponível em: <<http://www.gradiva.com.br/impossivel.htm>>. Acesso em: 10 mai. 2023.

Vida e morte em *My life as a dog*

Luciana Gageiro Coutinho*

Minha vida de cachorro, ou *My life as a dog* no título original, é um filme sueco de 1985, dirigido por Lasse Hallström, que conjuga beleza e sensibilidade ao tratar de temas difíceis e pouco abordados, envolvendo a experiência do luto na infância, atrelada ao luto da infância na passagem adolescente. Trata da história de Ingemar, um menino adorável de cerca de 10/12 anos que enfrentava a dor dessas perdas solitariamente e teve de contar com recursos que ele próprio construiu a partir de sua relação com a cultura e a imaginação. Apesar de não ter sido negligenciado de cuidados, já que tinha sido adotado por tios e toda a comunidade de um vilarejo no interior do país, havia um silenciamento grande por parte dos adultos diante de suas dores, em contraponto ao ambiente alegre e lúdico que marcava o cotidiano da vila.

O filme me evocou o provérbio africano “É preciso de toda uma vila para educar uma criança”, que me leva a levantar as seguintes questões. Como pensar a função dessa vila na subjetivação, especialmente diante da perda da família na passagem da infância à adolescência? Qual seria a participação do ambiente e da cultura na elaboração dos lutos? Como pensar a função da transicionalidade e o recurso à imaginação na elaboração dos lutos? Algumas questões que o filme me evocou, que compartilho aqui, mesmo sem ter como respondê-las inteiramente.

* Psicóloga, Psicanalista, membro efetivo do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ). Doutora em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Pós-Doutorado em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora Associada da Universidade Federal Fluminense (Faculdade de Educação/ Programa de Pós-Graduação em Psicologia). Coordenadora do LAPSE/UFF (Grupo de Pesquisas em Psicanálise Educação e Laço Social).

A angústia de base que se anuncia já de início nos devaneios e questionamentos de Ingemar é a angústia e separação, que têm na morte sua realização máxima. Diante da descoberta da doença da mãe, o menino é incansável em fazer comparações entre o que está vivendo e uma série de situações dramáticas das quais fica sabendo. Diz: “Podia ser pior”... lembrando de um homem que recebeu um transplante de rim e ainda assim morreu; ou de uma mulher missionária na África que apanhou até morrer; ou ainda da cadela Laika que foi mandada para o espaço e após cinco meses morreu de fome”

O título em inglês, *My life as a dog*, diferente de *Minha vida de cachorro* em português, aponta mais claramente a identificação com as duas cadelas, Laika e Sickan, esta última sua cadelinha, da qual também foi separado quando foi morar com os tios por conta da doença da mãe – identificações que estiveram presentes de várias formas ao longo do filme e atuaram como mecanismo auxiliar na elaboração da separação e da perda da mãe. Ele chega a afirmar: “Eu acho que amo a Sickan tanto quanto eu amo a mamãe”.

Sabemos que a entrada na adolescência traz como desafio a separação dos primeiros objetos de amor para que possam se abrir outras relações sociais, o que coloca à prova o narcisismo bem como as identificações edípicas que permitem uma apropriação dos ideais da cultura e a retificação do circuito pulsional para a assunção de um lugar no mundo público. Entretanto, no início do filme, isso ainda não é possível para o nosso pequeno herói, que se vê às voltas com o desamparo por não poder contar com a atenção nem da mãe, que se refugia na leitura de livros deitada na cama, nem do pai que, aparentemente, se desligou da família e foi morar em outra cidade, trabalhando no cultivo de frutas. Refugiando-se na lembrança de uma cena na qual está sozinho com a mãe na beira de um lago e ela ri de suas histórias, Ingemar não se cansa de buscar formas de atrair a atenção da mãe, pensando em contar-lhe histórias que possam despertar seu interesse e concorrer com os livros. “Eu gosto quando ela ri, só assim larga o livro. O problema é que ela lê demais”. Sem o pai, nem a presença de outro adulto de referência, ele fecha os ouvidos para não ouvir a mãe gritar, incomodada com as travessuras ou qualquer demanda que os filhos possam fazer a ela, protegendo-se dos excessos internos e externos dos quais precisa dar conta. Enquanto ele tenta esconder o lençol molhado do xixi que denuncia sua regressão, ou tenta sem sucesso segurar o leite com a mão trêmula que também faz transbordar toda a angústia pelo desamparo em que se encontra, seu irmão mais velho não para de rivalizar com ele ou ridicularizar sua inocência de irmão mais novo, dizendo ainda que a culpa pela doença da mãe é dele.

Quando lhes falam que a mãe precisa descansar, Ingemar tem a brilhante ideia de ir morar com a cadela em um acampamento, já que em suas palavras “mamãe precisa de sossego, se não podemos matá-la”. Mas o fogo que faz para esquentá-los também transborda, se alastra. Ingemar ainda precisa de alguém que o ajude a construir os diques para as pulsões sexuais e agressivas que começam a se inflamar. “Fico realmente triste quando penso na Laika. É terrível mandar um cão para o espaço; ela não pediu para ir...é importante saber de coisas assim para refletir”, diz Ingemar, sempre que pensa nas tragédias alheias. Mas se apropriar de seu saber inconsciente sobre a morte da mãe e tudo que daí decorre não é tarefa fácil, e só vai ser possível depois de um longo trabalho de elaboração e experiências que vão se dar ao longo do filme. Sua amiguinha vizinha, tenta aproximá-lo da verdade dolorosa sobre o possível abandono do pai, questionando por que ele não está lá para cuidar deles, mas Ingemar o poupa dizendo que alguém precisaria cuidar das bananas. A menina também tenta atraí-lo para algumas brincadeiras sexuais, mas sem muito sucesso. Não é possível se separar da mãe e deixar para trás a cena edípica, quando é ela que antes se separa dele, já que se retira dos laços libidinais com os filhos, fazendo-nos pensar numa depressão ou mesmo numa melancolia.

No caso de Ingemar, diferentemente, o uso da imaginação e dos devaneios não nos faz pensar nem na melancolia, nem na forclusão típica em uma psicose, mas sim numa negação da doença da mãe como defesa transitória ao seu desamparo, que leva à utilização de recursos externos, nos moldes da experiência transicional, como suportes para elaboração do luto da mãe. Talvez assim possamos entender o porquê da grande aflição do pequeno Ingemar com o destino de Laika, mandada sozinha para o espaço, e com Sickan, colocada em um canil quando ele vai para a casa dos tios. Identificado às duas cadelas, o eu se preserva temporariamente do sofrimento pela morte anunciada da mãe e, vivendo “*as a dog*” [como um cachorro] vai elaborando transicionalmente a experiência de ter sido também mandado para um espaço desconhecido assim como a iminência da perda da mãe... De modo semelhante, coleciona na sua imaginação as várias notícias sobre mortes trágicas, fazendo comparações e questionamentos sobre o tema. Paralelamente, refugia-se numa cena idílica em que está com a mãe na beira do rio e consegue fazê-la rir de suas histórias. Deste modo, pela via de diversas experiências transicionais em que ele criativamente se relaciona com objetos que encontra na cultura e na comunidade que o acolhe, ele pode viver o presente também ancorado na ideia de acumular histórias que planeja um dia contar à mãe, religando-se assim à cena de satisfação originária até que possa prescindir dela.

Em *Luto e melancolia*, Freud apresenta a noção de luto como “a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante” (FREUD, 1917/1996, p. 129). Nesse sentido, considera que a natureza dos afetos trazidos pelo luto se apresenta como um sentimento profundo, de doloroso abatimento, perda de interesse pelo mundo externo e da capacidade de escolher um novo objeto de amor. Trata-se de uma necessária reorganização libidinal de investimento em objetos que mobiliza o eu e as pulsões. Como consequência, a Psicanálise confere ao luto um caráter singular, que pode ser vivenciado de diversas formas, envolvendo perdas relacionadas à morte propriamente dita, ou perdas subjetivas. Compreendendo o luto como um processo de elaboração, Freud aponta que, mesmo após a perda, a existência do objeto perdido se prolonga na psique, havendo uma hipercatexia desse objeto. A partir de cada lembrança trazida, a libido que se ligava ao objeto é superinvestida; contudo, a realidade comprova sucessivas vezes que o objeto amado não mais existe, motivando o desligamento da libido. Dado o cumprimento do trabalho do luto, o Eu ficará novamente livre. Nesse processo, Freud observa: “o luto leva o Eu a renunciar ao objeto, declarando-o morto e oferecendo ao Eu o prêmio de continuar vivo” (FREUD, 1917/1996, p. 142).

De modo distinto ao luto, a melancolia apresenta-se como o estado patológico de reação à perda. Ainda em *Luto e melancolia* (1917/1996), Freud se propõe a distinguir o luto da melancolia, apresentando o primeiro como um trabalho psíquico necessário, enquanto a melancolia estaria caracterizada por um doloroso abatimento psíquico, com perda de interesse pelo mundo externo e da possibilidade de amar, havendo diminuição da autoestima. O que irá estabelecer uma diferenciação entre o luto e o estado de melancolia será esse último aspecto, a diminuição da autoestima, que só se faz presente na melancolia. Sobre o ato de recriminar-se presente na melancolia, relacionado com a diminuição da autoestima, Freud aponta que com isso o sujeito visaria recriminar o objeto amoroso que foi perdido. Nesse sentido, o empobrecimento do eu pode ser compreendido por uma identificação do sujeito com o objeto perdido, uma vez que o investimento objetual não foi forte o suficiente para deslocar-se para outro objeto, retornando, então, ao próprio sujeito (FREUD, 1917/1996). Daí decorre a afirmação freudiana, “a sombra do objeto caiu sobre o Eu” (*Id., ibid.*, p. 133), que busca evidenciar o caráter de incorporação do objeto no eu, presente na identificação narcísica com o objeto perdido que está na base dos estados de melancolia. Assim, na melancolia, como já observou Mendlowitz (2000),

a perda por morte e a consequente incorporação do objeto morto, transformado num morto-vivo, provoca uma intensa angústia que não está vinculada nem à ambivalência, nem à culpa, mas sim ao desejo de se unir ao objeto, à impossibilidade de se separar dele, e ao mesmo tempo, ao terror que essa união significa: a nossa própria morte (MENDLOWITZ, 2000, p. 91).

Dito isso, observamos no filme que, durante o trabalho de luto, Ingemar identifica-se com as cadelas abandonadas e não com a mãe enquanto objeto perdido que ficaria enquistado no eu. Nesse sentido, não há uma perda de autoestima exagerada, nem autorrecriações que o impeçam de voltar sua indignação para aqueles que o abandonam, mesmo que de forma indireta, como aqueles que abandonaram as cadelas Laika e Sikan. Há uma culpa sim, associada a questionamentos onipotentes sobre o que ele poderia ter feito para fazer a mãe viver ou morrer, mas, ao que me parece, trata-se de um sentimento que está atrelado ao trabalho de luto em andamento, diferentemente do que se dá na melancolia. Isso fica bem claro ao final do filme, quando finalmente o menino pode verbalizá-la ao tio “Eu queria dizer para ela que eu não a matei”. Nessa bela cena, nos lembramos de Dolto (1990) quando advoga pelo direito das crianças à verdade, para que assim seja possível que elas elaborem suas angústias junto a um adulto em quem possam confiar. Ali, o tio faz a vez de um analista que pôde ouvir e falar sobre a verdade da morte da cadela Sikan e assim tornou possível a Ingemar desvelar os sentidos inconscientes que vinham sendo tecidos para dar conta da morte da mãe. Assim foi possível também que o tio funcionasse como adulto que desmonta fantasia onipotente infantil na qual a culpa se baseava quando diz: “Não foi você”. Em seguida, Ingemar inverte sua formulação e questiona: “por que você não me quis, mamãe?”

Penso que essa cena nos permite supor que foi possível a Ingemar endereçar ao tio seu descontentamento e questionamento sobre seu lugar no desejo da mãe, em um movimento inverso às autorrecriações melancólicas que levam a um fechamento narcísico do sujeito e ao impedimento de novos vínculos amorosos. De fato, ao longo do filme, pudemos perceber como, ainda que muito tomado pelo trabalho de luto em curso, o menino não deixou de se abrir para todas as possibilidades de laços que o seu entorno lhe ofereceu: o acolhimento na família dos tios, as brincadeiras com as crianças e também com os adultos do vilarejo; a relação com a bonita moça da fábrica de vidro que o convida para acompanhá-la ao atelier do pintor e a menina que se encontrava às voltas com os dilemas diante da identificação com o feminino. Nesse sentido, penso que, se pudéssemos falar em resiliência em psicanálise, talvez esta tivesse que ser pensa-

da a partir da pulsão de vida que permite a abertura para aquilo que o ambiente oferece como possibilidades para a sustentação da vida psíquica e do desejo, o que inclui aquilo que é ofertado pelo social e pela cultura.

As várias comparações que faz mostram uma curiosidade ativa, que busca saberes sobre a vida e a morte, busca própria que se dá na passagem para a adolescência, no caso dele intensificada pelo confronto com o enigma da morte, paralelo ao encontro com os enigmas da sexualidade. Nesse sentido, suas experiências no vilarejo também trazem vários elementos que vão compor esse trabalho psíquico do encontro com a sexualidade, seja na figura do senhor que lhe pede para ler propagandas de *lingeries* femininas, a menina às voltas com as dúvidas a respeito da construção de uma identificação de gênero, a bela Berit que lhe aguça a curiosidade de ver o corpo feminino, ou mesmo o confronto viril com outros meninos na afirmação de virilidade. Em suma, na vila ele pôde encontrar personagens singulares, silenciosos quanto a sua dor mas permeáveis ao próprio desamparo e ao infantil...

No seu belo escrito *Sobre a transitoriedade*, Freud (1916/1996) tece considerações sobre a dificuldade de um poeta que, ao apreciar a beleza da natureza era invadido por um sentimento de tristeza, por constatar que tudo o que é belo é transitório, uma vez que está condenado à finitude. Essa impossibilidade de apreciar a beleza da vida, segundo Freud, estava ligada aos entraves no trabalho de luto. Entretanto, como ele também afirma nesse texto,

Sabemos que o luto, por mais doloroso que seja, acaba naturalmente. Tendo renunciado a tudo que perdeu, ele terá consumido também a si mesmo, e nossa libido estará novamente livre — se ainda somos jovens e vigorosos — para substituir os objetos perdidos por outros novos, possivelmente tão ou mais preciosos que aqueles (FREUD, 1916/1996, p. 188).

Assim, Freud estabelece ligações entre o trabalho de luto e a possibilidade da experiência da transitoriedade, o que traz várias ressonâncias para pensar a trajetória de Ingemar frente ao desafio de crescer, adolecer, perder, fazer lutos e não sucumbir à melancolia. Desafios que pensamos terem sido enfrentados a partir dos laços com a alteridade, com a comunidade, com a cultura, que enriqueceram, trazendo-lhe recursos simbólicos e afetivos para a elaboração, e não o fechamento no próprio eu, alvo de ataque no funcionamento mortífero do supereu melancólico.

Como nos lembra Dunker em *A arte da quarentena para principiantes*, o luto não se dá fora da cultura e do coletivo. Nessa pequena cartilha, Dunker

(2021) nos alerta para o perigo de desprezar a cultura como agência de mediações de linguagem necessárias para elaborar o sofrimento sem que ele evolua para a formação de sintomas. Alerta ainda para o desserviço dos que acreditam que teatro, literatura, cinema e dança são apenas entretenimento, menosprezando seu valor enquanto recursos na oferta de repertórios simbólicos para sofrer e tratar o sofrimento no contexto coletivo e individual do cuidado de si. Empobrecimento da capacidade de contar a sua própria história, de entender a lógica de seus conflitos, de nomear a recorrência de seu mal-estar que esvaziam as possibilidades básicas de uma profilaxia em saúde mental. Vale notar: o que seria de nós sem o cinema e diversas outras produções da cultura na pandemia?

Ancorando-nos em Winnicott (1963/1982), temos que os processos de maturação são concebidos como contínuos na vida, possibilitando mudanças ao longo de toda a vida. Nesse sentido, para Winnicott, o equilíbrio psíquico não é completamente estável e está sujeito às vicissitudes da vida. O ambiente é fundamental, essencial para o equilíbrio, e acrescentando, ainda mais na adolescência, quando se dá o declínio dos investimentos nas figuras de referência da infância! Desorganizações, rupturas, reviravoltas podem provocar sérios comprometimentos psíquicos, pois não há nenhuma possibilidade de uma independência total do ambiente. Logo, o sujeito humano está condenado a ser alguém entrelaçado ao social, dependente de forma relativa das relações afetivas que construiu e que constrói ao longo da vida, assim como daquilo que lhe é ofertado pelo social e pela cultura como recursos simbólicos e transicionais.

Felizmente, no final do filme, Ingemar pôde encontrar adultos que não silenciaram a sua dor e possibilitaram que ele preservasse a dimensão da alteridade como função de endereçamento e laço, bem como a experiência de continuidade de si. Assim, podemos situar a construção de narrativas e fabulações como meios de elaborar conflitos e excessos, como alternativa às atuações. Em contraste com o que temos visto em larga escala em nossas adolescências brasileiras, muitas vezes silenciadas e desprovidas de laços significativos com representantes da cultura e do mundo público, ficando sem recursos para a elaboração das perdas e ganhos do adolescer, Ingemar pôde escapar do desalento e voltar a desejar, tecendo novos laços com o seu entorno.

Maio de 2023

Luciana Gageiro Coutinho

lugageiro@gmail.com.br

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

DOLTO, F. *Seminário de psicanálise de crianças*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1990.

DUNKER, C. *A arte da quarentena para principiantes*. São Paulo: Editora Boitempo, 2021.

FREUD, S. (1916). *Sobre a transitoriedade*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 317. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).

_____. (1917[1915]). *Luto e melancolia*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 249. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).

MENDLOWICZ, E. O luto e seus destinos. *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 87-96, dez. 2000. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1516-14982000000200005>>. Acesso em: 12 out. 2022.

WINNICOTT, D. (1963). Da dependência à independência no desenvolvimento do indivíduo. In: _____. *O ambiente e os processos de maturação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1982.

Minha vida de cachorro – O filme: um comentário

*Paulo Junqueira**

Na primeira vez em que assisti, pensei: eu não tenho nada para falar sobre este filme! Achei “uma graça”, mas só isso! Não vi uma questão, um conflito, uma proposta. Já comentei alguns outros filmes, e desde a primeira assistida já estava pensando, elaborando, achando que a psicanálise poderia dizer muita coisa sobre aquilo tudo, o enredo, a trama, o desenho dos personagens, os conflitos; a cabeça já fervilhava e teria que escolher algum dos vários enfoques possíveis. Nesse, não me vem nada; o filme é uma graça, mas só isso. Fiquei pensando: por que o Paulo Sérgio e a Neyza escolheram esse filme? Eu gostei bastante, mas não conseguia atinar com a razão, a proposta, o porquê. Fui verificar o tema do ano: é a comemoração dos 100 anos de *Além do princípio do prazer* de Freud. O evento deveria ter acontecido em 2020, mas foi adiado para 2022 por causa da pandemia. OK, já é uma dica. Se eles escolheram esse filme, dentro dessa comemoração, deve ter algo a ver. O que *Minha vida de cachorro* tem a ver com *Além do princípio do prazer*? Eles devem ter tido algum critério, alguma razão para incluir esse filme nesse programa. Mas qual?

Fui pensar nos outros três filmes a que assisti: *Gaslight*, *O perfume*, e *Fale com ela*. Fiquei mais intrigado ainda. Bem, o tema é apenas uma sugestão, nenhum filme vai tratar explicitamente do que Freud fala em seu texto, mas alguma coisa deve haver. Fui reler Freud: além do princípio do prazer estão a pulsão de morte e a compulsão à repetição, temas que só vão se solidificar mais tarde em *O eu e o isso*. É a tal virada dos anos vinte quando ele modifica a teoria pulsional propondo uma nova dualidade e a seguir modifica a própria estrutura do aparelho psíquico. Tudo bem, pulsão de vida versus pulsão de morte e

* Membro psicanalista e Supervisor da Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro (SPCRJ).

algo se repete além do princípio do prazer, algo que está fora, que está no corpo, na fonte pulsional que, segundo Garcia Roza, está fora do aparelho psíquico, portanto além do princípio do prazer que só rege o que o aparelho psíquico captura por representação. Sim, mas e o que o filme tem a ver com isso? O que é pulsão de morte ali, o que é compulsão à repetição? Seria a mãe do garoto? Bem, vamos lá. Ela está muito doente, parece meio deprimida, nervosa, fica lendo o tempo todo, não dá atenção aos filhos. De que mal ela sofre? O marido parece que foi embora e a deixou sozinha para cuidar dos dois meninos. Ela tosse e fica de cama bastante tempo. Por outro lado, ela ri, ri bastante. Ri das histórias que Ingmar tenta contar para ela; ele gosta de vê-la rindo, então conta histórias. Aliás, o garoto é bem curioso: ele fala de histórias que o intrigam, como a da cachorra Laika que foi mandada para o espaço numa viagem sem fim; parece que morreu de fome. Ingmar também pode ser bem nervoso, talvez reflexo da mãe: treme ao segurar o copo de leite, não consegue e se molha todo, faz xixi na cama, de novo, como diz o irmão (repetição?). Ao mesmo tempo ele meio que namora uma garota ali das vizinhanças, e ficam deitados juntos, se abraçando embaixo da ponte do trem. Ela pergunta do pai deles que está carregando bananas no Equador e a mãe tem todo o trabalho com eles. Ela precisa descansar e os meninos vão viajar para lhe dar um descanso, mas a cachorrinha não pode ir, tem que ficar num canil. A cidadezinha, ou vila, onde Ingmar chega, também é uma graça. Os tios são muito acolhedores, engraçados, felizes e um tanto ingênuos. Tudo parece meio ingênuo e alegre, os vários tipos ali da aldeia. Me soa meio Fellini, “*Amacord*”, ou outros filmes dele com os personagens muito característicos das pequenas vilas italianas; mas agora é no interior da Suécia. Ingênuo e alegre. As crianças riem bastante, brincam, lutam, e a vida vai correndo solta. E tem a loura bonitona, com os peitos grandes que despertam a curiosidade do menino e o desejo do tio, e da vila toda. Bem Fellini. E ela, ao mesmo tempo, é doce e amigável. E Ingmar tem conversas de amor com ela! Que gosta muito dele, mas tem um namorado adulto, como não podia deixar de ser. A sexualidade, ou a descoberta dela, percorre o filme todo através da criança. Aliás, tem uma cena muito curiosa do menino mais velho explicando como é a mulher, a garrafa invertida que seria o útero e, para efeito de demonstração, pede a Ingmar que ponha o piruzinho no gargalho e aí não sai mais, fica preso. Depois que uma senhora consegue livrá-lo da garrafa, diz para criança que se fizerem aquilo entre eles, meninos e meninas, vão ficar grudados. Mas é tudo bem leve e engraçado. O senhor acamado também é cheio de uma sensualidade anos 50; ele pede ao garoto que leia anúncios de sutiãs, calcinhas, peças íntimas, e se deleita com

isso, tudo escondido rapidamente da mulher dele por debaixo das cobertas. Uma sensualidade ingênua, podendo incluir as crianças. O escultor e a bonita também são muito curiosos; ele muito sério a respeito da sua arte, de uma escultura sobre a maternidade, muito sublime, e ela, um pouco desconfortável, leva o garoto a tiracolo para se garantir que é tudo muito respeitoso, muito artístico e nada de malandragem. Mas aí, é o garoto que não estava vendo nada da moça nua e resolve subir no telhado para ter um ângulo melhor e de lá despenca por sobre ela. O engraçado é que, no final, vê-se que a escultura que o artista fez não é mais sobre a maternidade, mas retrata o garoto despencando do teto; e o escultor a traz de volta, não aceitaram que ficasse na praça de destino porque era muito sensual, alguma coisa assim. De novo, tudo leve e engraçado. Mas seria só isso? Não.

Talvez a vida e a morte da mãe sejam o lado mais pesado, o além, do princípio do prazer? Ela é muito nervosa, tosse muito, vai morrendo aos poucos, está muito cansada e sozinha. Tem um amigo que a ajuda com os meninos, mas, mesmo assim, ela continua muito doente. Ingmar reflete toda a tensão dessa relação com a mãe, sendo ele por vezes bem nervoso e, de vez em quando, pira e late como um cachorro. Será que algo ronda por trás? Será que por debaixo da leveza ronda um perigo? Bem verdade que a leveza vem misturada com o dramático da mãe. No *Além do princípio do prazer* temos também a famosa brincadeira do *Fort-da* que é uma maneira de a criança lidar com a separação da mãe. Seria por aí?

Se eu fosse escolher um único gancho a partir do qual pudesse olhar todo o filme, talvez a sua proposta, seria a cena em que Ingmar sozinho está chorando naquela cabana de verão e, quando o tio vem consolá-lo. Ele pergunta “por que ela não me quis, por que ela não me quis?” Certamente se referindo à mãe que àquela altura já havia morrido. Por que ela não me quis? O drama seria esse. Um *fort* definitivo, sem um *da*? Apesar de tudo, de todas as histórias que ele lhe conta para fazê-la rir e ficar feliz, a morte falou mais alto, ela “preferiu” morrer, ela quis mais o morrer do que a ele. “Por que ela não me quis?” Seria o marido que a abandonou e que ele, Ingmar, por mais que contasse suas histórias não conseguiu substituir?

Quando eu era pequeno, havia nas redondezas de onde morávamos uma lojinha, espécie de armarinho, e minha mãe, muitas vezes, me mandava lá comprar alguma coisa de que precisava. Eu ia correndo e já era conhecido das duas velhinhas donas da loja, tudo muito coisa de bairro antigo. Ali elas vendiam também umas jainhas, umas bijuterias bem baratinhas, do tipo que se dá em brindes, alguma coisa assim. Eu juntava um dinheirinho que não sei de

onde arrumava e, de vez em quando, comprava um anel, ou um broche e dava de presente para minha mãe. Uma noite, quando meus pais se aprontavam para ir a um jantar mais formal, vi que minha mãe não usava nenhuma das joias que eu havia lhe dado, mas sim, as que meu pai havia comprado. Ali acabou o meu Édipo, e eu entendi tudo. Mas o meu pai estava presente, em carne, osso e autoridade e a minha mãe não morreu de saudade. Nem eu morri, mas que foi duro, foi!

A sexualidade, mesmo ou principalmente das crianças, também percorre o filme todo. A primeira namorada debaixo da ponte e, mais curioso, a menina que jogava futebol e escondia os seios nascentes porque se não, não poderia mais participar do time. Ingmar a ajuda, inclusive a colocar uma faixa para apertar os seios para que eles passassem despercebidos. E ela com dificuldades em se tornar mulher; depois de umas férias os seios cresceram ainda mais. Fosse hoje em dia, iria se conjecturar sobre a questão trans, sendo que a faixa é muito usada nessas situações, mas ali tudo fica por conta do lúdico, do crescimento, das fases da vida, sem grandes problematizações, como pode muito bem ocorrer. Na evolução do filme e dela, a menina/menino vai se adaptando e acaba por se encaixar nas propostas sociais do papel de menina. Ela e uma outra parecem bem interessadas em Ingmar, e até brigam por ele na festinha de aniversário.

Estou me lembrando das vasilhas com seios que são feitas na fábrica de vidros, acho que são jarras de leite que são usadas pelo tio do menino em alguma cena, e um senhor ali na fábrica protesta, reclama, parece que acha um desrespeito aquelas vasilhas, que aquilo não pode de jeito nenhum. Mais uma vez o leite e os seios! E o leite que Ingmar não consegue beber porque se treme todo. Um seio incerto? Muita coisa gira em torno da maternidade, do amor de mãe, da paixão pela mãe, e da sensualidade, assim como a escultura que era para ser sobre o sublime do materno e acaba virando a curiosidade sexual do garoto. Queria ver os peitos da moça e não os seios maternais cheios de leite.

Outros personagens e situações. Os turcos que vieram morar na casa dos tios que, na verdade, pertence à vidraçaria. O homem que se atira no lago gelado, quase morre, e tem que ser aquecido na fornalha. O outro que do começo ao fim conserta o telhado para ódio do velho moribundo que daria um tiro nele; o garoto que vai dormir na casa da senhora que ficou viúva e vão fazer companhia um para o outro. O futebol na cidadezinha que mobiliza a torcida de todos, a “tirolesa” que uma hora funciona, outra não, e joga todos na lama, para grande diversão dos demais. A cachorrinha do garoto que acaba por morrer também e o tio tem grande dificuldade em lhe contar. Que sentido têm? Os

turcos que vão ver a luta de boxe do único campeão sueco, que sentido têm? Talvez tudo seja para mostrar o bucólico e o simples da vida que corre em uma pequena aldeia. É para ter sentido? Precisa ter sentido? Quer dizer alguma coisa além do que diz?

Na dúvida, resolvi fazer uma coisa diferente: pedi a três pessoas não psicanalistas que assistissem ao filme e me dessem suas impressões, como que numa brincadeira, só para ver o que sairia dali. Uma delas, é a espectadora leiga, vamos chamar assim, alguém que apenas gosta de cinema; a outra, uma diretora, com curso de cinema em Nova York e alguns filmes que ainda não estão no circuito comercial, mas premiados em alguns festivais internacionais; e a terceira, alguém que entende quase tudo de história do cinema, dos diretores, das produções, dos atores, de que outros filmes fizeram etc.

A leiga achou que apesar da morte da mãe, o filme tem uma leveza, episódios curtos e variados, rápidos, alegres e tristes, e essa rapidez dá uma ideia do fluxo da vida acontecendo, e a morte da mãe incluída neste fluxo: a permanência, a mudança, faz parte (ela, a leiga, é meditadora numa linha budista, penso eu). Outra coisa curiosa na visão dela seria a liberdade das crianças, tendo uma vida social infantil intensa, que a lembrou da sua própria infância, quando lia as revistas da Luluzinha e do Bolinha e achava o máximo que eles tinham uma liberdade, andavam sozinhos pela cidade, pelos bosques, que era assim uma vida social das crianças independente dos adultos, e esse filme tem isso! Achou muito legal e lembrou da própria infância. Outra coisa: o coletivo da cidadezinha, as pessoas tinham uma pureza, uma ingenuidade, que vinha do coletivo, da participação de cada um na vida dos outros e que atualmente talvez isso tenha se perdido, um senso do coletivo, uma participação mais ingênua das pessoas, alegre. O coletivo era muito forte e as pessoas participavam da vida uns dos outros. Não entendeu por que o título *Minha vida de cachorro* embora tenha a cachorrinha dele e a Laika, que foi mandada para o espaço, para morrer. A cachorrinha morreu também. Mas qual a ligação? Ela se lembra da Laika quando era pequena, e que achou aquilo uma maldade, mas não viu a correlação do título. Gostou muito do menino, achou “um baratinho”. Enfim, o fluxo da vida. Depois, me disse que acha que entendeu o título: tanto a Laika como a cachorrinha dele não tinham o menor controle sobre suas vidas e, talvez, seja isso: ele também não tinha nenhum controle, ia de um lado para o outro, para o “canil” dele, ao sabor dos imprevistos: minha vida de cachorro.

Já a diretora de cinema disse o seguinte: assistiu ao filme de madrugada; vai falar sobre as suas emoções; para ela, todo filme, todo tipo de arte, é o que

fica para ela, o que a emociona, o que sente. Achou a música de abertura chata, enjoada e quase não viu mais o filme, mas resolveu dar uma chance: colocou em língua original com legendas, claro, porque detesta dublagem, porque perde totalmente a identidade, a boca não combina com o que eles falam; bem, vamos, então, às sensações: o menino a tocou de tristeza num primeiro olhar; achou o filme profundamente triste, talvez porque a lembre não exatamente da própria infância, mas das fantasias de infância; a primeira frase das estrelas e que ele fala sobre a Laika com tempo marcado para morrer, eles já sabiam, eles mandaram uma pessoa (!) para o cadafalso, para uma morte, mas, pensando bem a gente já nasce com uma hora marcada, com prazo de validade, não sabe se a intenção era essa, mas ela acha que aquilo era mais uma conclusão do que um começo, sentiu aquilo deslocado (a história da Laika), é como se ele tivesse entregue na primeira cena a essência do filme. “Filme meu, não faria isso, deixaria mais para o final, ia dando o gostinho, gostinho...” de repente, aquilo é um pensamento (o tempo marcado para morrer) que ele repete uma ou duas vezes e que ela acha que atrapalha um pouco a história da relação dele, do menino, com aquela cachorrinha “fofa, meio caindo aos pedaços”, e que de repente sumiu, mas que se supõe que é morta. “É um filme que eu nunca veria de novo porque ele me deixou muito triste”. Achou os atores ótimos e o filme, como falou antes, de uma tristeza infinita. Achou muito bonita e bastante lúdica a relação do irmão da mãe dele (o tio), com ele... muito espontânea, sem planejamento, sem segunda intenção, e acha que essa relação foi a que tocou mais, essa relação com esse segundo pai que, pelo jeito ele não teve o primeiro, seria o contrário de um homem que manda o cachorro ou um ser vivo com tempo marcado para morrer na lua, é como se fosse o contraponto disso. Muito lindo aquela casa que ele fez, como se fosse a casa de boneca que tem... no terreno do vizinho, nem é no dele, é importante isso, porque a mulher dele não deixou, é como se ele pudesse ter aquele espaço, fora do espaço dele, e achou interessante, mas não necessária, a relação com a menina que parecia um menino com o peitinho que estava crescendo e que ele acaba abraçado nela, mais porque ela precisava descobrir a sexualidade nele, assim, achou um pouco estranha; a única pessoa que ela viu ele amando foi a memória da mãe, não é nem a mãe, que ele teve muito pouco dela saudável, e aquele irmão dele era uma peste de ruim, então as relações de amor no filme são dele com o cachorro, dele com esse tio e ele sempre arranjando uma desculpa, é o garoto do copo cheio, não do copo vazio, procurando desculpar a vida por ser tão dura e tão cruel e por ele ter sofrido tanto. É um filme ok, não considera um grande filme, nem um ótimo filme, mas para a época, acha que é um filme bem feito.

Aquele que “entende tudo de história do cinema”, disse o seguinte: Pequenas considerações a respeito do realizador sueco. Atualmente com 76 anos (nascido em 1946), o diretor iniciou sua carreira dirigindo praticamente todos os vídeos (Clips) musicais do grupo sueco Abba.

Em 1985 conquista renome internacional ao dirigir *Minha vida de cachorro* aos 39 anos. Sua obra foi indicada a prêmios internacionais (nomeada ao Oscar de melhor filme estrangeiro). Muito bem conduzido relata as agruras de um menino que vivencia dificuldades com circunstâncias desfavoráveis (doença materna e posterior orfandade). A despeito de tudo, há uma certa leveza no desenrolar da narrativa. O sucesso internacional do realizador lhe abriu as portas da indústria cinematográfica nos USA, onde em 1993 realiza *Gilbert Grape* com Leonardo di Caprio e Johnny Depp com novas repercussões positivas. Podemos destacar também, em 1999, o filme *Regras da Vida*, novo sucesso. Podemos citar ainda os filmes *Chocolate* e *Sempre ao seu lado* que gira em torno da fidelidade canina, história real e muito apreciada pelos japoneses. Em suma sua temática é delicada e construída nas inter-relações afetivas, sempre espelhando sua simpatia pelos personagens.

Bem, estas foram as apreciações dos meus três amigos. Pensei um pouco que cada um vê de um jeito, naturalmente; três de nós lembramos de nossas próprias infâncias e os depoimentos, às vezes, parecem com aqueles testes projetivos, a gente se reflete ali.

Outra coisa: talvez a leveza, ou melhor, a ingenuidade apontada por todos me fez pensar se o cineasta não conta a história a partir da ótica do menino, que aliás começa narrando a história. Não é um filme sobre a infância, mas uma visão do mundo pelo olhar das crianças. O meu também.

Enfim, era o que eu tinha para dizer.

Novembro de 2022

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

