Psicanálise e Cinema
v. 3, n. 3, 2015

Impasses e Mutações na Contemporaneidade

RevistaCineman.3_Prova02.indd 1 16/10/15 09:14

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

Diretoria do CPRJ – 2013-2015

Diretoria - Comissão Administrativa
Coordenadora Geral: Suely Duék
Secretária: Nancy Assemany
Tesoureira: Maria de Fátima de A. Junqueira
Colaboradoras: Carla Maria Pires e Albuquerque Pena
Paula Góes
Sonia Caldas Serra

Comissão Executiva Técnica de Formação Permanente
Coordenador: Paulo Sérgio Lima Silva
Beatriz Chacur Biasotto Mano
Carmen Mirian Da Poian
Neyza Maria Sarmento Prochet
Regina Celi Bastos Lima
Colaboradoras: Alba Maria de Carvalho Senna
Iêda Bourgeaiseau
Lia de Chermont Próchnik

Comissão Executiva Técnica Clínica
Coordenadora: Claudia Amorim Garcia
Fânia Goltsman Izhaki
Luciana Brazil Lenz Cesar
Colaboradoras: Beatriz Pinheiro de Andrade
Clara Bar

Comissão Executiva Técnica de Publicações e Biblioteca
Coordenadora: Paula Land Curi
Maria Regina Maciel
Pedro Salem
Colaboradores: Daniela Romão-Dias
Diana Dadoorian
Luiz Ricardo Prado de Oliveira

Comissão Executiva Técnica de Ética
Coordenadora: Edda Bihr
Ana Lila Lejarraga
Maria Apparecida Vianna
Sonia Caldas Serra

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

Conselho de Representantes 2014/2016

Presidente:
Cid Merlino Fernandes

Vice-presidente:
Immacolata Tosto Oliveira

Secretário Administrativo:
Daniel Lage Ferreira da Silva

Secretária de Finanças
Iara Scherer G. Barreto

Secretária de Divulgação
Mariana Bricio Serra

Diretora Técnica
Rachel Sztajnberg

Vice-diretora Técnica
Regina Helena Landim

Coordenadora da Comissão Científica e de Ensino (CCE)
Claudia Coelho Santos Carrera

Coordenadora da Comissão de Admissão e Acompanhamento (CAA)
Gilda Sobral Pinto

Coordenadora da Comissão de Ética (CE)
Rosana Rocha Gusmão da Silva Telles

Coordenadora da Comissão de Publicação e Biblioteca (CPB)
Marcia Maria dos Anjos Azevedo

Diretora Clínica
Nêda Maria Braga Matos

Vice Diretora Clínica
Maria Lúcia Gomes Fradinho.

Organizador - Paulo Sérgio Lima Silva
Editor-Responsável - Pedro Salem
Assistente de Publicações - Ediléia C. Félix
Revisão de Texto - Telma Ardoim
Capa e Diagramação - Marisco Design

Psicanálise e Cinema, Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro / Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro. V. 1, n.1 (2013) - Rio de Janeiro: CPRJ/SPCRJ, 2013.
Anual
v. 3, n. 3, (2015)

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

RevistaCineman.3_Prova02.indd 4 16/10/15 09:14

Sumário

Apresentação 7

Tomboy: variações 9
José Francisco da Gama e Silva

Tomboy 15
Neyza Prochet

A caça 23
Carla Penna

A caça: do gozo do Eu ao gozo da Ciência 39
Luiz Ricardo Prado de Oliveira

Clube da luta: do sujeito sem autoria 51
Sócrates Nolasco

O Clube da luta e as declinações do sofrimento 67
Maria Izabel Oliveira Szpacenkopf

Contracorrente 81
Ana Lila Lejarraga

Contracorrente 87
Paulo Cesar Junqueira

Incêndios 95
Lindinaura Canosa

Sobre Incêndios 105
Pedro Salem

RevistaCineman.3_Prova02.indd 5 16/10/15 09:14

Apresentação

Dando continuidade ao bem-sucedido ciclo PSICANÁLISE E CINEMA, a parceria CPRJ – SPCRJ propôs, para o ano de 2014, a exibição de cinco filmes ilustrativos da temática *Impasses e Mutações na Contemporaneidade: uma visão psicanalítica*. Seguindo a tradição, dois debatedores discutiram seus pontos de vista após a apresentação das películas.

Impasses (tema do respectivo ano na SPCRJ) dizem respeito a situações sem soluções simples, a dificuldades que se configuram de modo a obliterar uma saída. Sabemos, no entanto, que no decorrer das histórias individuais ou no da própria História, eles tendem, de um modo ou de outro, a encontrar resolução. No caso da última, o próprio tempo (por vezes dependendo de uma longa duração) favorece as **Mutações** (tema trabalhado no CPRJ) dos condicionamentos que geraram a equação vivida como insolúvel. Infelizmente, no caso da existência individual, tão breve e fugaz, os impasses nem sempre encontram condições necessárias para que a vida não se enquiste e possa, assim, seguir adiante. Caso contrário, tais impasses podem se tornar peças fixadas num conjunto que se move, acarretando sofrimento, angústia e impedindo o sentimento de continuidade do ser de fluir livremente.

O primeiro dos filmes escolhidos, *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011, França), é o mais delicado dos cinco: aborda os impasses de uma menina, mais à vontade nos papéis e roupagens típicos do sexo oposto. Deste modo ela se apresenta a um grupo novo de garotos, de início convencendo-os de que se trata de um deles.

Já em *A caça* (Thomas Vinterberg, 2012, Dinamarca), a história descreve uma situação de forte injustiça, de uma acusação infundada, que provoca uma forte reação numa pequena comunidade às vésperas do Natal. O protagonista

RevistaCineman.3_Prova02.indd 7 16/10/15 09:14

resiste, mas aparentemente com uma fraca energia, o que acaba despertando uma angústia duplicada no espectador.

O *Clube da luta* (David Fincher, 1999, EUA) focaliza o momento de uma geração que se descreve como "sem peso na história, sem propósito ou lugar". Polêmico em sua proposta (já foi chamado de fascista, anticonsumista, revolucionário, visionário e anarquista), aborda a configuração de um certo padrão de masculinidade associado à violência, terrorismo e capitalismo, em oposição à experiência de dormência dos sentimentos e de vazio existencial.

Em *Contracorrente* (Javier Fuentes-Léon, 2010, Peru) os temas (homoerotismo, preconceito, repressão e resistência) são desenvolvidos à maneira de um realismo fantástico, tão caro à literatura latino-americana há quatro décadas. Tudo converge para um desenlace de uma grandeza trágica, que faz lembrar a Antígona de Sófocles.

Em *Incêndios* (Denis Villeneuve, 2011, Canadá) o cenário é o da intolerância religiosa, num país massacrado por guerras, em que se opõem de modo cruel cristãos e muçulmanos. A busca de um passado desconhecido acarreta uma descoberta de dimensões trágicas, que evoca o Édipo Rei.

Nos cinco filmes, os heróis se debatem frente a um grupo hostil, mas tentam afirmar uma verdade. E o fazem com palavras, com o corpo ou, até mesmo, através de um comportamento radical. Por esta razão, uma atmosfera densa e persecutória perpassa todas as tramas. Tentativas de integração se insinuam em diferentes gradações, mas as saídas encontradas exigem um alto preço a ser pago no plano pessoal. Em alguns casos, um elaborado trabalho psíquico encaminha uma resposta e acaba mesmo por favorecer uma mutação mais ampla nos códigos e valores do campo social.

Paulo Sérgio Lima Silva
(Membro Efetivo/CPRJ, Membro Aderente e Supervisor/SPCRJ)

RevistaCineman.3_Prova02.indd 8 16/10/15 09:14

TOMBOY: variações

José Francisco da Gama e Silva[*]

O colorido do filme é suave, quase pastel – acompanha a elegância e a delicadeza da narrativa, cuja trilha sonora não se faz ouvir. O que importa são os ruídos, o som do vento escorrendo entre os dedos de Laure (Zoé Héran), que se encontra de pé, ao lado do pai, que dirige o carro, enquanto ela contempla e sente a paisagem, olhando pela janela aberta, no teto do veículo.

Na cena seguinte, ela está no colo do pai dirigindo o veículo. Estão retornando para casa depois de realizarem algumas compras. Ela parece feliz, o clima entre o pai e a filha é delicado. Eu, como espectador, pensei se Laure seria uma menina linda ou um menino delicado. O filme se desenvolve numa certa lenteza que parece nos convidar a abrir e franquear a nossa sensibilidade para acolher, no nosso corpo/mente, as sutilezas expressivas das imagens. Sentir a beleza da menina, cuja adolescência começa a se fazer presente em seu corpo.

Mas ela é um menino, usa roupa de menino e procura se impor como tal. O que impressiona na narrativa é essa ambiguidade que nós, espectadores, sentimos na companhia de Laure, o que certifica a competência da atriz Zoé Héran, bem como a maestria da diretora Céline Schiama, ao narrar este momento tão importante e delicado da definição sexual da menina.

Ao retornar à casa, sabemos que a família mudou-se na véspera para este novo endereço, localizado em um *banlieu* bastante agradável, bucólico e que dispõe de um bosque, de um pequeno campo de futebol e de um amplo lago onde as crianças nadam e se divertem.

[*] Psicanalista, membro efetivo da Sociedade Brasileira de Psicanálise do Rio de Janeiro. Doutor em Letras, PUC-Rio.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 9 16/10/15 09:14

Laure anda pela casa, explorando-a, talvez se inquirindo sobre o lugar a ocupar nesta família tão amorosa, mas aparentemente cega e muda para este instante tão delicado que ela, filha, atravessa. No quarto da irmã mais nova – bem definida como menina – se desenrola uma cena muito carinhosa e, mais uma vez, senti um clima de indefinição, ou seja, se eu, espectador, estaria presenciando uma cena de carinho entre duas irmãs ou entre um irmão mais velho e a sua irmã caçula. No close que ocorre tem-se a forte impressão de tratar-se de um menino "dominando" uma menina, o seu corpo sobre o corpo dela.

Na próxima cena, somos apresentados à mãe, bonita e no seu último momento de gravidez; a atmosfera é amorosa, Laure se aproxima do corpo da mãe para sentir os movimentos do irmão que irá nascer muito em breve. Na cena seguinte, o(a) vemos à janela de seu apartamento, olhando os meninos brincando no jardim. Ela parece procurar, buscar um lugar para estar.

Ao descer, já não os encontra e as roupas que veste – camisa de malha, bermuda e tênis –, bem como o seu modo de andar, fazem-no parecer um menino. Encontra-se com Elise, que se apresenta a ela. Na expectativa de como se identificar e se apresentar, tímido(a), diz-se chamar Mikael. Elise, no início de sua adolescência, apresenta-o à turma como Mikael. E ficamos com a impressão de que a escolha pela identidade masculina se impõe e o sentimos menino, tímido neste novo papel. Mas ela, Laure, agora é um menino e exerce, como tal, uma forte atração em Elise, que chega, em um determinado instante, a beijá-lo na boca e oferecer para ele o chicletes que mascava e ele aceita. Ela o acha diferente dos outros meninos.

Em casa, Laure examina o seu corpo, apalpa-se e cospe como "homem". Os pais parecem não se dar conta do que está ocorrendo com a filha. Laure, angustiada, chupa o dedo, parece regredir, inteiramente desvalida. Estaria ela procurando um momento anterior a este instante de definição de sua identidade sexual para escapar da angústia? Eu, como espectador, senti a solidão da menina, bem como a falta de um interlocutor, a mãe ou o pai, com quem pudesse desabafar sua tensão angustiada e conversar com a filha em busca de orientação e de sentido para as incertezas de sua vida mal começada. Então, pensei no anúncio que me foi dado por uma paciente, no início de sua análise, que afirma que nesses momentos tão delicados,

> *Precisa-se de um espaço para sofrer. Precisa-se de poltrona macia, almofadas, caixas de lenços, sigilo e privacidade. Necessita-se de cautela ao manusear: Frágil. Requer companhia que ofereça olhos no olhos, empatia e capacidade de se compadecer da dor do outro*

RevistaCineman.3_Prova02.indd 10 16/10/15 09:14

– mesmo que seja "apenas" uma dor pequenina na ponta do dedo mindinho – sem julgamentos. Pois como dizia o cantor, "cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é". Que exista a oferta de um lugar para SER, sem precisar representar, sem posar como bom profissional, boa mãe, pai exemplar.

Nova cena no campo de futebol. Para jogar no time para o qual é designada, tira a camisa. Joga e se comporta como menino.

Dança com Elise. Laure é maquiada. Na próxima cena, corta o seu maiô, transforma-o em calção e modela um pênis com massa. Em seguida, nada com a turma no lago. Laure o beija na boca quando estão no bosque, a caminho de casa. Na próxima cena, Elise vai na casa de Laure procurar Mikael e é recebida pela irmã, Helene, que descobre as mentiras da irmã que se finge de homem. Chantageado, Mikael leva a irmã para brincar com a turma, ela é machucada por um colega e Mikael bate, surra o menino, cuja mãe vai se queixar para a mãe de Mikael e o mistério se torna claro. (Há uma cena na qual os meninos se mostram agressivos com a indefinição sexual de Mikael e pedem a Elise que o examine; o constrangimento de ambos é visível). Em outra cena, a mãe de Mikael a veste de menina e vai à casa do menino se desculpar. Em seguida, a verdade é revelada a Elise; ela sai correndo. Laure a segue e no bosque ocorre entre as duas um "diálogo mudo". Fim. O filme termina deixando-nos em suspense, aflitos, sem saber o que sucederá com a atração que sentem uma pela outra, com o amor que parece emergir a cada encontro entre as duas. Agora juntas, na companhia uma da outra, parece que se adensa, envolvendo-as, a solidão, o mistério e, talvez, promessas de um inesperado amor, não sabemos. E não saberemos jamais.

Para complementar a minha participação neste encontro (e talvez para compensar as minhas tensões e frustrações sentidas ao correr do filme), gostaria de lhes apresentar, resumidamente, uma experiência clínica que foi relatada e discutida em um grupo de estudos clínicos há muitos anos. Trata-se de uma mulher jovem, casada, com dois filhos, que procurou análise para tentar resolver um intenso desejo que a consumia e torturava pela não satisfação do mesmo. "Sensual, fêmea ardente", como se refere a si mesma, sexualmente feliz com o marido, "percebe-se, de repente, subitamente, não sei, atraída pela minha melhor amiga, linda, sensual, feminina, inteligente, versada em literatura como eu"... E acrescenta: "Eu sentia o seu perfume mesmo na sua ausência e podia mesmo sentir a lanugem quase invisível de sua pele. Com o tempo percebi que essa intensa sensualidade e atração era correspondida – e então, um dia, nos declaramos, demo-nos as mãos e mais nada. Em algumas poucas oca-

RevistaCineman.3_Prova02.indd 11 16/10/15 09:14

siões nos acariciávamos, o rosto, os braços, os seios e mais nada. E isto nos atormentava, pois não havia nada, objetivamente nada, que impedisse a nossa entrega plena uma a outra". Os maridos eram amigos antigos, as famílias se frequentavam e os encontros na praia, nos jantares e festas, eram agradáveis.

A procura da análise ocorreu como uma tentativa de encontrar alguém que a ajudasse a libertar-se da força que a aprisionava, impedindo a realização do desejo apaixonado de se entregar à amiga que, por sua vez, se sentia liberta para realizar o encontro dos corpos.

O analista escolhido era jovem, mas experiente e o grupo de estudo o sentia tomado de energia, envolvido em uma atmosfera mágica ao falar de Maria, a paciente. O grupo sugeriu que ele estava "eletrizado" por ela, como se ela o tivesse envolvido no circuito energético que expandia de seu corpo/mente, para que ele conhecesse, na carne, o que significava essa paixão sensorial/amorosa que a escravizava. O grupo sugeriu que ela esperava que ele a libertasse e, como pai, franqueasse o caminho em direção à mulher que tanto desejava. Como se ele fosse dotado desse poder mágico e lhe dissesse: vai, filha, o caminho está livre para o encontro com a mulher primordial, com ela atravessaras o portal a caminho da unidade absoluta. Pois isto é o que todos queremos.

O grupo discutiu, pensou e acrescentou que talvez, aos olhos de Maria, o analista fosse visto e sentido como um pai que, gentilmente, permitiu à filha, reviver, no plano simbólico da forma, antigas e intensas experiências sensoriais/emocionais vividas no contato corporal com a mãe, no início da vida. Entregar-se à Lúcia, a amiga, como de fato ocorreu, representou para Maria, e para Lúcia também, a revivência dessa intensa, profunda e indescritível sensação de envelopamento sensorial/emocional mútuo de seus corpos, constituindo uma unidade em plenitude amorosa. Maria referiu-se à sensação maravilhosa de perda de limite entre seus corpos, quando estavam abraçadas e próximas ao orgasmo. Era diferente do que sentia com o marido, assim falou, sem conseguir especificar no que consistia essa diferença. Depois, esclareceu que, nesses momentos em que estavam a abraçadas, enlaçadas, enlouquecidas de amor – ela era a Lúcia. Então, lembrei da vivência primeva da unidade na dualidade, tão bem e delicadamente estudas por Frances Tustin, Alessandra Piontelli e Anne Alvarez.

Retornando à Laure e a Elise e me permitindo uma construção imaginativa, talvez elas carecessem da função materna e paterna, que criasse e lhes oferecesse, um espaço potencial onde essas experiências sensoriais/emocionais primevas ocorressem e se desdobrassem, no tempo, em novas experiências e vivências, como ocorreu entre Maria e Lúcia.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 12 16/10/15 09:14

Parece acontecer entre nós, humanos, o eterno retorno dos impulsos, fantasias e sentimentos que exigem, a cada momento, o nosso empenho para transformá-los em narrativas (as transformações narrativas do Antonino Ferro), e novas formas de viver sejam pensadas e criadas. Pois:

> *O ciclo das gerações. A música, os filmes, a linguagem, a moda – essas coisas mudam. Mas são apenas estímulos externos. Por trás das calças e dos cortes de cabelo da moda, os mesmos medos, necessidades e sentimentos de inadequação adolescentes mantêm-se assustadoramente constantes.*
>
> Harlan Coben, *"O preço da vitória"*

Março/2014

José Francisco da Gama e Silva
fgama@dnx.com.br
Rio de janeiro-RJ-Brasil

RevistaCineman.3_Prova02.indd 13 16/10/15 09:14

Tomboy

Neyza Prochet[*]

Laure (Zoé Héran) tem 10 anos e vive com os pais e a irmã caçula, Jeanne (Malon Lévana). Laure acaba de se mudar para uma nova cidade onde não conhece ninguém. A narrativa do filme acompanha a trajetória de Laure, a partir desta chegada à nova vizinhança e sua imersão no novo ambiente.

Sua mãe, embora muito amorosa, está prestes a ter um bebê – um menino. Ela, evidentemente, está muito voltada para o parto e à chegada do bebê o que faz com que seu olhar não esteja suficientemente atento para a menina e suas necessidades, neste momento. O pai é apresentado como tendo uma ligação muito forte com a menina, mas está, predominantemente, ausente em função de seu trabalho A diretora sugere, com sutileza, um tipo de ligação pautado no compartilhamento de interesses que seriam característicos de um pai com um filho, mais do que com uma filha, se nos pautarmos em estereótipos de atividades discriminadas por gênero.

Fisicamente, Laure é um moleque, um *tomboy,* com cabelos muito curtos, vestida como menino, mais silenciosa e introspectiva. Seus modos fazem contraponto com os da irmã caçula, Jeanne – uma menina vivaz, borbulhante e extremamente feminina no agir, nas roupas e nos interesses.

Embora amorosa, a presença dos adultos é pontual e as cenas em família são predominantemente entre as duas irmãs. Temos a impressão de um ambiente saudável, com afeto, respeito, mas marcado por distanciamento "distraído" dos adultos envolvidos.

[*] Psicanalista, Prof.ª Dra. em Psicologia Clínica (USP), Membro efetivo do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 15 16/10/15 09:14

Após a cena de abertura, a criança, da varanda da casa, observa um grupo de crianças brincando e desce ao encontro deles, que, no entanto, já se afastaram, com exceção de Lisa (Jeanne Disson).

Neste encontro, Lisa, que se dirige à criança como a um menino: "*Tu est nouveaux*" e lhe pergunta o nome, ao que a criança se apresenta como Mickael. Até este momento do filme, o nome da criança ainda não havia sido mencionado, criando uma ambiguidade de gênero intencional que permanece no imaginário do espectador. Só mais tarde, na cena do banho é que as evidências físicas nos mostram que Mickael é Laure. É, na duplicidade destas identidades, que a menina passa a viver: Laure é Laure, a filha e irmã, na intimidade do lar e Laure é Mickael, o menino recém-chegado construindo seu lugar num grupo de crianças da redondeza. As duas realidades seguem cursos paralelos até uma intercessão inevitável entre elas.

Lisa torna-se o elemento de ligação entre a criança nova e o grupo estabelecido. Ela acolhe, protege, facilita a absorção do novo membro, formando um forte vínculo afetivo com Laure. Para Laure, torna-se cada vez mais difícil deixar de estar no papel designado por Lisa, que lhe apresenta tantas novas possibilidades. Ela abraça a identidade masculina com gosto, esforça-se para que a ilusão se torne real por meio de práticas e posturas e até próteses semelhantes às dos meninos: joga bola, fica sem camisa, briga e cospe no chão e modela um pênis de massa plástica.

O personagem de uma menina *tomboy* evoca alguém determinado, numa posição mais autônoma e menos dependente que seus pares, com traços de liderança, conservadoramente associados a traços masculinos. Embora a diferenciação de papéis masculinos e femininos esteja muito distante da caricatura existente nas décadas passadas, mesmo agora o desafio ou questionamento dos lugares e traços culturalmente construídos para um homem e para uma mulher, são tolerados de forma inversamente proporcional à idade dos envolvidos. Embora a homossexualidade possa ser uma posição a acontecer na vida adulta, será que o comportamento *tomboy* é preditivo da orientação sexual de uma criança? O que o filme coloca em questão?

A sexualidade genital não me parece ser o conflito protagonista na vida de Laure. A identidade masculina aparece como uma experiência que possibilita Laure desenvolver partes de si, inexploradas anteriormente e poder criar novos vínculos e relações afetivas. Inferimos, pelos diálogos familiares, que as mudanças de moradia têm sido frequentes e que Laure sente os efeitos da descontinuidade. Isso fica claro quando o pai, ao identificar o comportamento regressivo de sugar o dedo como um sinal evidente de angústia, a reassegura: "Prometo que vamos ficar aqui por muito tempo".

RevistaCineman.3_Prova02.indd 16 16/10/15 09:14

Todas as crianças estão no limiar entre a infância e a adolescência. Cada uma à sua maneira, ao buscar identificações que as ajudem a redefinir as identidades, neste momento de transição. As cenas entre as crianças são exteriores, na exploração do mundo em suas inesgotáveis possibilidades. O campo, com poucas construções, presta-se bem a este universo a ser descoberto.

A habilidade no futebol, lugar de irmão mais velho, que sai em defesa da irmã mais nova, a coragem nas lutas, a insolência de marcar o território com a cusparada no chão apontam para fazer um lugar de ação e potência. E para as meninas? As meninas são observadoras, como no campinho, ao largo dos embates físicos, impedidas de desenvolver suas habilidades esportivas; são sensíveis, estetas, artistas, detentoras da sensibilidade e do lugar de objeto de desejo.

O que o filme nos mostra sobre Laure que pode ser relacionado a isto? Podemos afirmar sobre suas escolhas desde já? E mesmo que seja possível, o relevante é qual identidade de gênero ela adota ou o modo como ela se relaciona consigo mesma?

Discutimos, aqui, as fronteiras entre gêneros, os estereótipos de comportamento masculino e feminino, tais como são colocados em cena no filme. Sabemos que o conceito de gênero transcende as características biológicas da pessoa, construindo-se a partir das interações estabelecidas com o ambiente. Vaitsman[1](1994) destaca:

> Homens e mulheres distinguem-se enquanto sexos, pois dotados de corpos físicos diferentes, e enquanto gêneros, uma vez que incorporam normas e valores socioculturais que dizem como um homem ou uma mulher devem se comportar. (VAITSMAN, 1994, p. 15).

Winnicott[2] (p. 104) aborda uma questão que não é nova em psicanálise: a ideia de que existem elementos femininos e masculinos em cada indivíduo. Para ele, não se trata de uma questão libidinal, mas identitária, presente em todo o processo de desenvolvimento nas tarefas de constituição do *self* e das relações com o ambiente. Gilberto Safra[3] comenta:

---

1. VAITSMAN, J. *Flexíveis e Plurais:* identidade, casamento e família em circunstâncias pós-modernas. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
2. WINNICOTT, D. W. (1971). A criatividade e suas origens. In:_____. *O brincar e a realidade* (p. 95-120). Rio de Janeiro: Imago, 1975.
3. SAFRA, Gilberto. Os registros do masculino e feminino na constituição do self. *J. Psicanal*, São Paulo, v.42, n.76, jun. 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352009000100006&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 27 mar 2014.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 17 16/10/15 09:14

> O início da vida do bebê acontece por meio de dois estados: o estado de quietude e o estado de inquietude. O estado de inquietude acontece movido pela necessidade do bebê e [...] relaciona-se à possibilidade da experiência de ilusão, do fazer, do elemento masculino. O estado de quietude possibilita a comunicação silenciosa, ao ser, ao elemento feminino.
>
> Na constituição da corporeidade de cada ser humano, há uma participação singular dos elementos imaginativos masculinos e femininos. Cada ser humano, independentemente do gênero, tem na constituição de seu psiquismo uma composição singular dos elementos masculinos e femininos decorrentes do modo como sua corporeidade aconteceu. [...] A interação entre estas duas posições, a feminina e a masculina, é o que possibilita o estabelecimento de si. (SAFRA, 2009, p.4)

Um dos maiores méritos de Tomboy é não oferecer respostas, mas nos convoca a refletir e perguntar:

Como compreender Laure? O que é relevante na mentira de Laure? Mais ainda, uma mentira não pode ser paradoxalmente verdadeira, naquilo que, ao ocultar, revela? O que a faz sofrer? Lisa se enganou ou Lisa viu o menino que também era Laure? Podemos chamar de engano ou percepção ilusória o encontro de ambas?

Uma qualidade do filme é não apresentar Laure como uma criança doente, problemática. Ela tem uma família "normal", afetiva e atenciosa, dentro das possibilidades de cada um. Há muitas cenas de intimidade, brincadeiras e confidências como as cenas de conversa entre a mãe e a filha ou de brincadeiras entre as irmãs, vide as cenas do banho, do balé ou quando Laure posa para que Jeanne a desenhe. As irmãs se amam e cuidam uma da outra, como quando Jeanne não desmascara a irmã na frente de Lisa e a acolhe quando esta sofre com a exposição do engodo.

Freud disse, no início, que anatomia era destino, mas quão determinante é um fato biológico? Como este fato biológico, um acaso da natureza e da genética se inscreve num processo muito mais amplo e mais complexo que é a formação de uma identidade? Somos o que nascemos ou como nos criamos?

Podemos pensar sobre a relevância do ambiente no desenvolvimento, não priorizando nosso olhar em direção aos conflitos intrapsíquicos, apenas, e onde a realidade externa é usada em função e por causa deles, mas pensar em realidade interna e externa com estatutos análogos no processo de adolescência. Os acontecimentos de uma ressoam na outra e um campo rico de investigação pode

RevistaCineman.3_Prova02.indd 18 16/10/15 09:14

ser encontrado na a articulação entre o dentro e o fora. Jeammet[4] enfatiza que "o jogo de investimentos e de contra investimentos, assim como sua evolução, não dependem apenas das forças internas presentes, mas igualmente da natureza das respostas dadas por esta realidade externa" (JEAMMET, 2005, p.108).

O filme nos apresenta esta possibilidade de forma exemplar. Ele começa e termina da mesma forma. No início Lisa pergunta a Laure: Como é seu nome? A partir desta pergunta, toda a ação se desenrola e esta é também a cena final. A história de Mickael foi contada. Começa, naquele momento, a história de Laure a ser construída.

Não há vilões ou heróis no filme, nem adultos, nem crianças. Não há figuras idealizadas, mas pessoas que vivem suas vidas, sem serem modelos de equanimidade ou protótipos de figuras autoritárias e intolerantes. Não há cenários grandiosos, tudo é reconfortantemente corriqueiro para que possamos acompanhar bem de perto o conflito central: os caminhos percorridos por um adolescente na construção de sua identidade como um todo, mais que apenas a identidade sexual. Uma identidade que é arduamente construída na passagem da infância para a adolescência.

Classicamente, a psicanálise considera o desenvolvimento sexual da menina incomparavelmente mais difícil e tortuoso que o do menino. Ela deverá mudar de zona erógena e de objeto, o que não acontece com o menino, que deverá afastar-se da mãe (responsável pela sua falta de pênis), deverá descobrir-se castrada, portanto, submeter-se à inveja do pênis e abrir mão da masturbação clitoridiana, deslocando sua zona de prazer para a vagina. Assim, um golpe narcísico importante aguardaria toda menina ao nascer, só recompensado, muito futuramente, quando o desejo por um pênis for deslocado para o desejo por um filho, especialmente um filho do sexo masculino.

Laure, aos dez anos, começa a viver este processo de passagem. Nada nos é informado sobre o assunto, mas se percebe que ela não está confortável em seu papel feminino. Ela sabe que é uma menina, mas aproveita o engano (?) de Lisa para experimentar outro lugar que lhe parece muito mais apropriado – a identidade de um menino. Os cabelos bem curtos, ficar sem camisa, os shorts largos, as brincadeiras masculinas e até mesmo o flerte com Lisa são vividos com curiosidade e satisfação. A atuação espetacular de Zoé Heran dá veracidade e credibilidade aos sentimentos ambivalentes e ambíguos de Laure acerca de si e de suas escolhas. Jeanne é igualmente impressionante na figura encan-

4. JEAMMET, P. *Novas problemáticas da adolescência:* evolução e manejo da dependência. São Paulo, Casa do Psicólogo, 2005.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 19 16/10/15 09:14

tadoramente feminina e coquete da irmã mais nova, contraponto perfeito para a indefinição do lugar de Laure.

O filme toma cuidado em não arrastar a trama para clichês psicanalíticos ou explicações psicológicas, justificadas pelos motivos óbvios como pais repressores, ambiente familiar conturbado, conflitos permanentes. Ao contrário, observamos pais comuns, com um bom relacionamento, respeitosos no trato com os filhos, mesmo se mostrando um tanto ausentes – o pai pelo emprego que sugere exigir frequentes deslocamentos e afastamentos de casa e da mãe no estágio final de uma gestação delicada. Pais que acertam, extrapolam, ficam confusos, mas buscam lidar da melhor maneira que podem. Apenas como um convite à discussão, pareceu-me haver uma inversão nas funções materna e paterna, no manejo do conflito pelos pais de Laure.

A mãe apresentou-se como a representante da lei e da cultura e a faz submeter-se a ela, enquanto o pai, maternalizante, acolheu o sentimento da menina. Discordamos ou concordamos com eles? Que outras escolhas poderiam ser feitas?

Por fim, um breve comentário sobre Lisa, figura central neste pequeno grupo. Ela é o ambiente facilitador, representante da função materna no processo de adaptação de Laure/Mickael. A personagem me lembra Wendy, de Peter Pan. Tal como Wendy, Lisa tem uma função mediadora no grupo. Ela legitima identidades e lugares, é aquela a quem todos os meninos prestam deferência, a que avaliza as verdades do grupo, a encarregada de determinar o sexo de Laure tanto de forma involuntária, no início, como de forma consciente, na cena do confronto com o grupo.

Lisa é o elemento de coesão do grupo, ao longo das transformações que não só Laure/Mickael sofre, mas igualmente todo o grupo com a entrada de um novo membro. Este lugar de sustentação, para que as transformações possam acontecer, é uma das tarefas da figura materna, como Bollas[5] (1992) assinala ao considerar a mãe como o que ele chama de "objeto transformacional". A mãe teria a capacidade de produzir mudanças nas relações do bebê com o mundo e consigo mesmo. Tais mudanças, algumas satisfatórias, outras não, vão ser responsáveis pela criação de um campo de experiências, acima de tudo estéticas, que irão demarcar o modo, o tempo e a forma com o que o *self* deste bebê irá se relacionar com o que existe dentro e fora dele (PROCHET[6], 2000).

5. BOLLAS, C. *A sombra do Objeto*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
6. PROCHET, N. *Tempo de criação:* perspectivas temporais na clínica psicanalítica. 2000. 188f. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) - Universidade de São Paulo (USP), São Paulo.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 20 16/10/15 09:14

Uma de minhas primeiras indagações foi se Lisa se enganou ou "viu" o menino em Laure, possibilitando que este pudesse viver toda uma gama de vivências ligadas aos elementos masculinos e femininos, inerentes a cada indivíduo (Winnicott[7], 1975). Vilete[8] (2006), ao analisar o fenômeno em outra obra cinematográfica, comenta:

> Durante o atendimento de um paciente, Winnicott se viu surpreendido por uma interpretação que lhe deu. Tratava-se de um homem de meia-idade, com várias análises anteriores e com um longo trabalho já realizado com ele próprio.
> Certa sexta-feira, o paciente falava da maneira usual, quando me impressionou o que ele dizia sobre inveja do pênis. Utilizo esse termo de caso pensado e devo aquiescer ao fato de que o termo era apropriado ali, em vista do material e de sua apresentação. Evidentemente, a expressão inveja do pênis geralmente não se aplica na descrição de um homem Winnicott lhe diz: "Estou ouvindo uma moça. Sei perfeitamente que você é homem, mas estou ouvindo e falando com uma moça. Estou dizendo a ela: você está falando sobre inveja do pênis. Quero enfatizar que isso nada tem a ver com homossexualidade". Após uma pausa o paciente responde: "Se eu falasse a alguém sobre essa moça seria chamado de louco". Winnicott, então, esclarece: "Foi minha observação seguinte que me surpreendeu, pois falei — `Não é que você tenha contado isso a alguém; sou eu que vejo a moça e ouço uma moça falar quando, na realidade, em meu divã acha-se um homem. O louco sou eu'... — o paciente disse que agora se sentia são, num ambiente louco... aquela loucura que era minha, capacitou-o a ver-se como uma moça, a partir de minha posição. Sabia-se homem, nunca duvidara que o fosse".
> Diante dessa compreensão singular, e em função de um trabalho de elaboração, puderam concluir que sua mãe, tendo já um primeiro filho, vira uma menina quando ele era um bebê, antes de aceitá-lo como menino. "Em outras palavras", conclui Winnicott, "esse homem teve de ajustar-se à ideia da mãe de que seu bebê seria e era uma menina". Ele saiu profundamente comovido dessa sessão, convencido de que tinha atingido a primeira mudança significativa em sua análise desde um longo tempo." (VILETE, 2006, p.104-106).

7. WINNICOTT, D.W. A criatividade e suas origens. In: _____. *O brincar e a realidade* (p. 95-120). Rio de Janeiro: Imago, 1975.

8. VILETE, E. A Bela do Palco: o feminino, de Freud a Winnicott. J. Psicanal., São Paulo , v. 39, n. 71, dez. 2006 . Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352006000200005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 12 set. 2015.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 21 16/10/15 09:14

Evidentemente, não pretendo dizer que a diretora tem esta intenção, este é o risco do debate de uma obra, reduzi-la a apenas ao que nela enxergamos, mas minha imaginação sugeriu-me que talvez uma explicação plausível, para a ambivalência de Laure, possa ter sido derivada do desejo de seus pais por um menino e o desejo de Laure em atender a este desejo.

De qualquer maneira, Lisa ouve e fala com o menino que enxerga em Laure e Laure responde enquanto o menino que também ela é. Em relação ao seu "vir à ser", ela precisará de tempo para esta procura. Adolescentes têm o direito de evitar o que não conseguem suportar. No trabalho *Comunicação e falta de comunicação levando ao estudo de certos opostos* (1963), Winnicott[9] assinala que:

> Na adolescência, quando o indivíduo está sofrendo as mudanças puberais e não está ainda pronto para se tornar um membro da comunidade de adultos, há um fortalecimento das defesas contra o fato de ser descoberto, isto é, ser encontrado antes de estar lá para ser encontrado [...]. (WINNICOTT, 1963, p. 173).

Encontramos na adolescência as características que definem crise – uma ruptura temporal, um período de transição, uma alteração do curso dos acontecimentos, intensidades. Só é possível tolerar a transição se houver a confiabilidade intrínseca na continuidade do processo envolvido. O adolescente não sabe, e não tem como saber, de que maneira vai ser capaz de atravessar sua adolescência. A confiança dos pais e da sociedade em seu devir, sustentando e contendo as intensidades desta fase, são os elementos essenciais para a sustentação do jovem ao longo deste processo.

Nada nas cenas do filme assegura que destinos seguirão as escolhas de Laure. Cada expectador pode optar por sua própria conclusão, mérito imenso de um filme que abdica do didatismo em seu desenrolar.

Março/2014

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

9. WINNICOTT, D.W. (1963). Comunicação e falta de comunicação levando ao estudo de certos opostos (1963). In: _____. *Ambiente e seus processos de maturação.* Porto Alegre, Artes Médicas, 1983.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 22 16/10/15 09:14

A caça

Carla Penna[*]

A escolha de *A Caça* – do dinamarquês Thomas Vinteberg – para o Ciclo de Cinema e Psicanálise do CPRJ e da SPCRJ, tendo como tema *Impasses e Mutações na Comteporaneidade* relaciona-se ao fato de que o filme apresenta uma interpenetração de questões de ordem individual e sociocultural presentes na contemporaneidade. O enredo de *A Caça* permite, à primeira vista, a discussão da problemática relacionada ao abuso de seus personagens principais; contudo possibilita também a investigação da psicodinâmica de uma pequena cidade dinamarquesa. Nesse sentido, a discussão do filme utilizará uma visão binocular (BION,1959,1994) que permitirá compreender, psicanaliticamente, a estrutura interna do grupo social em questão e suas inter-relações com os personagens. Para tal, fará uso de teorias sobre a psicodinâmica de grandes grupos que se revelaram fundamentais para a compreensão dos principais impasses e mutações coletivas que assolam o mundo atual.

As décadas de 60 e 70 foram responsáveis por profundas transformações na sociedade ocidental. O declínio do patriarcado, o esmaecimento da tradição, as mudanças na moral e na ética, o crescente poder atribuído à ciência contribuíram para o enfraquecimento das instituições, desencadeando uma série de transformações no universo de referências simbólicas (BAUMAN,1997). Em 1977, John Kenneth Galbraith afirmou que estávamos vivendo a "era das incertezas". Quase quarenta anos depois, as incertezas parecem ter se transformado em "hiper incertezas" (LAWRENCE, 1995, p.13) e o que Joseph Schumpeter chamou de "capitalismo destrutivo" (LAWRENCE, 1995,

[*] Psicanalista, membro efetivo do CPRJ, Doutora em Psicologia Clínica pela PUC-RJ. Membro efetivo da Group-Analytic Society International.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 23 16/10/15 09:14

p.15) parece cada vez mais ocupar espaço, alimentado por uma desilusão com o socialismo e com as políticas públicas em todo o mundo. Além disto, com o final da Guerra Fria e a queda do Muro de Berlim, mudanças político-sociais remapearam fronteiras e reconfiguraram o mapa da Europa, reacendendo antigos e profundos conflitos étnico-sociais que se exacerbaram após o 11 de Setembro.

Foi também a partir da década de 70 que a psicanálise ampliou sua dedicação à intersubjetividade, aprofundando-se ainda nas investigações sobre as inter-relações entre sujeito e cultura. Em 1974, André Green marcou uma virada na pesquisa psicanalítica voltando sua atenção para questões pré-edípicas e para a clínica dos pacientes difíceis (GREEN,1974), momento que também marcou o início das investigações sobre a psicodinâmica dos grandes grupos. Assim, a partir de Pierre Turquet (1975) e Kreeger (1975), na Inglaterra, de Anzieu (1975), Kaës (1975) e Chasseguet-Smirgel (1975), na França, a pesquisa com grupos voltou seu interesse para a investigação de angústias primitivas e aspectos agressivos, regressivos e pré-edípicos presentes nos pacientes difíceis e também encontrados na psicodinâmica dos grandes grupos (PENNA, 2014).

Foi assim que os grupanalistas ingleses (KREEGER,1975) criaram, artificialmente, *settings* de grandes grupos com o objetivo de investigar o comportamento de indivíduos em grupo e de pesquisar de forma experiencial, como em um laboratório, sua psicodinâmica. O objetivo principal passou a ser a observação dos aspectos conscientes e inconscientes do comportamento e da interação de indivíduos em grandes *settings* com especial atenção para o contexto sociocultural e para as relações sociais e institucionais (SCHNEIDER & WEINBERG, 2003). No entanto, foi apenas com o final da Guerra Fria e através dos efeitos traumáticos das transmissões psíquicas transgeracionais – legado de tantas guerras vivenciadas ao longo do século XX – que a investigação da psicodinâmica dos grandes grupos fez-se premente. Nesse sentido, as pesquisas caminharam para além das considerações enunciadas por Freud sobre as formações grupais, ao se debruçarem, não apenas sobre os mecanismos identificatórios e a ideia do líder como pai edipiano simbólico, mas sobre os momentos pré-edípicos das formações grupais (ANZIEU,1975; KAËS, 1975; CHASSEGUET-SMIRGEL, 1975; KERNBERG, 1998, HOPPER, 2003; SCHNEIDER & WEINBERG, 2003; VARVIN & VOLKAN, 2008).

Em grandes grupos não-estruturados é possível observar a presença de relações objetais, operações defensivas e agressividade muito primitivas. Nesses contextos, mecanismos psicóticos são deflagrados diante da ameaça da perda de identidade que o indivíduo sofre quando em uma situação de grande

RevistaCineman.3_Prova02.indd 24 16/10/15 09:14

grupo (KREEGER, 1975; KERNBERG, 1998). Em *settings* de grandes grupos a dificuldade de manutenção das fronteiras psíquicas, a comunicação truncada, a presença de ansiedades paranoides e de identificações projetivas maciças levam os indivíduos a se protegerem da ameaça à individualidade através de uma regressão a estados pré-edípicos e uma tendência à fusão e à homogeneização (TURQUET,1975; KERNBERG, 1998).

O psicanalista Vamik Volkan, importante teórico sobre a psicanálise dos grandes grupos, definidos por ele como povos ou nações pertencentes a uma determinada identidade étnica, vem se dedicando, desde 1979, a pesquisas de campo em zonas de conflito étnico-racial ou junto a populações traumatizadas que envolvem psicanálise e política internacional (VOLKAN, 2004, 2006, 2012). Volkan (2006) afirma que as contribuições da psicanálise são extremamente relevantes para a compreensão de questões mundiais relacionadas a identidades étnico-nacionais, lideranças políticas e religiosas, diplomacia, violência em massa, racismo, terrorismo, trauma e luto social. Corroborando com as ideias de Kernberg (1998, 2003) de que a experiência psicanalítica no trabalho com crianças e com a psicopatologia dos estados narcísicos e borderlines tem muito a contribuir para a compreensão da psicodinâmica dos grandes grupos não-estruturados, Volkan propõe que o conhecimento psicanalítico sobre essas questões seja aplicado à psicodinâmica dos grandes grupos. Nesse sentido, Volkan (2004, 2006) alinha-se com as pesquisas da grupanálise inglesa ao afirmar que as relações internacionais que envolvem grandes grupos são dominadas por mecanismos primitivos de defesa como regressão, introjeção, projeção, clivagem, dissociação e recusa, explicados pela psicanálise. Afirma, no entanto, que grande parte dos psicanalistas não parece perceber essa correlação que se revela profícua na compreensão de fenômenos de grandes grupos e em intervenções psicossociais em situações de trauma e conflito entre grupos (VOLKAN, 2004, 2012).

Antes de dar início à discussão propriamente dita do filme *A Caça*, é necessário ressaltar que é impossível avançar na pesquisa sobre as relações entre psicanálise e cultura enquanto a construção teórica da ponte indivíduo-sociedade não for re-investida. E é nessa direção que as pesquisas sobre a psicodinâmica dos grandes grupos apontam ao realizarem análises que eliminam as clássicas dicotomias entre indivíduo e sociedade, substituindo-as por um pensamento figuracional (ELIAS,1970), baseado na intrínseca interdependência entre indivíduo e sociedade. Nesse sentido, Freud já havia oferecido uma direção e não custa recordá-la através de suas palavras no início de *Psicologia de Grupo e Análise do Ego* (1921) quando, se referindo ao contraste entre psicologia individual e psicologia social, afirmou:

RevistaCineman.3_Prova02.indd 25 16/10/15 09:14

> "Apenas raramente e sob certas condições excepcionais, a psicologia individual se acha em posição de desprezar as relações desse indivíduo com os outros. Algo mais está envolvido na vida mental do indivíduo, como um modelo, um objeto, um auxiliar, um oponente, de maneira que, desde o começo, a psicologia individual, nesse sentido ampliado mais inteiramente justificável das palavras é, ao mesmo tempo, também psicologia social" (FREUD, 1921, p.91).

O filme *A Caça* e a psicodinâmica dos grandes grupos

A primeira sequência do filme insere o espectador no ambiente onde a história se desenrola mostrando um grupo de homens brincando, competindo e tomando banho em um lago para, em seguida, revelar um pouco sobre o comportamento do personagem central. Lucas é um homem de 42 anos, recentemente separado, que enfrenta problemas de relacionamento com a ex-esposa e com o filho. Trabalhava como professor, mas desempregado, aceita um emprego temporário em uma escola para crianças pequenas. Profundamente afetivo, quase ingênuo, parece gostar de crianças com as quais desenvolve uma relação aparentemente paternal, mas de fato, bastante fraterna, quase igualitária, como é possível observar nas brincadeiras de "caça" que estabelece com os meninos na escola. O encontro com Klara, filha de seu amigo de infância, a caminho da escola, revela a complexidade da trama que irá desenrolar-se.

Klara é uma menina de aproximadamente seis anos de idade que apresenta características obsessivas e que sofre com a negligência familiar. Todos parecem dar pouca atenção à menina, que presencia as constantes brigas dos pais, as pesquisas pornográficas do irmão mais velho e que, desamparada e assustada, tenta como uma "chapeuzinho vermelho contemporânea" chegar sozinha à escola. Klara é, portanto, uma criança traumatizada, abusada e precocemente introduzida no mundo adulto. A relação que estabelece com Lucas é, desde o início, marcada por uma intensa transferência edípica deslocada e uma sensualidade dirigida a Lucas, como "substituto paterno". Este, por sua vez, carente e solitário, desvalorizado socialmente e afastado do filho, encontra em Klara uma substituta merecedora de sua preocupação e afeto. Assim, ambos desenvolvem uma relação de cuidado e proximidade que, por vezes, parece extrapolar os limites das "diferenças de línguas" entre a criança e o adulto, postuladas por Ferenczi (1922). Isto é, a linguagem da ternura parece confundir-se com a linguagem da paixão (mesmo que de forma inconsciente) em

RevistaCineman.3_Prova02.indd 26 16/10/15 09:14

momentos onde o estranhamento da confusão de línguas ganha, inadvertidamente, espaço. O clímax dessa confusão surge através de um coração de papel presenteado a Lucas por Klara, seguida pela rejeição do afeto inapropriado por Lucas – que, desta vez, marca o limite, a diferença entre o infantil e o adulto – e, mais uma vez, pela experiência de desamparo infantil vivenciada por Klara, que aguarda a mãe atrasada buscá-la na escola. Confusa, frustrada e se sentido rejeitada por Lucas, Klara atua, misturando não apenas fantasia e realidade – como é característico em crianças de sua faixa etária – mas transformando sua condição de "criança abusada" em "abusada sexualmente". Mais do que isso, "identificada com o agressor" (FERENCZI,1922) de vítima confusa torna-se perpetradora. Com auxílio da rigidez da diretora da escola – símbolo da autoridade local – a confusão está armada.

Embora membro ativo da pequena comunidade dinamarquesa, Lucas parece um tanto deslocado das funções esperadas dele pelo grupo social, seja pelo desemprego e divórcio, seja pelo trabalho de características femininas que encontrou na escola. Mesmo assim, o filme revela, na sequência, um homem afetuoso e pleno de sua capacidade sexual, que inicia um romance com Nadja. No entanto, ambos parecem estar excluídos das relações com a comunidade local, ele por apresentar problemas pessoais e ela por ser imigrante.

Nesse momento, o filme retorna ao grupo e mostra Lucas caçando um cervo e mais tarde comemorando com o grupo suas façanhas. Pela segunda vez, o filme apresenta a peculiar interação entre os homens da comunidade, fato que revela uma profunda sintonia do grupo, em termos de igualdade de hábitos e crenças. Para um observador externo, as relações desse grupo, embora divertidas, parecem exageradas, infantis, apoiadas em uma sexualidade de natureza homossexual. Revela um grupo bastante homogêneo e regredido envolvido na celebração de um ritual – o da caça – atividade que permite a catarse, o deslocamento e a contenção da sexualidade e da agressividade presente no grupo social.

Aqui é impossível não lembrar do pioneiro e pouco conhecido trabalho de John Rickman (2003 [1938]) – *Uniformity and Diversity in Communities* publicado por Pearl King (2003) – realizado a partir de sua experiência como médico, em um vilarejo no sul da Rússia Tzarista, entre 1916-1917, um pouco antes da eclosão da Revolução Bolchevique. Durante a Primeira Guerra Mundial, Rickman serviu como médico voluntário – no *Friends War Victim Relief Unit* – trabalhando em um vilarejo que vivia modestamente da agricultura, sem líderes e numa condição de homogeneidade de laços, crenças e intensa coesão. Era uma comunidade homogênea que tinha na uniformidade, isto é,

RevistaCineman.3_Prova02.indd 27 16/10/15 09:14

na homogeneidade, o seu ideal. Através de dois episódios – que revelaram discrepâncias no comportamento agressivo da comunidade em relação à indulgência com que tratavam seus próprios membros, mesmo diante de delitos cometidos e a intolerância que dirigiam contra estrangeiros, personificada através da agressão contra um propagandista que os visitou – Rickman observou a correlação entre a homogeneidade grupal e a necessidade de segurança. O comportamento, indulgente com "os nossos" e agressivo com "os outros", funcionava como elemento de coesão do grupo e proteção contra o medo do aniquilamento e contra a irrupção de impulsos agressivos (PENNA, 2014).

A conclusão de Rickman, em sua observação, foi de que havia uma diferença significativa entre o fato da ameaça contra a coesão vir de dentro ou vir de fora do grupo. Isso fazia toda a diferença, pois, no grupo homogêneo sem líder, a preocupação era a de preservar a ligação que os mantinha unidos, já que, nesse caso, o próprio grupo funcionava como um ideal. Nesse sentido, eram grupos que prescindiam da figura do líder, porque o ideal do ego era o próprio grupo. Em contrapartida, não havia lugar para diferenças individuais, livre expressão ou qualquer manifestação que pudesse ameaçar a coesão grupal. Da mesma forma, não eram estimuladas atividades que propiciassem o surgimento de líderes, nem tampouco a valorização da capacidade individual que poderia provocar inveja. O objetivo final das reuniões e das discussões na comunidade era sempre a obtenção do consenso. As manifestações individuais ou de independência eram vistas como um ato agressivo e a necessidade de criação de bodes expiatórios era frequente. A manutenção da coesão grupal parecia ser o objetivo almejado e afastamentos voluntários e movimentos migratórios de ex-membros da comunidade eram constantes. Esse último aspecto remetia à questão do controle da agressividade e à necessidade de tais grupos de manter dentro da comunidade uma idealizada ausência de agressividade, que era projetada para fora do grupo ou expressa como um "contra-ataque" à agressividade externa (PENNA, 2014). Embora as pioneiras observações de Rickman sobre o vilarejo russo não sejam hoje uma novidade, suas observações chamaram atenção para questões econômicas e psicodinâmicas das formações grupais que permanecem atuais, com destaque para a reflexão sobre a tendência à homogeneização, ou massificação, como hoje é explorada por Hopper (2003).

Desde Freud (1921) foi possível observar que as formações grupais apresentavam diferentes conformações, que variavam de acordo com o maior ou menor equilíbrio na balança dos investimentos libidinais e pulsionais dos membros do grupo. Para explicar essa questão, Freud apropriou-se da metáfora dos porcos-espinhos de Schopenhauer para demonstrar que uma distância

RevistaCineman.3_Prova02.indd 28 16/10/15 09:14

ótima entre os membros de um grupo garantia uma coexistência pacífica. Nos grupos sempre concorriam tendências ambivalentes, que levavam os indivíduos, ora à preservação da individualidade, ora à necessidade de vinculação grupal. O equilíbrio, a distância ótima entre essas duas tendências, parecia ser, portanto para Freud, a chave para o convívio em grupo. Contudo, como Freud observou, na formação de um grupo, a possível hostilidade entre seus membros tendia a desaparecer se os indivíduos se comportassem como se fossem uniformes, igualando-se entre si (FREUD, 1921). Portanto, a condição básica para a adesão a um grupo dependia da possibilidade dos indivíduos investirem parte do narcisismo individual na identificação com o grupo e com o líder para, a partir desse momento, limitados em seu narcisismo individual, adquirirem um narcisismo coletivo que propiciaria o investimento em atividades grupais. Assim, a questão das relações indivíduo e grupo parecia estar relacionada em Freud – não apenas à vinculação libidinal, às identificações ou mesmo à ambivalência emocional – a questões econômicas que concorreriam para um equilíbrio de forças, para um nível ótimo de investimento libidinal que garantiria, ou não, a manutenção do vínculo grupal. Nesse sentido, uma distância intermediária, obtida através do equilíbrio no circuito pulsional, é fundamental para o destino do grupo. Se seus membros estiverem próximos demais, serão levados à fusão, à indiferenciação; entretanto, se mantiverem uma distância ótima, podem preservar sua individualidade e serão levados à atividade engajada (PENNA, 2014). Esse equilíbrio é muito difícil de ser encontrado e, na pequena comunidade dinamarquesa, fortemente identificada entre si, a coesão do grupo acontecia às expensas de uma necessidade de exclusão, de expulsão da diferença.

Os estudiosos de grandes grupos na década de 70 (TURQUET, 1975; KREEGER, 1975; ANZIEU, 1975, 1993) apontaram para a necessidade de busca por homogeneidade nos grandes grupos, como uma proteção contra angústias primitivas. Foi assim que inspirado na experiência russa de Rickman, o psicanalista Pierre Turquet (1975) postulou a teoria de *Oneness* – que foi, na época, chamada de quarto pressuposto básico e que se somaria aos pressupostos básicos definidos por Bion (1948,1970) como dependência, luta e fuga e acasalamento – para a vida inconsciente dos grupos. A visão de Turquet (1975) sobre grandes grupos não-estruturados, procurava descrever a fenomenologia das experiências individuais e as mudanças no status de pertencimento dos indivíduos dentro de *settings* de grande grupo. De uma maneira geral, os participantes de um grande grupo estariam em busca de uma união com uma força onipotente que os levaria a se renderem, como indivíduos, ao grupo, com

RevistaCineman.3_Prova02.indd 29 16/10/15 09:14

o objetivo de preservarem sua existência através do desenvolvimento de um sentimento de totalidade – *wholeness* – que permitisse ao indivíduo perder-se em sentimentos oceânicos de união através de uma "inclusão salvadora" no grupo (TURQUET, 1975, p.132). O pressuposto básico de *Oneness* apontava para a transformação do comportamento dos indivíduos em grandes *settings*, na medida em que, nesses contextos, os indivíduos sentiam suas identidades ameaçadas. Como resposta a essa ameaça identitária, os indivíduos regrediam e a defesa encontrada era a homogeneização, isto é, a sobrevivência do indivíduo dava-se através da tentativa de ser igual, semelhante ao outro, levando a uma tentativa de fusão com o grupo (TURQUET, 1975). A partir da ameaça identitária e da regressão, os indivíduos eram levados a um comportamento caracterizado por inveja, identificações projetivas, medo de aniquilação, angústia de separação, fusão e *skin phenomena* (TURQUET, 1975, p.90).

Assim, de forma distinta à proposta por Freud em 1921, o grande grupo estaria diante de uma fusão narcísica coletiva com a imagem, não mais do pai edípico, mas da mãe onipotente (ANZIEU, 1975, 1993). Nessa direção, Chasseguet-Smirgel (1975) foi mais longe, expandindo as ideias de Anzieu sobre a ilusão grupal na análise de grupos ideológicos ao sugerir que haveria nos mesmos o desejo de fusão entre o eu e o ideal do eu, processo que estaria relacionado tanto à regressão quanto às ilusões. Assim, para Chasseguet-Smirgel (1975) as formações coletivas, especialmente em grupos ideológicos, não estariam vinculadas a uma fantasia dominante de submissão ao pai, mas sim a um desejo de caráter regressivo de reunião coletiva com a mãe onipotente (PENNA, 2014).

As ideias de Turquet, fortemente marcadas por um referencial kleineano, deram lugar, a partir da década de 90, a novas formulações que deslocaram a atenção dos fenômenos de coesão nos grupos para os processos de incoesão encontrados na vida inconsciente dos grupos. A partir da experiência clínica com trauma e de outros aportes teóricos, que foram de Frances Tustin à Winnicott, Earl Hopper (2003) passou a indagar sobre o que ocorreria a um grupo se o pressuposto básico de dependência falhasse como defesa, deixando de dar conta das angústias primitivas presentes no grupo. Sua resposta foi a de que seus membros experimentariam profundos sentimentos de desamparo e medo do aniquilamento. Nesse sentido, sua teoria associou a ideia de falha na dependência básica à experiência traumática. Foi assim que Hopper (2003) elaborou uma nova teoria sobre a existência de um quarto pressuposto básico – *Incohesion: Aggregation, Massification* que se somaria aos descritos por Bion, mas que estaria relacionado a situações traumáticas e a momentos anteriores no desenvolvimento psíquico. Isto é, diferente das posições esquizo-paranoide

RevistaCineman.3_Prova02.indd 30 16/10/15 09:14

e depressiva de Klein, envolvidas na dinâmica dos pressupostos básicos de Bion, a teoria de Hopper encontra-se relacionada a etapas anteriores a essas posições, como por exemplo, a fase autista-contígua de Ogden (1989). A contribuição de Hopper (2003) para o campo reside justamente na valorização dos fenômenos de incoesão, em especial a oscilação entre processos de agregação e massificação, que imperam nos grupos contemporâneos, em especial aqueles marcados por experiências traumáticas. Nesse sentido, a pequena sociedade dinamarquesa do filme apresentava padrões de interação característicos de processos de incoesão descritos por Hopper, onde o medo do aniquilamento vivido pelo grupo, diante do traumático episódio de "sedução de Klara" conduziu a comunidade a estados de massificação. Nesse contexto, a necessidade de igualdade de laços e crenças e a projeção para fora de aspectos dissonantes era uma condição necessária para a manutenção do grupo.

No filme, as autoridades locais não são facilmente identificáveis – apontando para uma homogeneidade de laços e lideranças na comunidade – contudo, Grethe, a diretora da escola, parece comandar o grupo das mulheres, fortemente identificadas entre si. Bruun, por sua vez, é o personagem que mais assemelha-se à função de patriarca. Entretanto, as decisões da comunidade parecem sempre irrefletidas e o comportamento de todos aponta para a homogeneidade e a rigidez. A lei apresenta-se indiretamente através da polícia e do julgamento de Lucas. Além disso, o psicólogo convocado para investigar o caso está totalmente identificado com o grupo social e repleto de "memória e desejo" (Bion). Em todo o filme, homens, mulheres e crianças parecem interagir em função de leis internas do grupo ou através de rituais, como a celebração de Natal e o ritual da caça, onde a homogeneidade de laços e a necessidade de fusão, autoproteção e proteção mútua, características de estados de massificação, tornam-se evidentes. A afirmação de Theo, pai de Klara em conversa com Lucas – "Tem muita maldade nesse mundo. Se a gente ficar junto ela vai embora" –, logo após a "absolvição social" do amigo, ilustra com perfeição essa tendência.

Além disso, em *A Caça*, a procura por diferentes formas de escoamento e contenção da sexualidade e da agressividade, com o intuito de preservar o estado de massificação (HOPPER, 2003) é evidente. Revela-se tanto através do excesso de consumo de álcool nos homens, quanto na sexualidade recalcada e puritana das mulheres (evidente no comportamento de Grethe e na reunião de mães na escola). Entretanto, é possível observar que os afetos transbordam, embora de formas distintas nos personagens. Lucas apresenta-se sempre no limite, oscilando entre uma tensa contenção e um quase trans-

RevistaCineman.3_Prova02.indd 31 16/10/15 09:14

bordamento afetivo que chega a perturbar o espectador. Em Klara o excesso é evidente, levando-a a encenar na trama seu universo afetivo conturbado. O irmão de Klara, parece integrado ao padrão preconizado pelo grupo social, embora sua relação com a família seja distante. Sua sexualidade revela a intensidade pulsional característica da idade e parece incomum para os padrões observados nos adolescentes atuais. Marcus, por sua vez, transforma-se com a evolução na trama. No início, apresenta-se silencioso, aparentemente submetido à mãe, tornando-se, no decorrer da trama, um jovem plenamente identificado com o pai perseguido, transbordando em afetos. No final do filme, Marcus transforma-se novamente, ao tornar-se "membro adulto" da comunidade – através do ritual da caça – plenamente integrado aos valores do grupo social. Assim, às expensas da manutenção da homogeneidade de laços demandada pelos estados de massificação, o interjogo entre o transbordamento dos afetos e sua necessidade de contenção está presente no comportamento de quase todos os personagens da trama.

Embora a cidade pareça pacífica, a agressividade latente encontra-se contida por um fio, terminando por irromper em agressões físicas a Lucas no supermercado, a Marcus (em substituição a Lucas) e no sacrifício simbólico de Lucas através da cadela Fanny. Segundo Hopper (2003), em grupos sociais massificados existe uma necessidade contínua e crescente de conter a agressividade no interior do grupo – através do uso de mecanismos de normatização, estratificação, ritualização e burocratização rígida – levando a projeção dos conteúdos agressivos para fora, até o momento em que esse equilíbrio não mais se sustenta e a agressividade interna irrompe. No decorrer do filme, o espectador sente uma crescente tensão e espera pela explosão da agressividade tanto no grupo social, quanto no personagem Lucas.

A presença e o cultivo das tradições fazem-se marcantes na trama, tanto através das preparações para o Natal e sua celebração quanto no ritual da caça onde "homens viram ratos e ratos viram homens". Essa afirmação é bastante importante, pois reúne diferentes linhas de fuga apresentadas ao longo do filme, que tem no ritual da caça o símbolo que amálgama os membros à comunidade local. Isto é, o ritual da caça, ritual de iniciação dos homens na comunidade, possibilita a identificação entre os pares, a homogeneização social e a canalização dos impulsos agressivos para fora, no caso a caça ao cervo. Aqui, o cervo funciona como um animal oferecido em sacrifício, em prol da sobrevivência e da expiação da culpa simbólica da comunidade unificada.

Além disso, o ritual da caça permite brincar com as rígidas polarizações "eu, não-eu", "nós, eles" presentes no grupo social, pois na caça ao cervo é possível

RevistaCineman.3_Prova02.indd 32 16/10/15 09:14

jogar, alternar – mas também ratificar – papéis sociais enrijecidos e "homens podem tornar-se caça/ratos e ratos, caça podem se tornar homens". Nesta direção, é possível ainda observar que a maioria das relações entre os personagens do filme parecem marcadas pela dialética caça/caçador, vítima/perseguidor. Lucas, Klara, Marcus, são, invariavelmente, colocados pelo grupo no papel de caça/rato ou de caçador/homem. Nesses momentos, fica claro que para o grupo manter sua homeostase e homogeneidade de laços alguém precisa sempre ser escolhido em sacrifício como rato/cervo/bode expiatório. Assim, Lucas foi colocado no lugar de rato/cervo/bode expiatório da comunidade local. Mas por quê?

A temática do bode expiatório encontra-se presente em todos os grupos humanos e desde o *Levítico* (16; 1-23), no Antigo Testamento, existe a descrição do ato da escolha de um animal que, apartado do rebanho, é deixado só na natureza com o intuito de expurgar a culpa do grupo por uma calamidade, crime ou qualquer evento negativo, independente da responsabilidade ou não pelo ato cometido. Desde então, tanto na Torá, quanto na Teologia cristã, como também ao longo da História moderna ou contemporânea, a eleição de pessoas ou de grupos étnicos como bodes expiatórios é uma realidade indiscutível (wikipedia.org/wiki/Bode expiatório). A tentação de utilizar as ideias de René Girard (1972) – que construiu através de um sistema antropológico-fenomenológico uma teoria para explicar a origem da cultura e da violência nas sociedades – para investigar as inter-relações entre grupo social, violência, sacrifício e a problemática do bode expiatório na trama de *A Caça* é grande. Entretanto, seria necessário um aprofundamento em seu arcabouço teórico o que fugiria do objetivo deste trabalho. Mesmo assim, cabe apontar que para Girard (1972) a eleição de bodes expiatórios foram essenciais para a fundação da ordem cultural e da comunidade humana. No grupo primitivo, esse tipo de violência, por paroxismo, focalizava-se na eleição de uma vítima arbitrária cuja eliminação reconciliaria o grupo. Esta vítima tornar-se-ia para Girard sagrada e sua eleição estaria presente na gênese do sentimento religioso primitivo. O ritual do sacrifício funcionaria, portanto, como repetição do evento originário, do mito e dos interditos do grupo.

Fica claro no filme que o ritual da caça ao cervo atualizava e reatualizava o expurgo da culpa ancestral do pequeno grupo social. Além disso, a busca pela homogenização/massificação e a eleição de Lucas como bode expiatório funcionava como proteção contra a angústia de aniquilamento presente no grupo social. Nesse sentido, Girard parece ter razão quanto à universalidade da questão, pois parece haver algo intrínseco à psicodinâmica dos sujeitos e dos grupos sociais, que aponta para a necessidade de projeção no outro de conteúdos e fantasias insuportáveis que concorrem para a eleição de bodes expiatórios.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 33 16/10/15 09:14

Nas formações grupais, devido à necessidade de manutenção da identificação entre os membros, a ambivalência de sentimentos parece não ter lugar. Freud (1921) afirmou que, na expressão de antipatias ou aversões que as pessoas nutriam por estranhos, era possível identificar a expressão do amor por si mesmo, isto é, o narcisismo. Sem dúvida, os investimentos libidinais no grupo garantiam "a preservação dos indivíduos às expensas duma presteza em odiar e agressivamente rejeitar o outro ou aquilo que é diferente" (FREUD,1921, p.176). Dessa forma, se o narcisismo das pequenas diferenças (FREUD, 1921, 1930) funciona, por um lado, como amálgama para a ilusão de coesão nos grupos, por outro, promove a projeção de tudo aquilo que é hostilizado e rejeitado, mas que é fundamental para a preservação grupal. O narcisismo das pequenas diferenças parece repousar sobre o intrincamento pulsional, que envolve as pulsões de vida e de morte, contribuindo tanto para a manutenção da coesão grupal quanto para a projeção das pulsões agressivas no mundo externo (PENNA, 2014). Nesse sentido, a questão do narcisismo das pequenas diferenças é fundamental tanto para a compreensão do interjogo relacional presente no filme, quanto para apreciação do que hoje se observa na psicodinâmica dos conflitos entre grupos étnico-nacionais.

O narcisismo das pequenas diferenças remete ainda a um outro importante texto freudiano, *O Estranho* (1919), no qual Freud afirmou que os sentimentos de estranheza têm uma raiz nos complexos infantis. Assim, embora, na acepção comum do termo, aquilo que é estranho – *unheimlich* – possa parecer não familiar, para Freud o estranho encontrava-se associado "àquilo que é familiar – *heimlich* – e há muito tempo estabelecido na mente, mas que se alienou desta através do processo de recalque" (FREUD, 1919, p.301). Portanto, se o que causou estranhamento no comportamento de Lucas e Klara era algo familiar à comunidade dinamarquesa, mas que foi recalcado, a reflexão sobre a eleição da "fantasia incestuosa", do "abuso sexual infantil" protagonizado pela dupla e da escolha de Lucas como bode expiatório da comunidade reveste-se de sentido. Lucas transformou-se em porta-corpo (KAËS, 1985) dos desejos inconscientes – provavelmente relacionados à sexualidade proibida, à barreira do incesto, o parricídio (Totem e Tabu) – que outrora foram familiares, mas que haviam sido recalcados pelos membros do grupo social, porém que insistiam em retornar. O comportamento indulgente de Lucas, sua condição de semi-excluído do processo social e sua identificação com o universo infantil causava estranheza, pois guardava em seu bojo algo familiar que havia sido recalcado pelos componentes daquele grupo social. Assim, através de Lucas no papel de bode expiatório, a pequena comuni-

RevistaCineman.3_Prova02.indd 34 16/10/15 09:14

dade dinamarquesa projetou para fora seus principais interditos em prol da manutenção do grupo social.

Nesse sentido, é interessante observar a ambivalência de Lucas na aceitação ou não de sua função como bode expiatório da comunidade. Seu comportamento era ambíguo e em alguns momentos seu autocontrole confundia-se com uma passividade quase masoquista. Isto nos faz pensar o quanto Lucas aceitava seu papel na comunidade local, identificando-se, oferecendo-se como bode expiatório e partilhando – mesmo que de forma inconsciente – os anseios e culpas ancestrais de seu grupo social. Contudo, mesmo envolto em ambivalência, lutou para provar sua inocência, desafiando a comunidade durante a celebração do ritual do Natal, onde ao mesmo tempo em que se ofereceu como cordeiro imolado, obteve a redenção no seio do grupo social.

No final do filme, Lucas surge reabilitado, reintegrado ao grupo social, participando com a nova mulher da iniciação do filho na comunidade e do ritual coletivo da caça. Embora aparentemente readaptado, Lucas retomou uma espécie de relação sensual inconsciente com Klara, deixando o espectador apreensivo quanto a novos desfechos no relacionamento entre ambos. Esta apreensão parece anunciar-se também na última sequência do filme, quando durante a caça ao cervo, um tiro ecoa na floresta assustando Lucas.

Enfim, tudo parece ter retornado à "normalidade" no pequeno "Reino da Dinamarca", onde tradições, rituais e comportamentos horizontalizados vinculavam moradores na atemporal comunidade homogênea. Reunidos no grupo, com a agressividade e a sexualidade regulada pelas leis internas do grupo puderam proteger-se novamente da "maldade do mundo, pois se ficarem juntos, ela vai embora" como Theo anteriormente afirmara.

Considerações finais

O filme *A Caça* apresentou *in a nutshell* as principais questões presentes no contexto sociocultural da Europa atual. A xenofobia, o horror às diferenças étnico-culturais e religiosas, a proliferação de grupos de estrutura fundamentalista, os processos de exclusão e inclusão nas sociedades e a radicalidade da violência dirigida ao outro como 'estrangeiro', como 'estranho', 'como imigrante' dentre tantas dificuldades. Além disso, movidos por instâncias ideais e pelo narcisismo das pequenas diferenças – expressos através de sentimentos de estranheza, repulsa, ódio ou indiferença – temos presenciado, no mundo atual, conflitos terríveis entre grupos rivais. Talvez seja importante refletir que esses grupos projetam em seus oponentes justamente aqueles terríveis conteúdos, que um dia pertenceram a eles mesmos, mas que foram recalcados e que agora

RevistaCineman.3_Prova02.indd 35 16/10/15 09:14

retornam modificados, travestidos de ódio e violência (FREUD, 1919). Tais questões encontram-se entranhadas no inconsciente social (PENNA, 2014) desses grupos e no mundo contemporâneo, deixando a sociedade civil estupefata diante de seus descaminhos. Este estado de coisas tem levado os psicanalistas a se questionarem e se posicionarem sobre seu papel diante desses dilemas da humanidade (NOZEK, 2008).

Dentro dessa perspectiva, parece que uma das tarefas do psicanalista contemporâneo é mergulhar na investigação dos processos de subjetivação e de construção da alteridade e na relação que estes estabelecem com a vida cotidiana. Quem será esse estranho *outro* que tanto tem de nós mesmos? Quem é esse estranho que é "porta-corpo" (KAËS, 1985) de um *estranho* e familiar/ não-familiar mistério? Como Figueiredo (1998) alerta, parece que não é a "alteridade do outro que surpreende, e eventualmente assusta, mas a surpresa diante de alguém-que-sendo-parte-do-mesmo-é-outro, o que constitui o outro na sua alteridade e estrangeirice" (FIGUEIREDO, 1998, p.74).

Infelizmente, em nome do estranhamento do outro, do outro como alteridade, como um "radical não-eu" a barbárie encontrou e continua a encontrar lugar. A pretensa segurança encontrada na homogeneidade dos processos de massificação sobrevive às expensas da destrutividade presente em narcisismos malignos (KERNBERG, 2003), espelhamentos malignos (ZIKIN, 1983) e processos de desumanização (AKTHAR, 2008) individual e social. No entanto, cabe não só aos psicanalistas, mas a todos aqueles implicados com o fenômeno humano, procurar compreender, pesquisar e, fundamentalmente, resistir, insistindo na legitimidade da alteridade, da diferença e da singularidade dos sujeitos e dos grupos sociais.

Referências

AKTHAR, Salman. Desumanização: origens, manifestações e soluções. In: VARVIN, S. *Violência ou Diálogo*? Reflexões psicanalíticas sobre terror e terrorismo. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.123-137.

ANZIEU, Didier. (1975). *Le groupe e l'inconscient: l'imaginaire groupalle*. Paris: Bordas, 1993.

BAUMAN, Zigmut. *Globalização:* as consequências humanas. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BION, Wilfred. (1948). *Experiência com grupos*. Rio de Janeiro: Imago, 1970.

_____.(1959). *Estudos psicanalíticos revisados*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 36 16/10/15 09:14

CHASSEGUET-SMIRGEL, Janine (1975). *El ideal del yo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

ELIAS, Norbert. (1970). *Introdução à Sociologia*. Biblioteca 70 Lisboa: Edições 70, 2005.

FERENCZI, Sandor. (1933). Confusão de língua entre os adultos e a criança. Obras Completas *Psicanálise IV*, p. 97-106. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FREUD, Sigmund. (1895). *Estudos sobre histeria*. Rio de Janeiro: Imago, 1972. (Edições standard psicológicas completas de Sigmund Freud, 2).

_____. (1919). O estranho. In:_____. *Neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 275-323. (Edições standard psicológicas completas de Sigmund Freud, 17).

_____.(1921). Psicologia de grupo e análise do ego. In:_____. *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p.91-183. (Edições standard psicológicas completas de Sigmund Freud, 18).

_____. (1930[1929]). O mal-estar na civilização. In:_____. *O Futuro de uma Ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 81-177. (Edições standard psicológicas completas de Sigmund Freud, 21)

FIGUEIREDO, Luiz Claudio. A questão da alteridade nos processos de subjetivação e o tema do estrangeiro. In: KOLTAI, C. (Org). *O Estrangeiro*. São Paulo: Escuta, 1998.

GALBRAITH, John Kenneth. *The age of uncertanity*. London: Andre Deutsch, 1977

GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado.* São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GREEN, André. (1974). L'analyste, la simbolization et l'absence dans le cadre analytique: a propos des changements dans la pratique et l'experience analytiques. In:_____. *La folie privée*. Paris: Galimard, 1990. p.71-119.

HOPPER, Earl. (2003). *Traumatic experience in the unconscious life of groups:* the fourth basic assumption: Incohesion: Agregation/ Massification. London: J. Kingsley.

KAËS, René. *O grupo e o sujeito do grupo: elementos para uma teoria psicanalítica do grupo.* São Paulo: Casa do Psicólogo, 1997.

_____. (1975). L'hysterique et le groupe. In:_____. *L'evolution psychiatrique*. v. 50, n. 1, jan-mar., 1985. p. 129-156.

KERNBERG, Otto. *Ideologia, conflito e liderança em grupos e organizações*. Porto Alegre: Art Med, 1998.

_____. Socially sanctioned violence: the large group and society. In: SCHNEIDER, Stanley; WEINBERG, Haim. (Org.) *The large group re-visited:* the herd, primal horde, crowds and masses. London: Jessica Kingsley, 2003. p.125-149.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 37 16/10/15 09:14

KING, Pearl. (2003). *No Ordinary Psychoanalyst*: *the exceptional contribution of John Rickman.* London: Karnac.

KREEGER, Lionel. (1975). Introduction. In: Kreeger, L. (Org.) *The large group: dynamics and therapy.* London: Karnac Books, p.13-29.

LAWRENCE, Gordon. (1995). *Totalitarian States of Mind in Institutions*. In: Robert Young Home Page. <http://human-nature.com/group/chap2.html>.

NOSEK, Leopold. (2008). O terror na vida cotidiana. In: Varvin, S.; Volkan,V. *Violência ou diálogo*: *reflexões psicanalíticas sobre terror e terrorismo*. São Paulo: Perspectiva.

OGDEN, Thomas. On a concept of an autistic-contiguous position. *The International Journal of Psychoanalysis, vol. 70(1), 1989, 127-140.*

PENNA, Carla. *Inconsciente social.* São Paulo: Casa do Psicólogo, 2014.

RICKMAN, John. (1938). Does it take all kinds to make a world? Uniformity and diversity in communities. In: KING, Pearl. *No ordinary psychoanalyst:* the exceptional contributions of John Rickman. London: Karnac, 2003. p.159-183.

SCHNEIDER, Stanley; WEINBERG, Haim. (Org.). *The large group re-visited:* the herd, primal horde, crowds and masses. London: Jessica Kingsley, 2003.

TURQUET, Pierre. Threats to identity in large groups. In: KREEGER, Lionel (Org). *The Large Group:* dynamics and therapy. London: Karnac Books, 1975. p.87-144.

VARVIN, Svere; VOLKAN, Vamik.(Org.).*Violência ou diálogo*: reflexões psicanalíticas sobre terror e terrorismo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VOLKAN, Vamik. *Blind trust: large groups and his leader in times of crisis and terror.* Charlottesville: Pitchstone, 2004.

_____. *Killing in the name of identity*. Charlottesville: Pitchstone, 2006.

_____. *Enemies on the couch*. North Carolina: Pitchstone, 2012.

ZINKIN, Louis. Malignant Mirroring. In: *International Journal of Group Analysis*, vol.16, n. 2, p.113.149. London: Sage, 1983.

Maio/2014

Carla Penna
drcarlapenna@gmail.com
Rio de Janeiro-RJ-Brasil

RevistaCineman.3_Prova02.indd 38 16/10/15 09:14

A caça: do gozo do Eu ao gozo da Ciência

Luiz Ricardo Prado de Oliveira[*]

Na *Apresentação* da edição de 2013 de *Psicanálise e Cinema,* Paulo Sérgio Lima Silva assinala haver afinidade significativa entre Psicanálise e Cinema. Em primeiro lugar, por terem surgido no final do século XIX; em segundo lugar, porque no caso da Psicanálise há um 'olhar' voltado para o que é considerado 'linguagem de sintomas, imagens e símbolos', tomando-os como expressões do inconsciente, sendo que o psicanalista atua como intérprete do que é comunicado de forma mais ou menos organizada ou mais ou menos desorganizada. Em contrapartida, no Cinema, é feita uma ponte entre o obscuro mundo de personagens e de situações, prenhes de tramas psicológicas, mistérios e paixões e as interpretações e emoções dos espectadores. O Cinema, por outro lado, está mais próximo da Arte e da esfera do Sensível puro, em estado bruto, por não estar comprometido com o curso da história e do devir dos sujeitos que se oferecem para ser decifrados e mobilizados pelo psicanalista. Nesta medida, um filme pode ser considerado expressão sensível dos tempos e de conjunturas humanas diversas, dos quais seu diretor/idealizador ocupa o lugar de um primeiro intérprete.

Orientando-me por essa ótica, escolhi pautar a presente análise, posicionando-me como um psicanalista que dirige seu olhar para o filme, tomando-o como uma 'obra de arte' que, portanto, expressa uma parcela da psicologia (ou de questões centrais) de seu idealizador. Assumindo o lugar de intérprete de 'obras de arte', então, decidi-me por também abordar outro filme de Thomas Vinterberg, incluindo-o nestas considerações visando a estabelecer uma articulação entre o autor e a possível temática, por ele privilegiada. Assim, a aná-

[*] Psicanalista, pós-doutorado Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (Ministério da Cultura), membro efetivo do CPRJ.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 39 16/10/15 09:14

lise, a seguir desenvolvida, leva em conta *Festa de família* (1998) e *A caça* (2012), considerados lado a lado. Em minha ótica, ambos ensejam discursos sobre dois tempos psicológico-históricos distintos, mas que convergem na direção de uma mesma problemática: o gozo. Denominei, então, esses dois tempos como sendo o do *gozo do Eu* e o do *gozo da Ciência*[1].

No entanto, antes de adentrar na análise dos dois filmes, faço um preâmbulo visando ao esclarecimento do destaque dado à questão do 'gozo'. Thomas Vinterberg e Lars Von Trier, dois cineastas dinamarqueses, inauguraram o movimento cinematográfico internacional denominado *Dogma 95*, que foi demarcado pelo lançamento de um manifesto, em Copenhague (Dinamarca), em 13/03/1995. Este movimento preconizou um cinema mais realista e menos comercial, em resistência ao que considerou ser um cinema industrial e comercial, produzido por *Hollywood*. Conforme se lê no *Wikipédia*, o "manifesto tem cunho técnico – apresenta uma série de restrições quanto ao uso de técnicas e tecnologias nos filmes – e ético – com regras quanto ao conteúdo dos filmes e seus diretores". Portanto, os dois cineastas se mobilizaram em defesa do que consideraram ser indispensável na elaboração do trabalho cinematográfico de arte; ou seja, em defesa da realização de um trabalho de conscientização crítica, estético e ético, e que se posicionou contrário ao cinema de entretenimento e de consumo. Assim, considerando o cinema *hollywoodiano* como típico produto da sociedade capitalista e de consumo, proponho concebê-lo voltado para a produção do 'gozo' nos espectadores, questão esta que, me parece, os autores do movimento *Dogma 95* visavam, na verdade, colocar em pauta para reflexão.

No primeiro filme, *Festa de família*, logo no início, o soberano pai de família é apresentado como praticante do esporte da caça. Dois de seus filhos chegam à casa paterna para a comemoração de seu aniversário de 60 anos; este não está presente no momento, pois ainda não retornara da caça. A atividade da caça, portanto, está aí associada ao exercício soberano (ou abusivo) de poder, constituindo-se numa temática central, privilegiada por Vinterberg; entendo ser importante destacá-la, situando-a mais precisamente sob a égide da questão 'abuso de poder'.

A caça, como se sabe, é uma das mais antigas atividades em grupo do ser humano, tendo sido fundamental para sua sobrevivência e desenvolvimento.

1. Entendo que a problemática do 'gozo' é fundamental na contemporaneidade; sucintamente, esclareço que me refiro, aqui, ao 'gozo narcísico', aquele que escapa à falta, com o 'sujeito do gozo' não admitindo nenhuma subtração a suas pretensões ou crenças.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 40 16/10/15 09:14

Teorias da Antropologia concebem-na como tendo cumprido um importante papel no desenvolvimento mental da espécie humana, pois que se sustentava no fortalecimento do senso de colaboração e, por conseguinte, auxiliava no processo de invenção coletiva de ferramentas. O importante, que cabe ser ressaltado neste contexto de consideração, é o compartilhamento de experiências, realizado pelos indivíduos nela envolvidos. Com o tempo, tendo se consolidado como atividade grupal, a caça tornou-se uma atividade desportiva e lúdica, daí passando a sofrer regulamentação, por implicar risco para a existência de outros seres vivos, em especial, para certas espécies de animais.

Como atividade lúdica e normatizada, consolidou-se como função simbólica voltada para o cultivo de tradições e para a transmissão de valores às gerações sucessivas, dentre os quais pode ser situado o da supremacia masculina sobre outros seres humanos, como as mulheres e crianças. E quanto à questão da 'supremacia masculina', nela se encontra inserida a da soberania do poder patriarcal e de seus possíveis excessos no contexto do núcleo familiar. Com o tempo, nas últimas décadas, parece que tais 'excessos' têm se expandido e se disseminado de maneira espantosa, tal como Vinterberg o denuncia nesses dois filmes.

Vejamos, então, como se dá a intercomunicação entre dois gozos (ou dois excessos), que denominei como do *Eu* e da *Ciência*, inspirado nos dramas descritos em ambos os filmes, de modo a destacar alguns dos determinantes da esfera do sujeito e da cultura, observados na contemporaneidade.

Minha interpretação é que *Festa de família* – assim como *A caça*, em certo sentido – se constitui numa denúncia de fatores psicológicos implicados, mais propriamente, no abuso de poder. A princípio, na linha de desenvolvimento do sujeito, temos a questão do abuso de poder parental; ou seja, abuso de poder não apenas paterno, mas também materno. Portanto, podemos pensar em abuso de poder em face de 'outros' e, em especial, em face da diferença geracional, neste último caso. Aliás, o fato do abuso de poder sexual da parte de pais, mais especificamente, não é tão raro como parece, não é algo que se desenrola apenas no campo da fantasia de determinados sujeitos, apesar de Freud ter contestado ocorrer, por vezes, assédio sexual da parte do genitor paterno ou de outro adulto da família, sobre uma jovem. Todavia, o que será que se encontra em pauta na questão do abuso de poder em geral, seja quando praticado por adultos, seja quando praticado por pais, especificamente? Retomo a narrativa de *Festa de família* para dar visibilidade a uma pista que possa responder a esta interrogação.

Tendo retornado da caça, de volta a sua casa, o pai encontra um dos filhos recém-chegados, ao sair de um salão onde estava reunido com maçons. Ou

RevistaCineman.3_Prova02.indd 41 16/10/15 09:14

seja, assim como na caça, nos negócios da maçonaria se trata também de uma reunião entre homens, da qual – é importante notar – as mulheres ficam excluídas, na medida em que são consideradas pura extensão dos homens. Ora, é o caso de se pensar: o que os homens, que se tomam por soberanos, costumam fazer e por que se organizam secretamente (ou discretamente, conforme a maçonaria preconiza)?[2] A resposta é simples: para se tornarem tão virtuosos quanto poderosos. Quanto ao cultivo de virtudes, dentre as quais a da disposição a se organizar, temos que a caça cumpre uma função civilizatória importante, sem dúvida. Porém, não se trata apenas disso, entre os maçons que apreciam caçar e que se organizam excluindo as mulheres de seus 'negócios'.

Seguindo a narrativa, sabe-se que uma das filhas se suicidara pouco tempo antes da festa; como de fato ocorrera o suicídio, a forma e o motivo, tudo é apresentado ao espectador sob o manto do mistério, paulatinamente desvendado por uma irmã que é apresentada como pouco centrada, digamos assim. Todavia, curiosa quanto ao que teria levado a irmã a cometer o suicídio, a sobrevivente acaba encontrando uma carta, em que consta um relato que será levado a público, em momento clímax do filme. É importante assinalar que a filha sobrevivente, sempre apresentada como um tanto histérica, aguarda a chegada de um namorado, que se revela ser, indubitavelmente, charmoso e elegante; no entanto, provavelmente, já que se trata de um país nórdico e de uma família com traços aristocráticos, Vinterberg apimenta o cenário com o fato de o namorado ser negro. Não se trata, aqui, de preconceito de minha parte, pois considero ser este apenas mais um dos capítulos dos conflitos e agressões intrafamiliares, que desfilam diante dos olhos dos espectadores, como também diante dos olhos dos muitos convidados da festa. Por sinal, um dos presentes, o mestre de cerimônias, declarará com um sorriso tão elegante quanto envergonhado, no fim do filme, nunca ter presenciado um desfile de acontecimentos tão inusitados.

2. A maçonaria é, portanto, uma *sociedade fraternal*, que admite todo homem livre e de bons costumes, sem distinção de raça, religião, ideário político ou posição social. Suas principais exigências são que o candidato acredite em um princípio criador, tenha boa índole, respeite a família, possua um *espírito filantrópico* e o *firme propósito de tratar sempre de ir em busca da perfeição*, aniquilando seus vícios e trabalhando para a constante evolução de suas virtudes. A ideia de fraternidade estabelece que o homem, como animal político, fez uma escolha consciente pela vida em sociedade e para tal estabelece com seus semelhantes uma relação de igualdade, visto que em essência não há nada que hierarquicamente os diferencie: são como irmãos (*fraternos*). Este conceito é a peça-chave para a plena configuração da cidadania entre os homens, pois, por princípio, todos os homens são iguais. De certa forma, a fraternidade não é independente da liberdade e da igualdade, pois para que cada uma efetivamente se manifeste é preciso que as demais sejam válidas. (Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Fraternidade>. Acesso em: 21 mai 2014).

RevistaCineman.3_Prova02.indd 42 16/10/15 09:14

No início do almoço, com os convivas sentados à mesa elegantemente, Christian, o primogênito, pede a palavra em estilo solene; com todos em silêncio, relata pausadamente que o pai costumava estuprá-los – ele e a irmã falecida – quando crianças. A partir desse momento, desenrolam-se situações dramáticas e tentativas de acobertamento da denúncia feita diante dos convidados, inclusive por parte da mãe/esposa. O pai soberano resiste bravamente aos 'ataques' do filho; uma das estratégias de resistência utilizadas pelos pais é apontar este filho, aos convivas, como alguém muito criativo e fantasioso; finalmente, a insistência em fazer novas denúncias leva Christian a ser expulso da mansão.

Auxiliado pelo cozinheiro, um patrimônio da família solidário para com seu sofrimento, Christian consegue adentrar a mansão novamente. A festa, por sinal, é levada adiante porque o cozinheiro escondeu as chaves dos carros dos convidados, supondo que ficariam compreensivelmente desejosos de deixar o evento após experimentarem tamanho constrangimento com as denúncias. Na verdade, a esta altura, fica claro tratar-se também da sublevação dos empregados contra o todo-poderoso. A guerra entre os dois polos formados torna-se evidente: os rebaixados sofredores, os filhos e os empregados, versus os todo-poderosos. O apogeu dessa conflagração torna-se patente quando é lida a carta que a filha suicida deixara escondida e que havia sido encontrada pela irmã sobrevivente. Por sinal, esta havia procurado incansavelmente por uma carta, algo que esclarecesse a decisão desafortunada da irmã, seguindo indicações feitas por setas traçadas no quarto daquela, tendo em vista jogos e brincadeiras que costumavam ocorrer entre elas, na infância. Nesta carta, encontra-se relatada a dor envolvida no ato de despedida do sofrimento: "Em meus sonhos, meu pai voltou a me comer".

A finalidade de estender um pouco mais o relato deste filme visa contextualizar uma afirmação proferida pelo pai, em resposta à indagação feita pelo primogênito, em um dos momentos em que todos estão sentados à mesa durante a festividade. Depois que a irmã de Christian lê, para os presentes, o que a carta da irmã suicida revela, ele pergunta: "Muitas vezes, fiquei me perguntando o porquê de você fazer aquilo". Ao que o pai responde diante dos presentes à mesa: "Vocês não serviam para nada mais, a não ser para aquilo".

De fato, é o caso de se pensar: para que servem os filhos, se não para serem caçados? Ou então, dito de outro modo: Para que servem os filhos? Do ponto de vista do corpo gozoso e do Eu soberano de um pai 'abusador', filhos podem servir para satisfação do apetite sexual. Pois, dão despesas e não trabalham, de modo que se pode cobrar por isso, imaginam talvez os todo-poderosos, ao se

RevistaCineman.3_Prova02.indd 43 16/10/15 09:14

servirem deles. Além disso, ter filhos pode incomodar por outro motivo, de ordem subjetiva. Filhos incomodam na medida em que pais todo-poderosos experimentam um desejo de imortalidade excessivo.

Otto Rank foi o primeiro psicanalista a considerar a questão do desejo de imortalidade por parte dos pais, associando a questão do infanticídio ao incesto, tal como manifesto na tragédia Édipo Rei, de Sófocles, em que Édipo é abandonado pelos pais com o propósito de provocar sua morte. A experiência clínica me leva a concordar com a análise de Rank.[3] Portanto, proponho que a questão central, abordada em *Festa de família*, diz respeito ao gozo do pai tirano (ou de pais tiranos), como expressão do desprezo pelos filhos, daqueles 'outros', tidos como estorvos. O gozo está claramente descrito, também, por meio de caçadas, habitualmente praticadas por aqueles que se sentem todo-poderosos, por aqueles seres humanos que se tomam por unitários e onipotentes, em que se destaca a busca do *gozo do Eu*. Refiro-me a 'unitário', justamente, porque até mesmo o corpo, a existência fisiológica pode ser concebida avessa à reprodução pelo ser que naquele habita; pois, caso a reprodução ocorra, portanto, pode irromper a ação de destruição de seu produto.

Já, no segundo filme, *A caça*, temos a caçada de muitos contra um, mas tendo por base, exatamente, o quê? Nesta sequência, é importante notar que o desejo da pequena Klara pelo professor Lucas acende uma fagulha, mas não é propriamente a partir daí e da suspeita que se expressa em parte da comunidade, que se volta contra Lucas, que a perseguição-caçada tem início. Os ternos sentimentos experimentados pela menina em relação ao professor e seu sofrimento no âmbito familiar – já que os pais costumam se desentender asperamente – ocupam a cena principal da narrativa; ainda que sutilmente mostrados, desfilam diante dos olhos dos espectadores que, claro, podem ser pouco atentos a sutilezas. No entanto, é outro o acontecimento decisivo que faz com que a caçada tenha início. É a este acontecimento que dou destaque, e que denomino como o *gozo da Ciência*. Antes de trazer à luz o referido acontecimento, ressalto que o 'olhar' sutil da câmera de Vinterberg, que mostra ao espectador fisionomias bastante expressivas e falas lacônicas, refere a uma ação cinematográfica fundamentalmente voltada para o campo da estética. E é em face desse contexto, que o espectador pode ficar instigado a interpretar a narrativa de determinada maneira ou nem mesmo 'enxergar' o que, de fato, é mostrado com muita sutileza.

3. LIEBERMAN, James. *La volonté en acte*: la vie et l'oeuvre d'Otto Rank. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 44 16/10/15 09:14

O autor do acontecimento acima referido, e que creio ser de grande relevância para o que se desenvolve a seguir, é um supervisor psicopedagógico, um sujeito versado na psicologia da criança abusada. Convocado pela diretora da escola para avaliar a veracidade da denúncia feita por Klara, ele não a escuta, na verdade, ao mesmo tempo que nela implanta suas ideias. De fato, fundamentada no veredito do supervisor, a diretora se dá por convencida de que Lucas é um pedófilo e passa a alertar os pais que têm seus filhos na escola. A partir deste momento, pouco a pouco, a comunidade se arma contra o professor pedófilo. Não há qualquer dúvida; praticamente todos já estão convencidos do que a *Ciência* informara; ou melhor, do que o representante da *Ciência* informara. Portanto, tal veredito contribui para o desencadeamento da perseguição a Lucas. Resumindo, seja por não escutar Klara, como deveria, seja por implantar na mente da menina ideias que não lhe pertencem, é este o personagem abusador. Ele não investiga, não tem dúvida, pois está suficientemente orientado pelo protocolo da criança abusada. Portanto, uma determinada normatização científica se sobrepõe ao *Eu* do representante da *Ciência*, orientando-se em suas conclusões e decisões.

Lembremos que o pai de Klara só assevera a Lucas – quando este o procura para argumentar em sua defesa – que a filha não mente, porque o supervisor avalizara que o abuso havia sido cometido; este que acreditara, piamente, na verdade decretada pelo saber informado por sua *Ciência*; ou seja, na 'verdade' de que crianças dizem a verdade ou a omitem porque sentem medo dos que dela abusaram. A *Ciência* sabe qual é a verdade e Klara não precisa esclarecer mais nada. Ninguém consegue escutá-la, sendo com base no que é asseverado pelo supervisor psicopedagógico que os pais se recusam a dar atenção a suas tímidas tentativas de reverter a perseguição de que Lucas tornara-se vítima. Lucas é preso, sendo liberado somente após a realização de uma investigação policial. Essa investigação, muito parecida com a realizada por psicanalistas, chega a resultado diverso: crianças fantasiam. E fantasiam porque têm sentimentos e desejos; por isso, por vezes, tornam-se bastante sofridas e podem acabar inventando coisas. Klara – e a câmera de Vinterberg o mostra ao espectador – sofria por sentir-se recusada em seu amor por Lucas. E não muito diferentemente dessa recusa sofrida, Klara é uma criança que não é devidamente levada em conta pelos pais, não é suficientemente 'enxergada'.

Pois bem, as sutilezas do campo da subjetividade, de desejos e vivências que são, sem dúvida, muito particulares, não interessam à *Ciência* contemporânea (principalmente, à Medicina Baseada em Evidências Científicas): esta é uma conclusão a que o filme pode conduzir o espectador mais atento e crítico, no que

RevistaCineman.3_Prova02.indd 45 16/10/15 09:14

diz respeito a determinadas questões. A *Ciência* contemporânea está voltada para a busca do controle – mais precisamente, de dominação – sobre as subjetividades, em certo sentido. Isso é bom? Talvez, nem tanto. Por outro lado, potencializada pela tecnologia da informação (TI), procura focar evidências e definir parâmetros universais, sem se deter em interrogações quanto a possíveis consequências da aplicação de seus rígidos métodos. Uma das consequências diz respeito ao silêncio e à solidão, a que tanto Lucas quanto Klara são destinados após o veredito do representante da *Ciência*. Outra consequência diz respeito à ausência de dúvida e de uma indispensável reflexão, que ficam prejudicadas por avaliações pautadas em estatísticas. Este é o modo de operar característico da 'Medicina Baseada em Evidências'.[4] Por isso, Klara não consegue ser escutada pelo representante da *Ciência*; e é com base em seu veredito que quase todos os indivíduos da comunidade – com a 'melhor das intenções' – dão início à perseguição de Lucas. Não há o que refletir, nenhuma hesitação, nenhuma dúvida, somente certezas. E, no caso de se verificar um engano, não há que ser feita qualquer reparação à vítima. E por quê? Eis aí uma situação que precisa ser esclarecida: a mãe de Klara atua em defesa do que parece ser sua missão, ao lado do marido. E a missão daquela que é ao mesmo tempo subalterna e dominadora é de garantir que o esposo/pai soberano esteja sempre com razão; caso se verifique ter aquele se enganado, que se mantenham todos em silêncio.

Tomando por base a tematização do ciclo de filmes deste ano, *Impasses* e *mutações nas subjetividades*, proponho haver um denominador em comum, em ambos os filmes, situando-a na tematização da questão do abuso de poder (ou do gozo). Atuando como intérprete dos dois filmes e os considerando como uma preocupação temática do autor, destaco o fato de que ambos evidenciam um acontecimento relevante na forma de o ser humano, por vezes, existir e se organizar: a caça. Então, desde esse acontecimento que passou a adquirir uma vertente predadora, segundo o que Vinterberg denuncia ao espectador, proponho haver aí uma questão central para a clínica contemporânea.

No meu entender, torna-se cada vez mais necessário que o psicanalista se oriente, na situação analítica, tendo como bússola sua própria sensibilidade, de

4. Disponível em : <http://pt.wikipedia.org/wiki/Medicina_baseada_em_evid%C3%AAncias>. Acesso em : 21 mai 2014. A prática da MBE implica não somente conhecimento e experiência clínica, mas também "*expertise*" em procurar, encontrar, interpretar e aplicar os resultados de estudos científicos epidemiológicos aos problemas indivi-duais de seus pacientes. Implica ainda saber como calcular e comunicar os riscos e os benefícios dos diferentes cursos de ação aos seus pacientes. Ou seja, pouco importam as condições particulares a cada indivíduo, sua história de vida e seus possíveis projetos.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 46 16/10/15 09:14

modo a levar o analisando a se sensibilizar e a refletir, com base em suas próprias vivências e expressões, que são, por vezes, muito sutis. Orientando-se dessa maneira, acredito que o analisando possa tornar-se, pouco a pouco, receptivo à experiência psicanalítica e ao ser humano que de fato é.

Retomando os filmes, proponho que no passado de um poder paterno soberano e despótico, devido ao poder soberano do Um, era gerado sofrimento no corpo (e na alma) da criança (e de outros, mesmo da esposa). Sujeitos entravam em sofrimento, traumatizados por experiências dolorosas e por sentimento inconsciente de culpa, por não terem merecido o amor paterno (e materno) do qual dependiam e ao qual se submetiam. Daí fracassarem, daí se consumirem em culpa. Este e outros sofrimentos os faziam demandar análise, em alguma medida. Já na contemporaneidade, é o poder soberanamente exercido pela *Ciência* que gera sofrimento e intercepta o vir a ser da humanidade em cada um, da singularidade em cada um, silenciando o sujeito e sua sensibilidade. Ou seja, os que não têm dúvidas, que são movidos por certezas e que funcionam de forma obsessiva e compulsiva sofrem porque estão submetidos a um poder totalitário e esmagador que os condena ao silêncio e ao vazio; portanto, é desde esse contexto cultural que evolui um elevado grau de exigências e de expectativas que, por sua vez, geram danos na esfera da subjetividade, configurando-se, desde aí, a formação de assubjetividades esvaziadas, despotencializadas e exauridas.

Em livro lançado em 2014[5], Eduardo Rozenthal caracteriza nosso tempo como aquele em que se visa o "resgate da totalidade infantil perdida" (Rozenthal, p. 180). Como tal, o que se destaca, na contemporaneidade, é a reificação de um "quadro de gozo" (*loc*., *cit*.), pois que a totalidade una se impõe com base em promessas sedutoramente engendradas desde um superego voraz. A voracidade, que evolui ignorando as diferenças, as singularidades, as contingências e o fluxo incontornável do tempo, se constitui, portanto, na tônica da sintomatologia contemporânea. E essa voracidade pode também se manifestar na ânsia de tudo saber para tudo poder. Neste sentido, como será que a busca e a promessa de unificação no TODO totalizador atuam de forma 'sedutora'? Por exemplo, por meio da *Ciência* (Medicina Baseada em Evidências) e da *Tecnologia da Informação*, que dispensam o sentir e a reflexão, o cuidado e a dúvida, o reconhecimento do não saber, das diferenças e contingências. Dominados por certezas, por comodidades e benesses asseguradas por aquelas, os

5. *O ser no gerúndio, corpo e sensibilidade na Psicanálise*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2014.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 47 16/10/15 09:14

sujeitos contemporâneos podem silenciar a humanidade em si próprios e, desta forma, acabam por se dedicar, seja a um engrandecimento de si paranoico, com o auxílio de drogas e próteses[6], seja à descarga compulsiva do desprezo pelo outro, próprio ao perverso.

Todavia, e felizmente, em algum lugar, em algum momento fugidio, a humanidade acaba se manifestando por meio de gestos sutis, como *A caça*[7] o mostra: manifesta-se tanto em Klara, quanto em Lucas. Por exemplo, manifesta-se no olhar de Klara quando, consternada, bate à porta de Lucas e pergunta por seu cachorro. Manifesta-se em Lucas, quando procura o amigo, pai de Klara, acreditando em poder sensibilizá-lo com seus apelos à confiança que deveria ter nele. Manifesta-se neste, também, quando leva rabanadas para Lucas na noite de Natal. Manifesta-se até mesmo no irmão de Klara, quando atira em Lucas, certamente sem o propósito de eliminá-lo. A cena do tiro é misteriosa, claro, pois o atirador não é identificado por Vinterberg. Esta é uma interpretação minha, pessoal, elaborada com base em outras cenas em que o irmão de Klara é mostrado como um sujeito estranho, muito estranho. Sobretudo, esse irmão é mostrado como um excluído, um também não suficientemente 'enxergado' pelos pais, tanto quanto Klara o é.

A meu ver, esses dois personagens sofridos, essas duas crianças mostradas pela câmera de Vinterberg, refletem experimentar conflitos e desejos, expressando aquilo que Rozenthal define como "(...) encontro entre sujeitos como clamor que parte da dimensão imaterial dos respectivos corpos erógenos" (ROZENTHAL, 2014, p. 193), e que dão margem, sobretudo, a que se criem brechas para que sejam realizados 'encontros', efetivamente.

Então, quando encontros extremamente significativos ocorrem, como, por exemplo, por ocasião da comemoração da Noite de Natal na igreja, o quê Vinterberg mostra ao espectador? Toda a comunidade está reunida na igreja. Lucas, absolvido pela justiça, livre da acusação, portanto, mas bastante machucado devido a agressões sofridas ao tentar fazer compras num supermercado, começa a ouvir o coro de crianças cantando – e Klara está presente entre elas. Aos poucos, experimenta uma crescente indignação. Bate com os dois pés no chão, se vira para trás algumas vezes, dirigindo o olhar para o amigo, pai de Klara, que se encontra sentado ao lado da esposa e do filho. Até que Lucas se levanta, em meio ao coro que continua cantando, dirige-se até o amigo e tenta

6. Será que, em certa medida, então, o 'saber da ciência contemporânea', daquele saber que visa ao máximo controle, pode ser considerado uma 'prótese'?

7. Aliás, considero *A caça* uma narrativa extremamente sutil de elementos que, ao se conjugarem casualmente, mas também brutalmente, levam à perseguição injusta de Lucas.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 48 16/10/15 09:14

agarrá-lo, ao mesmo tempo em que protesta com veemência. Reivindica, em brados, que o amigo olhe para ele – que está com o rosto bastante ferido – e que diga alguma coisa. O quê, exatamente? Que peça perdão, em público, já que se trata da Noite de Natal?

Por diversas vezes, o olhar do espectador tem a oportunidade de focar os rostos de Klara e do irmão, rostos tristes e sofridos, sem dúvida, assim como são sofridos os filhos do pai abusador/estuprador de *Festa de família*. Por diversas vezes, a câmera de Vinterberg direciona o olhar do espectador para cenas importantes, mas que evoluem com muita sutileza, como a da entrevista feita pelo supervisor/psicólogo, com Klara, e como esta última cena descrita, na Noite de Natal. Enxergando cenas como estas e as fisionomias dos personagens, considerando-as enquanto expressões de corpos erógenos, sensíveis, e não expressões de corpos gozosos, proponho a leitura de que ambos os filmes questionam a voracidade dominadora daqueles que acreditam tudo saber e poder e a soberania do Um que nada quer saber do outro. Só que, é importante notar, só enxergamos aquelas fisionomias sutilmente mostradas, só percebemos detalhes importantes nas narrativas de Vinterberg e procuramos imaginar o que podem estar indicando, se nossos próprios olhos forem erotizados.

Maio/2014

Luiz Ricardo Prado de Oliveira
pradoliv@gmail.com
Rio de Janeiro-RJ-Brasil

RevistaCineman.3_Prova02.indd 49 16/10/15 09:14

Clube da Luta: do sujeito sem autoria

Socrates Nolasco[*]

> "Nós estamos destinados a ser os caçadores em uma sociedade de compras. Não há mais nada para matar, não há nada para lutar, nada para vencer, nada para explorar. Nessa emasculação social deste homem comum, o narrador é criado."
>
> David Fincher

Fight Club é um filme norte-americano de 1999 dirigido por David Fincher. O roteiro filme foi escrito baseado no romance homônimo de Chuck Palahniuk, publicado em 1996. A película é protagonizada por Brad Pitt, Edward Norton e Helena Bonham Carter. Norton representa o protagonista anônimo, um "homem comum", de classe média, que está descontente com o seu trabalho na sociedade americana. Ele forma um "clube de combate/luta" junto com o vendedor de sabonetes Tyler Durden, interpretado por Brad Pitt e se envolve com uma mulher dissoluta, Marla Singer, representada por Helena Bonham Carter.

Fincher dirigiu também *Seven, The Curious Case of Benjamin Button* e *The Girl with Dragon Tatto*o. Por sua vez, Palahniuk é jornalista de profissão, já foi lutador amador, caminhoneiro e mecânico de automóveis. Teve o pai assassinado pelo ex-marido da namorada dele. Quando era adolescente, seu avô cometeu suicídio após matar a mulher. Os personagens de Palahniuk são indivíduos que, de uma ou outra forma, foram marginalizados pela sociedade e, frequentemente, reagem com agressividade autodestrutiva.

A insatisfação vivida pelo Narrador o conduz na busca do que precisa ser feito para atenuá-la, sendo que, ao mesmo tempo em que realiza esta procura, o mundo no qual ele vive vai devorando-o e tirando-lhe a posse de si mesmo. Durante uma parte do filme o personagem de Norton aparece sem nome, adquirindo-o, posteriormente, na condição de um lutador que põe sucessivamente sua vida em risco. A dor e o medo da morte são confrontados pelos

[*] Professor Associado. ECO/UFRJ; psicanalista.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 51 16/10/15 09:14

associados deste clube, no qual o modelo de herói renuncia ao próprio corpo para dar forma ao Übermensch de Nietzsche. O Narrador não vê, no mundo, alternativas para que o que existe dentro de si possa fazer parte da sociedade. Para ele, não há uma maneira de mudar sua vida a não ser dentro dos grupos de autoajuda, onde se autoriza a ser quem ele não é. É a impotência do Narrador que o leva a inventar Tyler Durden, uma pessoa que ele gostaria de ser.

O Narrador é um representante do homem moderno, um sujeito sem importância para o mundo, mas que precisa funcionar dentro deste cosmo para fazê-lo existir. Tyler foi projetado para fazer frente à debilidade daquele que se sente massacrado e sem alternativas para responder a isto, por esta razão, ele o tinha em alta escala. O que reforçava sua preferência por ele era a postura agressiva que Tyler havia herdado do mundo. Este, por sua vez, não tem qualquer parcimônia com as instituições e valores de uma sociedade regulada pelo mercado, pela economia e pela publicidade. Diante dela, ele quer destruí-la. "As coisas que você possui acabam possuindo você", disse ele.

Através de Tyler, Palahniuk expõe as contradições de um "mundo de expectadores", narrado pela publicidade que os faz acreditar que conquistarão a felicidade por meio das mercadorias. A publicidade mostra quais são os indicadores externos de felicidade, que o sujeito deve estar conectado para que possa conquistá-la. Neste mundo, o que a produção tira do sujeito, a publicidade, ilusoriamente, devolve-lhe em dobro. O valor de uso das mercadorias fica duplamente submetido ao valor de troca.

O Narrador é um sujeito que tenta, por intermédio da violência autodestrutiva, livrar-se da dor deixada pelo vazio e falta de sentido que se tornou sua vida. Por conta disto, empenha-se em uma luta, na qual o controle da dor lhe serve para restituir a posse de si e ao mesmo tempo, mantendo-o inserido em uma sociedade que o mutila diariamente. O corpo é o *lócus* no qual ele escreve sua história com alguma autonomia, cálamo de hematomas e cortes que o fazem sentir-se vivo. Nesta perspectiva, ele cria signos através dos quais um texto é produzido sobre a pele. Nela, uma redação é escrita para restituir visibilidade a sua singularidade, levando-o a crer que desta maneira se apossará de si mesmo.

Para os membros do Clube, as lutas tornam o viver uma experiência encarnada. Se por um lado o Narrador acredita que a dor pode salvá-lo da situação em que se encontra, por outro, ela é o que o aniquila através de uma sucessão de mutilações. Livrar-se da dor do fracasso, das instituições e dos valores de uma sociedade que o tomou para si com o consentimento de seu próprio desejo, tornando-o parte de "uma geração sem peso nenhum na história".

RevistaCineman.3_Prova02.indd 52 16/10/15 09:14

O Narrador representa um herói que busca saída para sua vida através de estratégias que as inviabilizam. Ele é também, expressão do fracasso de sociedades, que, ao se regularem pela economia e o mercado, abriram mão de ser uma sociedade de autores, composta por sujeitos capazes de conduzirem suas vidas de forma criativa e transformadora. Quando isto acontece, mundo e sujeito se modificam.

O filme retrata histórias de sujeitos sem habilidade para tornarem-se autores de suas vidas, e por conta disto, perambulam por grupos de autoajuda à caça de algum significado para elas. Em uma parte do filme Tyler comenta: "Por que será que vivemos trabalhando para produzir o que não consumimos e, em troca disso, consumimos o que não nos é útil e temos o que não utilizamos, e, por fim, nunca estaremos satisfeitos"?

Dentro deste clube só existem homens. Homens que fazem parte de uma geração criada por mulheres e ao mesmo tempo sem pai. Para o Narrador, Marla é, a um só tempo, aquela que o faz ver o que ele quer esquecer, e a que pergunta o que subverte a lógica de funcionamento de seu modo de pensar. O Narrador acredita que Tyler é uma outra pessoa com quem cria o *Project Mayhem*. Assim como Diotima, que durante o Banquete, interpela perguntando o que é o amor, Marla diz: "Eu não tenho medo do amor. Eu tenho medo é de amar quem tem medo dele. Amar quem teme o amor é como se apaixonar por uma sucessão de desistências."

A rebeldia do Narrador se volta contra ele e, quando isto acontece, preserva o mundo que o devora. O Clube é uma tentativa de saída para uma vida medíocre e da qual seus participantes querem se diferenciar. Nele, dor é expurgada com dor. Um paralelo pode ser feito entre o Clube da Luta e A primeira noite de um homem. David Fincher explicou que seu filme refere-se à busca de Mrs. Robinsom. Diz ele:

> *A Primeira Noite de um Homem* é um bom paralelo com o *Clube da Luta*. O jovem da primeira noite representa um momento da vida em que você tem um mundo de possibilidades, todas as expectativas sobre elas, e você não sabe quem é ou o que deveria ser. E você escolhe um único caminho, Mrs. Robinsom, e isso acaba por ser desolador, mas faz parte de sua iniciação, a sua prova de fogo. E assim, ao escolher o caminho errado, você encontra o seu caminho para o caminho certo, mas foi você que criou essa bagunça. O Clube da Luta é o lado inverso dos anos 90: um cara que não tem um mundo de possibilidades à sua frente; ele não tinha possibilidades. Ele literalmente não tinha como imaginar uma forma de mudar sua vida.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 53 16/10/15 09:14

Juventude Transviada, de 1958 e *The Graduate,* de 1967 (A Primeira Noite de um Homem) tratam de dramas familiares, através dos quais histórias de rebeldes sem causa são contadas. Por outro lado, o *Clube da Luta* apresenta uma geração de jovens liberada para o prazer, mas condenada a uma existência solitária e sem alternativas para nomear o que se passa dentro de cada um que faz parte da mesma. A sociedade de hoje tornou-se uma máquina produtora de destinos, através dos quais cada um tem a ilusão de que poderá customizar o seu. Diante da incapacidade de tornar-se autor da própria vida, o Narrador do Clube da Luta busca, em diferentes Grupos de Apoio, aliviar sua insônia que o incapacita sonhar seus próprios sonhos, sonhados pela publicidade que passa a prometer que pode realizá-los através das mercadorias.

Na medida em que a publicidade assume a tutela da imaginação do sujeito, resta a ele exercitá-la dentro dos grupos nos quais busca ajuda, imaginando ser quem gostaria e fazendo desta invenção uma realidade que sucumbe a cada término de reunião. O Narrador e Tyler buscam salvar-se a si mesmos, fazendo do fracasso um *reality show*.

Sob a liderança de Tyler, clubes formam-se em todo o país tornando-se organizações antimaterialistas e anticorporativistas, pertencentes ao "Project Mayhem". Se não o tomamos ao pé-da-letra, este projeto serve para mutilar mutilados, salvando-os do fracasso em que se encontram. O plano de Tyler é acabar com dívida de todos, destruindo os edifícios que guardam os registros das empresas de cartão de crédito. Brad Pitt comentou que "o *Clube da Luta* é uma metáfora sobre a necessidade de avançar contra as paredes que colocamos em torno de nós mesmos." Paredes revestidas de felicidade fabricada, que servem para favorecer o acesso do sujeito a um mundo no qual os encontros entre pessoas são mediados pela mercadoria. Nesta perspectiva, os grupos de ajuda são lugares onde a dor é partilhada como experiência de fracasso.

No livro, Palahniuk acentua um traço homoerótico entre os personagens que os produtores do Clube da Luta resolveram não explorar. Haja vista que, uma das maravilhas vendidas nesta sociedade é o de fazer sexo consigo mesmo, sendo uma boa alternativa para isto, um mesmo tornar-se duas pessoas: a que narra e a que realiza. Se considerarmos o Übermensch nietzschiano – *Assim falou Zaratrusta* – inventado para responder as demandas do mundo, perceberemos que, no *Clube da Luta*, ele se esvai através da dor de um sujeito que, em cada luta, tenta resgatar a autoria de si mesmo.

Neste contexto, a transvaloração e a sede de poder (vontade de potência) deveriam servir para reavaliar os padrões sobre os quais funciona uma determinada sociedade, para que novos padrões sejam criados através de processos

RevistaCineman.3_Prova02.indd 54 16/10/15 09:14

continuos de superação. A característica dominante do super-homem de Nietzsche, é o amor à luta e ao perigo. Ele deixa a felicidade para a maioria dos humanos normais, cabendo ao super-homem o dever de elevar-se além dos limites estabelecidos pela normalidade, pois nada mais terrível do que a supremacia das massas. Esta empreitada só seria possível de ser realizada por um sujeito que, enquanto autor de si mesmo, segue a ética de seu desejo como parte do mundo em que se encontra. De uma geração de expectadores passaríamos a uma de lutadores, que experimentam a vida e a transformam em vida melhor. Nisto fracassaram os heróis do filme, que, ao internalizarem a violência do mundo para expurgá-la, mutilam-se sistematicamente. O eixo de ação sobre o qual a história é contada aponta para uma batalha na qual se disputa a reapropriação do significado do mundo, usurpado pelo materialismo. É contra este roubo que os personagens agem. A concepção do *Clube da Luta* não é para humanitários de varanda, ou ainda, indignados do facebook que, sentados em suas poltronas, negligenciam suas vidas, passando a depender da exterioridade dos conflitos para sentirem-se vivos.

1. Cenário social através do qual um sujeito se constitui.

As cenas do filme receberam um tratamento visual semelhante ao dado à publicidade. Para o mundo, em torno da qual o *Clube da Luta* se desenvolve, a publicidade é a narrativa que o conduz. Nele, significantes externos de felicidade são apresentados como eixo a partir do qual cada sujeito deve organizar sua vida. O expectador é levado a crer que tudo que lhe é mostrado é necessário para o viver. Nestas condições, a vida perde o sentido diante das mercadorias que passam a ter mais valor do que ela. Esta é a dor a ser vencida, pois ela é expressão da angústia de saber que, para as democracias de mercado, a vida só tem valor enquanto o consumo. É a isto que o Clube se opõe.

A cena de abertura é apresentada por uma rede de neurônios que mostra como o pensamento é produzido no cérebro. Neurônios conduzem pulsos deflagrados pelo medo que brota do narrador. O medo é o que o conduz a narrativa e a violência sua expressão. Medo e violência fazem parte da vida de meninos e homens, que lutam para não se perderem na banalização de uma vida sem valor.

Banalizar é trabalhar em empregos sem valor. Diz um dos personagens do filme: "trabalhamos em empregos que odiamos para comprar porcarias de que não precisamos", ou ainda, "você não é seu trabalho. Você não é o quanto tem no banco. Nem as roupas que veste", e por fim, "por que será que vivemos trabalhando para produzir o que não consumimos e, em troca disso, consumi-

RevistaCineman.3_Prova02.indd 55 16/10/15 09:14

mos o que não nos é útil e temos o que não utilizamos, e, por fim, nunca estamos satisfeitos?"

É de abundância e excesso[1] que se alimenta o "mundo do cartão de crédito", que esvazia o sujeito, tirando-lhe a autoria de si mesmo, levando-o a depender de um trabalho cuja satisfação está em comprar o que pensa que dará sentido à sua vida. A ação do filme acontece em uma *sociedade pós-moderna,* que radicaliza o projeto individualista como estratégia para retirar o herói do fracasso em que se encontra. Ele procura nos grupos de autoajuda e clubes de luta a salvação para si mesmo. O sujeito vinga-se de uma sociedade que o despejou de si mesmo, por tê-lo feito "útil econômicamente e dócil politicamente".[2] O cenário do filme foi construído a partir da decadência de elementos que foram caros à modernidade.

Como sabemos, a modernidade é uma forma de ordenamento que se opõe ao tradicional, no qual as decisões diárias tomadas pelo sujeito, reafirmam o individualismo como condição de progresso, liberdade subjetiva e garantia de ordem social, assegurada pelo direito que faz parte de um Estado fundado na igualdade politica e autonomia moral. O coletivo, associado ao tradicional, dissolve-se diante de uma crítica que afirma o indivíduo como valor moral. Porém, este projeto moderno partiu-se ao longo de século XX, como nos mostra Musil, Weininger e Schnitzler[3]. No momento em que este indivíduo se torna objeto de investimento de um poder que dele se apropria, com intuito de esvaziá-lo para beneficiar-se com isto, este indivíduo sucumbe, transformado-se em mercadoria.

O pesonagem de Musil é um sujeito solitário, entregue a um mundo que nega sua história e singularidade, ao mesmo tempo em que dilacera seu coração e espírito. Uma das essências do moderno é o psicologismo que autoriza o sujeito a sentir e interpretar o mundo de acordo com suas reações interiores. Na medida em que o mundo se reduz à expressão do que é subjetivo, os aspectos coletivos desaparecem do mesmo e, junto a isto, dissolvem-se os conteúdos estáveis da subjetividade. Como se fosse possível inventar um mundo sem Tu. Tyler e o Narrador apresentam o caos que é a existência de um mundo sem o Nós.

A ideia de "sujeito razoável" é criticada por Nietzsche e Freud que apontam para descoberta de um Outro da razão, responsável pela fragilidade do

1. Abundância e excesso que nutrem as sociedades pós-modernas, bem como, luta e dor presente nos clubes de luta.

2. FOUCAULT, M. *A Microfísica do Poder*, 1960.

3. MUSIL, Robert (*O Homem sem Qualidades/1930-43*); WEININGER, Otto (*Sexo e Carácter/1903*); SCHNITZLER, Arthur (*Contos de Amor e Morte- s/d*).

RevistaCineman.3_Prova02.indd 56 16/10/15 09:14

sujeito autônomo. As ilusões e os males do individualismo, analisados por Nietzsche, encontram seu prolongamento na psicologia e na sociologia dos séculos XIX e XX. Nas palavras de Le Rider[4], a automia e a solidão do sujeito, deocorrentes de uma forte necessidade de confiança no outro, aparece como um dos fenômenos mais ambivalentes da condição moderna. O mundo que Tyler que fazer desaparecer se constitui de um ordenamento que não é tutelado pela razão, como estabelecia o iluminismo, mas que se organizou e fortaleceu em torno da mercadoria, da industrialização e do capitalismo. Todo este arranjo serve para erguer um Estado-nação que se firma independente da ordem tradicional; tem o individualismo como bandeira e foco na produção de desejos a serem vendidos para sujeitos esvaziados, ávidos em comprá-los. A publicidade se presta a vender desejos construidos fora do sujeito, mas que são apresentados a ele como se a ele pertencesse. Isto faz parte de um projeto de poder do qual foi excluido o sujeito moderno. A luta é contra este estado de coisas que usa a violência como redentora, convocada para salvar o sujeito de si mesmo, liberando-o da condição daquele que toma como seu um modo desejo que o aniquila.

Na modernidade, as dimensões de tempo e espaço se alteram, disponibilizando para o sujeito interações que não estão definidas pelo local, mas são descontextualizadas e impessoais. Durante o século XX, assistiu-se o declínio do caráter reflexivo inerente à modernidade. A reflexividade serviu de base para que um tipo sujeito, bem como uma maneira de ver o mundo fossem inventadas. Nietzsche e Foucault, reforçaram a tese de Schopenhauer de que o mundo é concebido como vontade e representação, concepções que partem de determinados parâmetros, para construir um sujeito cuja função é manter a interpretação do mundo que o inventou. O construtivismo destituiu a natureza do lugar de genitora do sujeito, para torna-lo senhor do próprio destino. Liberdade é reivindicar algo. Contudo, este ordenamento que aspirava ser a base de um processo libertário, foi usado na construção de uma sociedade mercadológica, erguida em torno do princípio econômico. O liberalismo, por exemplo, prospera por meio do individualismo que o sustenta, sendo que está na sua radicalidade o desaparecimento do sujeito que o Clube retrata. Este tipo de ordenamento serviu para valorizar a autodeterminação do sujeito que, ao longo do século XX, foi sendo distorcida em seu fim por um mundo globalizado e impessoal. Nele, um sujeito manufaturado foi construido para manter, através de seu desejo, este mundo externo a si, mais do que para autodeterminar-se.

4. LE RIDER, Jacques (1992). *A modernidade vienense e a crise de identidade*.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 57 16/10/15 09:14

Nestes termos, inventa-se um sujeito para fazer funcionar um mundo que o destitui de sua capacidade de autoria, radicalmente distinto do Super-Homem de Nietzsche, que se referia a ele nos termos da emancipação do sujeito. A crise do individualismo moderno teve como origem o fracasso do projeto iluminista, proposto por Hegel e descrito por Musil em seu Homem sem Qualidades. Solidão e loucura aparecem como aspectos deste mundo, onde a razão mostrou-se ineficiente para conduzir o sujeito rumo a um saber integrado a liberdade de desejar. No contexto das sociedades cibernéticas e informacionais, produtos da radicalidade do *Geist*, Palahniuck usa o corpo como lugar, no qual a cena subjetiva é retratada e reescrita, não como sintoma, mas como expressão do esforço do sujeito em superar um mundo, no qual a experiência de si desapareceu para dar lugar a canonização da mercadoria. Posto de forma, o inconsciente é o corpo[5] que, muscularmente, age para tirar o sujeito do imobilismo de um desejo construído para deixá-lo refém da mercadoria.

Neste mundo, o narrador não sonha mais, pois seu sonho passou a ser produzido e comercializado pela publicidade. Nele, o valor de troca das mercadorias submete duplamente o valor de uso das mesmas, fazendo com que o desejo seja desejo de mercadorias. Por meio delas, o sujeito acredita que conquistará sucesso. A mercadoria tornou-se valor numa sociedade que fez do excesso, da abundância e do prazer, eixos em torno dos quais se ergueu um sujeito que age mais do que reflete sobre o viver.

A mercadoria, adquirida pelo cartão de crédito e enfeitiçada pela publicidade, é oferecida ao sujeito que depende do feitiço para sentir-se parte do mundo. Por este motivo, em uma passagem do filme, Tyler diz que "é apenas depois de perder tudo, que somos livres para fazer qualquer coisa", ou ainda, "quando se tem insônia, você nunca dorme de verdade e nunca acorda de verdade". Passa-se a viver no limbo publicitário do consumo, no qual se tem a ilusão de que se pode ser muitos. Para que isto seja possível, é necessário que o corpo do sujeito seja preterido para que em seu lugar se constitua um "corpo publicitário", permanente excitado e estimulado a agir. Como a anatomia não é mais destino, o sujeito se descorporifica e seu desejo se dissocia deste corpo que vai se tornando estranho a ele. Se o desejo existe sem corpo, o desejo conquistará um outro corpo através das mercadorias modeladas para ele. Diz Tyler: "nós dois usamos o mesmo corpo, mas em horas diferentes". Sendo assim, a natureza fica submetida duplamente a mercadoria, que a subverte.

5. KELEMAN, S. *(1981). O corpo diz sua mente; (1994). Love: A Somatic View, Berkeley.*

RevistaCineman.3_Prova02.indd 58 16/10/15 09:14

As lutas do clube são combates contra um poder exercido sobre o sujeito e presente nas democracias de mercado. Seu desespero encontra eco nos clubes criados dentro de um mundo que se desmaterializa simbolicamente. Por outro lado, em que lugares destas democracias acontecem as lutas para que um sujeito se torne autor de si mesmo, saia da condição de falado para a de falante? Nas palavras de um dos personagens, ouvimos: "as coisas que você possui acabam possuindo você".

2. O herói: mito, rito e palavra.

> "Escutem aqui, vermes. Vocês não são especiais. Vocês não são um belo ou único floco de neve. Vocês são feitos da mesma matéria orgânica em decomposição como tudo no mundo".
>
> *Tyler*

Os personagens que fazem parte do filme são, de acordo com o conceito de herói de Diel[6], retratos da banalização. O mesmo se passou com Édipo, Midas, Orfeu Eros e Psiquê. Quando banalizado, o herói perde a sensatez e uma carência se institui fazendo com que o "fogo" interior se apague. A consequência disto é a falta de pensamentos lúcidos e de sentimentos fortes que o conduza até a autonomia de si mesmo. Bachelard[7] diz que o próprio herói e seu combate, representam a humanidade inteira na sua história e no seu impulso evolutivo. O combate do herói é menos um combate histórico que um combate psicológico. Neste sentido, não se trata de uma luta contra os perigos acidentais e exteriores. Trata-se da luta contra um Mal íntimo que sempre detém ou mitiga a necessidade essencial de evolução.

A banalização e a imortalidade (purificação) são aspectos presentes nas narrativas míticas. Na primeira, o herói corre o risco de perder sua alma (psique), enquanto que, na segunda, conquista glória e respeitabilidade. Heráclés adquire imortalidade, enquanto Édipo perde a alma. Banalizar é eliminar a metáfora que sustenta um mundo, mergulhando-o no hiperrealismo do excesso de excitação. Quando não segue o caminho da banalização, o herói supera através dos ritos o temor da morte e assim, pode morrer. Ouve-se, no filme, um personagem dizer: "sem dor, sem sacrifício, nós não teríamos nada."

6. DIEL, Paul (1966). *O simbolismo na mitologia grega*, 2001. São Paulo: 1991
7. BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. (1938)

RevistaCineman.3_Prova02.indd 59 16/10/15 09:14

A aquisição da singularidade passa pelo reconhecimento da finitude que vincula o sujeito ao rito e ao mito que o determinam. Por sua vez, mito e rito são dispositivos que auxiliam a coletivizar, grupalizar e formar culturas. Quando articulados aos valores do mundo, ambos contribuem para que o sujeito esteja socialmente inserido e através isto, agregue valor a sua subjetividade.

Cada mundo exige um sujeito para sustentá-lo. Se o mundo muda, o sujeito se altera. No mundo pré-moderno, havia o Santo Gral, Cavaleiros da Távola Redonda, Parsifal e Guinevere, já para o moderno, os heróis eram Dom Quixote, Dom Juan e Fausto. Qual seria o herói que representa o mundo de hoje? No Clube, luta-se pela reparação de um herói que já nasceu banalizado. Os combates são lutas que buscam algum sentido para vidas que vivem da falta de sentido. O Clube criou uma perspectiva para a vida de sujeitos que sentem-se fracassados diante do mundo. Eles lutam contra um mundo que os derrota constantemente, para não ter de enfrentar as próprias contradições. "Depois de lutar, tudo na sua vida tem menor importância", disse Tyler. Através do *Clube da Luta* percebe-se que a história pode ser interpretada através da vida de um herói[8] que vive em uma sociedade, que nega a presença do Mal, em si mesma.

Portanto, neste tipo de sociedade o que seria o Mal? Sabe-se que um mundo termina quando está morta a metáfora que o sustenta. Muchausen[9] cria um mundo através das histórias que conta, um mundo destruído pela guerra e pela falta de esperança, esta última que brota sempre no peito do homem, como dizia Pope, que nunca é, mas espera ser feliz. Felicidade que a publicidade contempla como anseio de um sujeito que espera encontrá-la nas mercadorias. A natureza do herói contempla uma certa ignorância sobre si. Por não saber quem é, ele dá inicio a uma busca que é, a um só tempo, individual e coletiva. Não há Eu sem Tu[10], nem Eu sem Nós. O esforço de superar a si mesmo desapareceu deste mundo, que passou a vender a solução dos problemas humanos através das mercadorias.

O filme retrata uma sociedade descoletivizada, que se fragmenta mais a cada dia, frente à radicalidade do projeto individualista que a conduz. Nela, todos podem ser herói por um dia, mesmo que sejam heróis com data

8. Cf. CARLYLE, Thomas.

9. *O Barão de Muchausen*. Karl Friedrich Hieronymus von Münchhausen foi um militar e senhor rural alemão. Os relatos de suas aventuras serviram de base para a célebre série *As Aventuras do Barão de Münchhausen*, compiladas por Rudolph E. Raspe e publicadas em Londres no ano de 1785.

10. BUBER, Martin *Eu e Tu*. 1925.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 60 16/10/15 09:14

de validade. Um personagem do filme comenta que "esta é a sua vida, e ela está acabando um minuto de cada vez". Vive-se em uma sociedade na qual o café não tem mais cafeína, a manteiga não tem mais gordura, o açúcar não tem mais glicose e as pessoas não têm mais substância. Uma *sociedade light* criada por pessas *lights*[11]. Neste tipo de mundo, a descoletivização caminha lado a lado com a morte da metáfora, e sem este agente simbólico, o herói se dilui na ação.

Nas sociedades ocidentais do pós-guerra (1945) desapareceram as palavras que ligavam o herói a uma divindade ou a um profeta, a um poeta ou a um sacerdote, as letras ou ainda, a um imperador. Por conta disto, o sujeito ficou só dentro de um mundo que o levou a crer que sua autonomia estaria no fato de depender de uma palavra para conectá-lo ao mundo. O que corresponde a dizer que o sagrado[12], enquanto uma experiência de violência súbita, temível e opressora, como acontecia nas sociedades tradicionais, eventualmente personificado no figura de D'us, desapareceu do mundo, sem que se percebesse qual a função que ele tinha para conter a violência existente dentro dos homens. O sagrado é tido como um poder superior ao exercido pelos homens, uma força transcendente que os homens temem demais para desobedecê-la, e a *fortiori*[13] para negar sua existência. O que fez com que Durkeim tivesse dito que o social e o religioso seriam a mesma coisa.

As palavras que faltam a este mundo são palavras sagradas, pois eram elas as responsáveis pela conexão do sujeito com a coletividade da qual fazia parte. O que era considerado subjetivo e de algum modo perpassava a todos, desapareceu no individualismo do consumo. Hoje, o herói perdeu-se na violência original que o constitui, pois ficou sem recursos para lidar com ela que, encarnada nas lutas para apropriação do próprio inconsciente, representa fonte de superação e aquisição de autonomia. Nos dias de hoje, o herói deixou de ser o intermediário entre símbolo e significado e, quando isto ocorre, a narrativa, que depende de ambos para conter a violência, desarticula-se do mito que a constitui, liberando o sujeito para viver uma relativização radical, que mata a alteridade que constitui o mundo. Narrativa sem mito é mercadoria que transita em um mundo sem metáfora e alma, representados por Clubes da Luta.

11. ROJAS, Enrique. *El hombre light*, 1992.
12. GIRAD, Rene. *A Violência e o Sagrado*, 1972.
13. É o início da expressão latina '***a fortiori ratione***' – "por causa de uma razão muito forte", ou, "com muito mais razão".

RevistaCineman.3_Prova02.indd 61 16/10/15 09:14

Por exemplo, as implicações simbólicas acerca da morte de D'us[14] são ainda maiores, se considerarmos que esta morte corresponde à morte da metáfora e do símbolo que, como um guia, norteou os homens na construção de uma nova e autêntica visão de mundo. Metáfora e símbolo dão estrutura ao corpo do herói e ao corpo social que emerge de ambos. Nietezsche sinaliza que a liberdade virá com a morte de D'us, pois a eliminação da Verdade eterna secularizaria as sociedades abrindo-lhes frente para que a alegria e não a dor faça parte das mesmas. O que não se sabia era que, nas sociedades tradicionais, a Verdade servia para ligar a excitação existente dentro do sujeito a palavra que a representaria, guiando o sujeito até o objeto de satisfação.

Marx[15] não considerou o aspecto simbólico inerente às relações de troca. Por conta disto, as conexões entre o valor de troca e a organização subjetiva não foram contempladas como sendo uma das razões pelas quais a experiência de alienação social se constitui.

Os deuses tinham uma função no ordenamento psíquico contribuindo para que, mesmo através do temor, uma contenção se fizesse. Se, na perspecitiva simbólica, tornar-se um Super-Homem equivale a ocupar o lugar de D'us, ao invés do sujeito; quem ocupou este lugar foi a econonia e o mercado. Eles passaram a nortear e vincular o sujeito ao mundo por meio da mercadoria. Uma vez esvaziado de si, a violência é usada para resgatar o que é essencial para sua vida, diminuindo assim o risco da banalização. Quanto a isto, diz um dos personagens:

> *"Nós somos uma geração sem peso nenhum para a história. Nós somos os filhos do meio da história, sem propósito ou lugar. Não tivemos uma Grande Guerra, não tivemos uma Grande Depressão. Nossa grande guerra é a guerra espiritual, nossa grande depressão é a nossa vida. Fomos criados pela televisão para acreditar que um dia seríamos ricos".*

Com a violência tem-se acesso a dor de viver em um mundo, no qual o sujeito perdeu a conexão com sua capacidade de ligar-se às palavras e reinar

14. "**Deus está morto**", no original alemão "*Gott ist tot*", é uma frase citada por Nietzsche. Aparece a primeira vez em Gaia Ciência, na seção 108 – Novas Lutas; na seção 125 – O louco; na seção 343 – Sentido da nossa alegria. Ela aparece também em Assim falou Zaratrusta. Ele acreditava que com esta morte os homens teriam uma chance de criar novos e autênticos valores para viver. Diz ele: "*se o homem não quiser perecer nas dificuldades que o sufocam, será preciso que as desfaça de um só golpe criando os seus próprios valores. A morte de Deus não dá nada por terminado e só pode ser vivida com a condição de preparar uma ressurreição*". Camus, O Homem Revoltado.

15. MARX, K. *O Capital*, 1867.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 62 16/10/15 09:14

sobre os fantasmas que o constitui. Como contrapartida, ele é levado a crer, pela publicidade, que poderá atenuar sua perda por meio da aquisição de mercadorias. A dor que o soco impõe é menor do que aquela que o sujeito vive diariamente em um mundo que o banalizou para que se assujeitasse a ele. Dor, símbolo e metáfora se conectam em clubes que promovem combates, cuja função seria possibiltar que o sujeito se aproprie de si mesmo. Este sujeito expia, no sacrificio do sofrimento, a redenção de uma sociedade que se mantém por intermédio dele, sendo que, ao valorizá-lo apenas quando adquire mercadoria, prescinde de de sua história e singularidade.

3. Homens e violência.

> "Tudo o que você mais ama o rejeitará ou morrerá. Tudo o que você já criou será jogado fora. Tudo de que você mais se orgulha terminará em lixo. Sou Ozymandias, o rei dos reis".
>
> *Narrador*

Em uma passagem do filme, Marla Singer faz o seguinte comentário: "A camisinha é o sapato de cristal da nossa geração. Você calça um quando conhece um estranho, dança noite toda, depois joga fora, a camisinha, é claro, não o estranho!".

Marla é destacada no livro de Palahniuk desde o início da trama, apesar de ficar desaparecida durante uma parte do livro. Ela sabe que o Narrador e Tyler são a mesma pessoa. Marla tem uma história de vida regada a drogas, cigarros e grupos de autoajuda. O sabão produzido por Tyler é feito com a gordura da mãe de Marla.

Personagens destruídos vivem em um mundo sombrio e sem sentido, no qual atesta-se que é grande "a possibilidade de que D'us não goste de você, nunca lhe quis e, provavelmente, te odeia", como fala um dos personagens. Uma sociedade diferente da descrita por Platão, na qual os homens eram valorizados[16]. Naquela época, as únicas mulheres autorizadas a dirigir palavras aos homens eram as sacerdotisas, que falavam com sabedoria sobre os assuntos que tinham importância para os gregos, como foi o caso de Diotima de Mantinéia.

Marla é uma personagem que mantém algum nível de coesão interna; ela não está dissociada em duas pessoas, como acontece com o Narrador. Por conta disto, ela mantém alguma integridade que lhe permite revelar o que se passa diante e dentro de si mesma e do que vê no mundo. Como já foi dito,

16. Platão (380 a.C.). *O Banquete.*

RevistaCineman.3_Prova02.indd 63 16/10/15 09:14

todos os personagens vivem na decadência, fracasso, exclusão e falta de alternativas para suas vidas. Nesta sociedade, não há o que fazer, senão morrer ou enlouquecer. Musil descreve em seu livro o destino de Ulrich, um herói que padece da falta de motivação para viver as próprias experiências e sobre o qual se impõe determinados papéis para ele que tem que assumir. Para resolver este conflito, Ulrich tira férias da vida, ou seja, retira-se da ação ou da realidade efetiva. A loucura é também o que aproxima o personagem de Musil ao de Palahnuik, bem como o fracasso do projeto iluminista, que visava transformar o mundo em um lugar de elevação para o espírito. Encontramos o fracasso do mundo de Hegel em Musil, através do percurso de Ulrich. Por sua vez, em Palahniuk, assistimos à decadência dos ideais democráticos e as consequências desta queda sobre a organização subjetiva de um sujeito que se vê abandonado à própria sorte e sem recursos para cuidar de si mesmo. Frente a isto, ele usa a violência como forma de catarse para expurgar de si as dores e os males gerados pelo desamor e desamparo. Toque-me, mesmo que seja com um soco.

Distinto do que acontece com Tyler e o Narrador que põe seu desespero em ação nas lutas que trava consigo, Ulrich mergulha na própria loucura precipitada pela desilusão causada pela falência do projeto hegeliano. Assim, inicia-se o século XX, um século que gradualmente produziu sujeitos disjuntos, fragmentados e alheios às próprias questões, mas que encontram, na violência, algum sentido para suas vidas, para além dos definidos pelo mercado.

Os clubes prosperam no filme, do mesmo modo como cresce o envolvimento dos homens em situações de violência na vida. A banalização dos homens, ou ainda a feminilização a que estão expostos, sinalizam uma desvalorização do sujeito empírico do sexo masculino, que se encontra vinculado às estatísticas de violência, cuja partida está sendo dada pelo roubo do significado social da representação social masculina. Ser homem, branco e heterossexual não agrega mais valor ao sujeito. A masculinidade reduzida a questões de gênero, é um artefato moderno, que tem gerado dividendos para as sociedades individualistas modernas. Com isto, perde-se o sentido coletivo anteriormente dado pelas sociedades tradicionais a esta representação, que, em muito, transcende o registro sexual.

O masculino já foi mais do que uma insígnia sexual pois, nesta categoria, inscrevia-se acordos, alianças e compromissos entre sujeitos, como também solidariedade, cumplicidade e compromisso[17]. Esta dimensão perdeu-se ao

17. Homero (900 a.C.) *Odisseia*. Ver participações de Heitor, Ulisses e Menelau.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 64 16/10/15 09:14

longo do século XX, que reduziu a representação social dos homens a heróis banalizados e violentos.

Quando se discute gênero, o foco positivo da atenção dirige-se apenas para as mulheres, como se os homens só existissem enquanto negatividade. Nos dias de hoje, os indicadores de saúde e violência tem mostrado que um homem requer atenção e investimento em políticas públicas voltada para ele. Por que isto não acontece? Será porque o que se quer é que eles estejam fortemente engajados em Clubes de Luta, matando-se uns aos outros?

Atualmente, o homem está no lugar do Mal, que representa a violência que avança no mundo. Quando o sujeito incorpora esta expectativa, ele se dissocia e pode acabar consigo mesmo – Narrador e Tyler. Nos clubes, homens derrotam homens. Eles lutam para tomar posse do valor e conquistar um significado para suas vidas como homens[18].

Nascem cerca de 5% mais meninos do que meninas. O maior número de homens, mantém-se até os 14 anos de idade, nas capitais paulistana e carioca e até os 19 anos, em Porto Alegre. A partir destas idades, o número de mulheres passa a ser maior. Conforme a idade avança, a proporção de homens diminui cada vez mais, até que, entre os idosos, os dados mostraram uma média de 62 homens para cada 100 mulheres.

O Clube da Luta não é só uma crítica à sociedade de consumo, ele também aponta para uma situação dramática que se vive nos dias de hoje: jovens estão tomando Marla, o Narrador e Tyler como modelos para suas vidas.

Agosto/2014

Sócrates Nolasco
socratesnolasco@gmail.com
Rio de Janeiro-RJ-Brasil

18. NOLASCO, S (2000*). De Tarzan a Homer Simpson:banalização e violência masculina em sociedades ocidentais.*

RevistaCineman.3_Prova02.indd 65 16/10/15 09:14

O Clube da Luta e as declinações do sofrimento

Maria Izabel Oliveira Szpacenkopf[*]

Um filme sobre os tempos atuais. Uma exposição de conflitos que envolvem tentativas de existência e formas de sobrevivência, sobretudo as relacionadas às experiências de preenchimento, invenções que visam superar a vivência tão atual de vazio.

Um relato complexo com um conteúdo que nos choca pela crueza e pela pretensa crueldade – eis o que apresenta o filme de David Fincher, de 1999, O Clube da Luta. Criticado por alguns como pura demonstração de violência gratuita, ainda que saibamos que de gratuita a violência não tem nada, pois o preço que pagamos por ela, mesmo quando silenciosa, é quase sempre elevado. O filme apresenta, em sua narrativa, meandros e detalhes que não apenas a enriquecem, como também podem surpreender e perturbar os que visam assisti-lo com a perspectiva de puro entretenimento.

Mais do que resvalar na sedução de relembrar os momentos e falas preciosas, uma análise desse filme implica a abordagem de aspectos que envolvem o sofrimento, suas relações com o capitalismo em suas vertentes de mercado, consumo e a relação com as instâncias ideais. Essa análise vai desembocar nas contorções da formação de subjetividade, passando pelo fetiche, a montagem perversa, e o fenômeno do duplo. Nesse sentido, abordaremos alguns aportes teóricos que servirão de norteadores para a leitura que pretendemos desenvolver sobre o Clube da Luta.

[*] Psicanalista, Membro do Espace Analytique de Paris, da Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro, da Société Internationale de Psychanalyse et Philosophie, da Association Internationale Interactions de la Psychanalyse. Pesquisadora do LATESFIP - Laboratório de Teoria Social, Psicanálise e Filosofia do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Doutora em Comunicação e Cultura, ECO/UFRJ. Autora dos livros: *O Olhar do Poder, a montagem branca e a violência no telejornal* (Civilização Brasileira, 2003); *Perversão social e Reconhecimento na Atualidade* (Garamond, 2011).

RevistaCineman.3_Prova02.indd 67 16/10/15 09:14

O sofrimento, patologias do social e o reconhecimento

O narrador do filme, acometido durante seis meses de intensa e constante insônia, procura um médico para que este lhe receite um medicamento que o alivie, pedido que o profissional não atende. Ao que ele retruca:

But I'm in pain! Mas eu estou sofrendo!

O médico recomenda atividades que o relaxem e sugere que participe de grupos de autoajuda, como o grupo de portadores de câncer de testículo da Igreja Metodista, uma vez que isso poderia facilitar a compreensão de como a vida pode ser difícil.

Em O Mal-estar na Civilização[1], Freud já falava de sofrimento e das técnicas para escapar ao desprazer. Os homens, segundo ele, esperam da vida o encontro com a felicidade, mas a experiência de sofrimento os acossa por três lados: a partir do próprio corpo, condenado à decadência e à decomposição; a partir do mundo exterior, com suas forças implacáveis e destrutivas e da relação com os outros seres humanos. Nesse texto, Freud teoriza sobre a questão do social e apresenta indícios do desconforto causado pela relação com os outros humanos, alertando sobre as consequências das restrições requeridas para o desenvolvimento da civilização. O sofrimento, que daí advém, faz com que o individuo tenha o desejo de se libertar da doença neurótica.

A importância da liberdade de cada um e a imprescindível necessidade de respeitar a do outro, a questão da identificação e da formação dos laços sociais, dentre as inúmeras consequências que nos são impostas pela convivência e existência com o outro, levam-nos a refletir sobre a importância do social e do psíquico na formação das subjetividades. Sabemos que, já de início, a aquisição de nossa imagem é feita a partir da percepção da imagem de um outro fundamental para nossa existência; quando se trata do reconhecimento de nosso desejo, estamos diante de um paradoxo, pois, por outro lado, este outro nos traz ameaças, desprazer, medo e infelicidade. Lembremos, no entanto, que tal desconforto não responde somente às relações e consequências advindas do contato direto com os semelhantes. Este é um dos pontos importantes no filme, na medida em que a temática gira em torno da insatisfação e do sentimento de vazio, em função da massificadora presença da política de mercado, consumo e publicidade.

1. FREUD, S. (1930). *O Mal-estar na Civilização*. (Edição standard brasileiras das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. 21). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 68 16/10/15 09:14

Podemos destacar, na leitura do sofrimento, o conceito de Patologias do Social cunhado por Axel Honneth[2]. Ele mostra a importância de diagnosticar, dentre os processos de desenvolvimento social, aqueles que constituem um entrave para os membros da sociedade e reduzem suas possibilidades de levar 'uma vida boa'[3]. Esses entraves são causados pela vivência de restrições aos modos de organização social do desejo, do trabalho e da linguagem, quando das expectativas de uma *vida bem-sucedida*. Dessa forma, a clínica do sofrimento psíquico passa a funcionar como uma crítica social e, para tanto, é fundamental pensar a análise da natureza do sofrimento em sua articulação conjunta entre economia psíquica e ordem social, definindo a estrutura do sofrimento social, enquanto relacionada a bloqueios no processo de reconhecimento.

Para Honneth, as patologias sociais se encontram referidas às patologias do reconhecimento que, afinal, contribuem para a problematização da identidade, ressaltando-se aí as experiências de injustiça, desprezo e perda de estima social. Também nesta direção, Cristian_Dunker[4] nos aponta que "o sofrimento contém uma demanda de reconhecimento, responde a uma política de identificação, podendo ainda ser diferenciado enquanto contingente, ou seja, aquele que pode ser modificado e o suportado como necessário – a patologia do social se mostra primeiro como sofrimento, depois como sintoma"[5].

A dificuldade de acolhimento e de escuta do sofrimento é uma das situações que demanda atenção. Muitas vezes, o sofrimento é tomado pelos médicos ou pelos profissionais das áreas que se ocupam da saúde do indivíduo como algo incompreensível, difuso e diante do qual não se tem muito a fazer. Por isso, há o risco de ser dada uma atenção superficial ao pedido, retratada por meio de comentários não menos superficiais do tipo: 'você precisa relaxar', ou ainda 'vá frequentar grupos de portadores de câncer nos testículos para entender o que é sofrimento' – quando não se os medicam com qualquer substância.

Assim, parece que para o sofrimento não existe um lugar próprio; apresentando "formas que parecem continuamente à espreita de um nome que enfim as capturará"[6], ele se mostra diferente do sintoma, atualmente engessado por nomenclaturas que fazem parte dos DSMs, ao descreverem e rotularem a doença de cada um.

---

2. HONNETH, A. *La société du Mépris*. Paris: Éditions La Découverte, 2006.
3. _____. _____. Paris: Éditions La Découverte, 2006. p. 41.
4. DUNKER,C. *Mal-estar, Sofrimento e Sintoma - Uma psicopatologia do Brasil entre muros*. São Paulo: Boitempo, 2015.
5. p.191.
6. p.188.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 69 16/10/15 09:14

Justamente pela dificuldade de acolhimento e de reconhecimento de sofrimentos são formados grupos de ajuda, como os retratados no filme, recebendo aqueles que se sentem à deriva, propiciando alívio e formação de laços pela identidade das supostas patologias entre seus membros. A ideia é a de que cada um, vendo um outro com problemas semelhantes, se sinta pertencendo a um grupo, o que permitiria ganhar força na superação de seus sintomas. Na verdade, por mais coletivo que seja um sintoma, é no plano individual que sua superação será alcançada. Mas deixemos esta discussão para uma outra oportunidade.

De qualquer forma, é compreensível – assim destaca Dunker – que a psicanálise não tenha se ocupado da tarefa de definir o sofrimento, já que isso implica em entrar no terreno normativo ou político do reconhecimento, o que é "historicamente lateral na história da psicopatologia psicanalítica"[7].

Capitalismo e desdobramentos: vicissitudes e ideais

Se eticamente deve ser permitido aos indivíduos conceber sua vida de acordo com os objetivos socialmente reconhecidos, entraves são prejudiciais ao desenvolvimento do sujeito. Distorções nas condições sociais, propiciadas pelo sistema capitalista, podem produzir, dentre outras consequências, uma certa indiferença em relação aos valores dos outros seres humanos, que passam a ser identificados segundo interesses individuais. Sabemos que nesse tipo de sociedade, "o capitalismo pode ser interpretado como o produto institucional de um estilo de vida cultural ou de um imaginário social no qual predomina na pratica um tipo de racionalidade restritiva e reificada"[8].

Georg Lukács[9], baseado na teoria marxista, descreve a reificação quando a relação entre pessoas toma o caráter de coisa: "toda uma série de condutas que vão do egoísmo bruto ao triunfo dos interesses econômicos, passando pela falta de empatia em relação ao outro"[10], o que seria considerado pelo autor como sendo a "segunda natureza" do homem[11].

Existe uma discussão sobre a interferência dos padrões veiculados enquanto instâncias ideais pela política de mercado, com suas ramificações atu-

7. DUNKER, p.191.
8. HONNETH, A. op.Cit, p. 122.
9. LUKÁCS, G.(1923, 2013) *História da consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes.
10. HONNETH. Op. Cit., p.23.
11. LUKÁCS, G. Op. Cit. p. 198.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 70 16/10/15 09:14

antes no consumo e na publicidade[12]. Esses supostos ideais se mostram retratados, não só na formação das subjetividades, mas também no nível de sofrimento, dificultando o acesso à potência do desejo, impondo desvios ou mesmo o soterramento de iniciativas que visem uma "vida boa".

A publicidade, considerada fomentadora de identificações a padrões por ela alardeados, aparece na fala de Tyler de forma crítica: "a propaganda nos põe para correr atrás de carros e roupas, comprar coisas das quais não precisamos, trabalhar em empregos que não gostamos... Fomos criados pela televisão que nos fazia acreditar que seríamos milionários e estrelas de cinema: não somos e por isso estamos muito putos".

> Eis aí o triunfo da publicidade na indústria cultural, a mimese compulsiva dos consumidores, pela qual se identificam às mercadorias culturais que eles, ao mesmo tempo, decifram muito bem.[13] (ADORNO; HORKERHEIMER, 1944, 2006, p. 138).

Tais ingerências, sedutoramente assimiladas pelos indivíduos sem se darem conta, são repetidas como se fossem absolutamente novas e contestatórias. Veremos isto mais abaixo, exatamente com os ideais ou a suposta ausência de ideais que formavam o Clube da Luta.

Ainda que a publicidade possa ser erroneamente entendida por alguns como facilitadora de reconhecimento, já que padrões considerados desejáveis são atendidos, não é disso que se trata no que aqui procuramos realçar. O reconhecimento, enquanto possibilidade de realização de si funciona como estratégia simbólica, fundamental na formação de subjetividades, não só num sentido positivado de transgressão, possibilitando um atravessamento das barreiras narcísicas, investimentos e encontros em outros territórios[14], como ainda enquanto propiciador de potência e de criatividade nos dois polos da relação[15]. Assim, o reconhecimento está para além de uma abordagem que confirme identidades e que se baste no puro fascínio e confirmação da imagem.

Passemos ao filme. Conforme sugestão recebida, o narrador que consumia mercadorias, gadgets, objetos de luxo ou não, todos de marcas famosas, enfim, tudo que pudesse aliviar o seu vazio e, como diz ele, torná-lo "cada vez

12. SZPACENKOPF, M.I.O. (2011). *Perversão social e reconhecimento na atualidade*, Rio de Janeiro: Garamond.
13. ADORNO, T. ; HORKERHEIMER, M.(1944, 2006). *Dialética do Esclarecimento*, Rio de Janeiro: Zahar, p.138.
14. SZPACENKOPF, Op. Cit. p. 49/58.
15. SZPACENKOPF, Op. Cit. p. 35.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 71 16/10/15 09:14

mais completo", passou a consumir grupos de ajuda. A insônia cedeu, mas, com a entrada de Marla, tudo veio abaixo: "Se eu estivesse mesmo doente, Marla era o meu tumor" diz ele, "era o tumor que me deixaria curado se ele parasse de se mexer, mas ela não parava". O desconforto por ele sentido parecia estar mais ligado ao fato de que ela fazia uso dos grupos de modo semelhante ao dele, ou seja, nenhum dos dois era portador daquele tipo específico de sofrimento, frequentando-os por outras razões: **"**É mais barato que cinema e o café é de graça**"**, diz Marla**.** A partir da entrada dela a insônia voltou: "eu não podia mais chorar, então eu não podia mais dormir"; "eu não consigo chorar com um outro fingindo que está presente", diz ele, referindo-se à postura de Marla. Como a mesma intenção foi percebida por ela no narrador, ambos ameaçaram delatá-la aos grupos. A melhor solução passou então a ser a divisão dos grupos entre eles, uma vez que, dessa forma, os encontros seriam evitados. O desejo dele por Marla ficará evidenciado mais tarde – desejo que precisava ser, no mínimo, recalcado.

Quando o narrador conhece Tyler no avião, descortina-se diante dele uma figura única, personagem completamente diferente dele e que aposta no não conhecido, na surpresa, no vazio, na morte, provocando-o com frequentes comentários irônicos a respeito de sua maneira previsível de se comportar – atitude esta mantida durante todo o filme.

Quem é Tyler? Notívago, trabalha a noite inteira sem dormir, exercendo também as funções de garçom, o que lhe permitia poluir a comida antes de ser servida aos clientes, por exemplo, urinando nela.

O narrador se apresenta como alguém que não percebe com rapidez o que se passa, que nem sempre concorda com o que o outro está decidindo, sendo levado a executar atos e tarefas das quais não está convencido, aparentando, com frequência, um ar de ingenuidade e surpresa. Tyler passa a ser seu sócio, seu mestre, seu chefe, seu contrário, seu ideal e mais tarde seu algoz – o narrador mantido como um objeto sob seu controle. O narrador não tem nome. Quem tem nome é o Tyler, o sócio do tipo ideal e que representa a parte não assumida daquele. Se o primeiro se mostra meio angustiado, entediado, indeciso quanto ao que quer e com dificuldades de se engajar nas tarefas, atrelado ao cumprimento de ordens e exigências internas, Tyler Durden, o seu oposto, aparece sem medo de consequências, com comportamentos e atos inesperados, semeador de surpresas, atiçando de perto a morte e, sobretudo, defensor do projeto de destruição.

Cabem aqui parênteses com a introdução da noção de *sofrimento de indeterminação,* proposta por Hegel e desenvolvida por Axel Honneth como ligado

RevistaCineman.3_Prova02.indd 72 16/10/15 09:14

à formação de si. Quando o individuo se encontra restrito a uma forma unilateral de liberdade, seja jurídica, seja moral – pelo fato de não ter acesso a outro tipo de liberdade, por estar dependente de uma certa maneira de agir e de existir – pode entrar num estado de sofrimento acompanhado de manifestações de desorientação, vazio, de solidão e de prostração.[16] [17]. O Latesfip[18] propôs o avesso do sofrimento de indeterminação, ao postular um *sofrimento de determinação.* Assim, experiências de determinação, usadas como parâmetros que normatizam o desenvolvimento psíquico, fazem com que se estabeleça uma espécie de prisão, na qual toda possiblidade criativa está abolida da realização de si, produzindo sofrimentos psíquicos. Tanto o *sofrimento de indeterminação* quanto o de *determinação* podem dizer respeito a experiências produtivas e improdutivas. O que se pode entender é que o narrador estava totalmente sujeito às experiências de determinação improdutivas, sentindo-se obrigado a cumprir todas as demandas do consumo, publicidade, trabalhando num lugar onde detestava, ao passo que Tyler, enquanto a encarnação do real e do projeto Destruição, funcionava no nível da *indeterminação improdutiva*[19]. Um exemplo de indeterminação produtiva estaria a cargo do que Winnicott defende como movimento do bebê que vai da dependência em direção à independência, os fenômenos transicionais e o processo criativo.

O Clube da Luta

Com a criação do Clube da Luta, a invisibilidade da dor psíquica e do sofrimento passa a ser substituída pela nitidez gritante da dor física e de um sofrimento manifesto e visível, em função dos roxos, inchaços, fraturas, entorses, cicatrizes, deformações que, não podendo ser camufladas, são ostentadas, orgulhosamente, pelos seus participantes. É pelas lesões que eles se identificam, que se sentem pertencendo e, portanto, existindo. Aliás, machucados e lesões físicas já permitem que os participantes se identifiquem mesmo quando fora do clube: não precisam falar e nem se apresentar.

Por outro lado, a luta é uma maneira de se aproximar e poder aceitar a violência e a supremacia do outro sem ressentimentos. "O clube da luta não é

16. HONNETH, Mépris, p. 106.
17. HONNETH, A.(2007) *O Sofrimento de indeterminacão, Uma Atualizacão da Filosofia do Direito de Hegel*, São Paulo: Editora Singular, p. 41.
18. DUNKER, C. Op. Cit. p. 223. Latesfip - Laboratório de Teoria Social, Psicanálise e Filosofia do Instituto de Psi-cologia da Universidade de São Paulo.
19. DUNKER, C. Op. Cit. p. 228.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 73 16/10/15 09:14

para ganhar ou perder"; "não é sobre palavras"; "depois da luta não há resultados – nada tinha importância". Curando os ferimentos e machucados, eles estariam negando os males maiores que sofriam por não conseguir a sustentação mágica icônica da virilidade, e nem mesmo de uma vida boa. Dessa forma, ficam excluídos os sofrimentos pela dor moral e psíquica. A dor física expurgaria não só vestígios de ressentimento, mas principalmente os de culpa: se as regras estavam sendo cumpridas, não haveria culpa. Assim, podemos pensar que não se trata da pura violência exercida sobre o outro – mas uma ação para exorcizar e negar os males psíquicos.

Sabemos que do particular ao coletivo, o consumo procura a massificação, ao mesmo tempo em que se mostra atento às diferenças, já que essas não deixam de compor estratos importantes a serem atendidos. Funcionando como ideal de ego, o mercado marca indivíduos com demandas de identificações e de desejo, produzindo egos ideais, *sujeitos imagem*[20]. Diante de ideais elevados, passa a ser provável o *sentimento de insuficiência*[21] cuja consequência, segundo Ehrenberg, é a depressão, o sentimento de vazio, menos valia e impotência. Mas, como o mercado não é tolo, ao mesmo tempo procura atender às especificidades dos consumidores, para que se percebam em situação de privilégio frente à massa, apresentando também alternativas para o próprio consumo desmedido.

Perversão? Nem tanto, ou pelo menos, não apenas. A própria conceituação do uso do outro, enquanto objeto, como diagnóstico de perversão, pode ser questionada se, simplesmente, descontextualizada. Usar o outro quando se está apaixonado, por exemplo, não faz de cada um de nós exatamente um perverso. O uso do outro está previsto em dosagens palatáveis nas amizades, no trabalho, nos prazeres. Não basta caracterizar o perverso como o contrário do neurótico para que prossigamos neste diagnóstico, sem cair num possível moralismo.

Montagens, no entanto, parecem existir e ser fundamentalmente mantidas com a função de estabelecer um programa maior, no qual todos que dela participam atuem como meros instrumentos.

Assim parece se apresentar o Clube da Luta que, apesar de ter sido criado como uma saída às imposições da publicidade esmagadora e do consumo massificador, acaba funcionando como um sistema de franquias de destruição, onde não existem mais indivíduos e muito menos sujeitos – não existe mais

20. SZPACENKOPF, M.I.O. (2011). *Op. Cit.* p.78.
21. EHRENBERG, A. (2000). *La Fatigue d'être soi- Dépression et Société*, Paris: Éditions Oldile Jacob.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 74 16/10/15 09:14

nome e sobrenome, a não ser quando se passa à categoria de morto – todos descaracterizados, de-subjetivados, obedecendo a uma burocracia da qual, nem mesmo o suposto criador do clube pode escapar. Desta forma, estão eliminados os sofrimentos, o mal-estar e as indisposições, pois todos passam a atuar para manter vivo o projeto Clube da Luta. Assim, aliviados do sofrimento que os subjetivam, "ninguém faz perguntas".

Montagem perversa como nos sugere Calligaris,[22] ressaltando que seus componentes nem por isso podem ser caracterizados de perversos.

A seleção de quem pode ou não entrar na fase mais avançada do Clube da Luta, o projeto Destruição, já aponta para exigências de desarticulação de toda subjetividade e singularidade, ou seja, a anulação de todo desejo e intenções possíveis de cada candidato. Dentre as qualificações necessárias, além da roupa preta e outros detalhes, é importante o dinheiro para o seu próprio funeral. O único desejo admitido é o de pertencer ao Clube. A insistência e a obstinação nesse desejo e a capacidade de aceitar as maiores humilhações dão a indicação de sua aceitação ou não no projeto.

Lembrando Adorno:

> O fixo olhar julgador próprio a todos os lideres do horror, fascinado e fascinante, tem por modelo o gesto depreciador do executivo que remete o candidato a emprego à cadeira que ilumina o seu rosto de tal forma que ele se divide impiedosamente no claro do utilizável e no escuro suspeito do não qualificado.[23] (ADORNO, 1951, p. 128).

Contorções da subjetividade: o fetiche e o duplo.

Se pensamos no capitalismo como uma vertente que participa da formação de subjetividades e na questão do fetiche da mercadoria, podemos destacar também a perspectiva de Zizek, ao abordar a ideologia enquanto modo fetichista[24] - atuando como personificação da mentira, constituindo-se numa forma de lidar com a "dura realidade", e tornando mais fácil mitigar o impacto total desta. Por um lado, a dureza da realidade pode ser tomada pelas determinações impostas pela lei do mercado e do consumo que produzem subjetividades capazes de atender às exigências e ideais, visando visibilidade e existência

22. CALLIGARIS, C. (1986). P*erversão – Um laço social? Introdução a uma clinica psicanalítica*. Salvador: Coope-rativa Cultural Jacques Lacan.
23. ADORNO, T. (1951) *Mínima moralia,* aforisma 85. Rio de Janeiro: Beco o Azougue, p. 128, 2008.
24. ZIZEK, S. (2009). *Primeiro como tragédia e depois como farsa*. S. Paulo: Boitempo, 2011, p.63.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 75 16/10/15 09:14

social (ainda que condenando outros à invisibilidade). Contudo, o que sustenta o Clube da Luta é fundado também numa espécie de tentativa ideológica que, embora seja aparentemente apresentada como uma saída que contraria a primeira, no fundo a confirma como uma forma fetichista de existir.

Numa visão clássica, é para escapar da angústia de castração ao constatar a falta do pênis na mãe – o que levaria à percepção da diferença sexual – que é criado um objeto substituto supervalorizado e idealizado. Este objeto fetiche funciona como a conciliação entre a verdade (sei que existe a castração) e a mentira (não me importa que a castração exista), conciliação que consiste, segundo Freud, em uma "maneira de lidar com a realidade que quase merece ser descrita como astuta"[25]. Se acrescentamos a esta ideia o fato de que fetichistas não precisam provar nada, bastando se agarrar ao fetiche para ter suas angústias aplacadas, seria possível uma leitura na qual o Clube da Luta estaria ocupando este lugar do fetiche. Não poder falar sobre ele seria uma estratégia para mantê-lo, ideologicamente, como um clube para uns e não para todos: um todo que é mantido pela via dos laços e da exclusividade dos participantes componentes da montagem, evitando não só a expansão, como aumentando o desejo daqueles que não podem participar, na medida em que se sabem interditados. Dessa forma, ficaria mantido o monopólio do mercado. O clube como num retorno do recalcado, passa a funcionar num regime como no capitalismo, com expansão dos negócios e com abertura de franquias. Assim, toda a questão da ideologia fetichista fica exemplarmente difundida, ideologia na qual a crença e a magia são mantidas intactas. O culto à virilidade, enquanto fetichista, também implica em crença e em renegação da castração, fazendo funcionar uma nova versão sobre os dados da realidade, impedindo que as certezas do eu sejam balançadas – a virilidade aí funciona enquanto fetiche do masculino e como prova de que a castração não pode ser pensada, já que a falta é tratada como mera coincidência.

Voltemos agora ao narrador. Tratava-se de um escravo da rotina obsessiva, por meio do controle das situações e das ocorrências que poderiam surgir. As contingências e as indeterminações suscitadoras de angústia tinham como consequência a insônia. Ele não podia dormir, inicialmente, porque seu desejo estava completamente dirigido para os objetos de consumo, como num círculo vicioso e interminável, movido pelo fato, já sabido, de que bastaria possuir os

25. FREUD, S. (1940). A divisão do Ego no processo de defesa. In: _____. *Moisés e o monoteísmo*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. 23. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996, p.311.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 76 16/10/15 09:14

objetos para que eles perdessem seu fascínio, obrigando-o a retornar à demanda por outros objetos. Mais tarde, a insônia se mostra justificada, já que o narrador passava as noites trabalhando para o clube.

Narrador e Tyler são a mesma pessoa, num fenômeno conhecido como duplo, trabalhado por Freud[26], Otto Rank[27] e Lacan[28]. Trata-se da duplicação da imagem de si, imagem essa que passa a atuar independentemente do controle do eu, com existência própria, como fruto do retorno de recalques ocorridos em épocas precoces da vida, quando o narcisismo primário parece ter sido atacado de forma traumática – o real que passa a invadir o imaginário. A parte do narcisismo primário, que foi recalcada, parece deixar de existir, passando o duplo a estar referido a uma perda inscrita no nível do corpo e da separação do corpo materno[29].

Se, em princípio, o duplo é sinônimo de proteção contra a extinção, num segundo momento, o duplo é anunciador da morte, como claramente vemos no filme. O próprio clima retratado pelas cenas quase sempre escuras, com pouca distinção dos personagens, fala a favor disso. Segundo Freud, falas e pensamentos no duplo podem estar relacionados também à figura do superego ou às aspirações que o ego, por não ter podido cumpri-las, passa a incorporar ao duplo, como num ego ideal.

No filme são apresentados indícios que falam da presença do fenômeno do duplo. No avião, assim que conhece Tyler, o narrador repara que os dois têm a mesma valise; em outra ocasião, ele diz: "minhas palavras saem da boca de Tyler". A própria irritação de Marla, frente ao pretenso desprezo do narrador, é indicadora de que ela não aceita e não entende o que só mais tarde ficará evidenciado para ele: não é Tyler quem mantém compulsivamente relações sexuais com ela, é ele mesmo. Assim, os barulhos e gemidos que o narrador acreditava ouvir quando pensava que Tyler e ela estavam no quarto, nada mais são do que a revivescência dos ruídos que vinham do quarto de seus próprios pais, quando criança. As investigações sobre a explosão que destruiu seu apartamento também correm no sentido de indicá-lo como o autor do atentado. Impressionante ainda, e quase didaticamente demonstrado, é sua atuação con-

26. FREUD, S. (1919). O Estranho. In:_____. *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. (Edição standard brasileira das o*bras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol.17). Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976, p. 273-314.
27. RANK, O. (1932). *Don Juan et le double*. France: Petite Bibliotèque Payot, 1973.
28. LACAN, J. (1962-1963). *Seminário X*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
29. BLUMEL, E. L'Hallucination du Double. *La perspective et le temps, Le Miroir, Le Double, Analytica 22*, Paris : Éditions du Seuil, 1980; p. 43.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 77 16/10/15 09:14

tra si mesmo ao forjar uma suposta agressão espantosa do chefe contra ele, quando, na verdade, ele mesmo se espancava ferindo-se espetacularmente – ele se bate, mas responsabiliza o outro: seu contestador, seu inimigo, seu perseguidor.

O final do filme mostra a perplexidade do narrador ao constatar que ele é Tyler – que os dois são a mesma pessoa. A questão do duplo fica ainda mais nítida no momento em que ele tenta entrar no prédio e vê Tyler já dentro do prédio, o que na realidade é sua imagem espelhada e refletida.

Notemos que, em tal situação (ainda que se tratando de uma questão de duplo e de imagens, a dinâmica é a de dois indivíduos) passa a funcionar de forma mais livre a pulsão de dominação[30], um dos derivados da pulsão de morte que não visa a destruição do outro, mas sim o seu controle, perenizando-o, paralisando-o, fixando-o a um certo status, um certo lugar ou condição – o que caracteriza as afecções narcísicas, nas quais o objeto é mantido e anulado ao mesmo tempo.

Se falamos anteriormente no sofrimento social, abordamos, nesse momento, o sofrimento narcísico[31] como uma das formas de manifestação surgidas, quando a síntese do ego se encontra ameaçada pela presença de um outro percebido como diferente, como estranho. A proposta é a violência como uma das respostas possíveis, como tentativa de escapar ao sofrimento referenciado às perdas narcísicas. Ligada à pulsão de morte por sua força, excesso e pela impossibilidade de representação, a violência articula-se ao mais além do princípio do prazer e à noção de gozo. Conceituado por Lacan com conotação orgástica e sexual, ligado à pulsão de morte, o gozo é concebido como apaziguamento da tensão e, mais do que satisfação da pulsão, é atravessamento da barreira do prazer – com ou sem a destruição do outro, que ocupa o lugar de simples objeto para o exercício de uma potência destrutiva que parece não ter limites. Lembremos aqui a violência narcísica[32], assim nomeada por Green e que pratica a destruição pela projeção da pulsão de morte sobre o outro. A partir daí, como num processo quase natural, prolifera a violência como gozo.

* * *

30. DOREY, R., (1988): *Le désir de savoir*, Paris : Éditions du Seuil, Paris, p.122.
31. SZPACENKOPF, M.I.O. Pathologies du Social: la souffrance narcisique dans l'invisibilité sociale et la Violence. *Actualités de la Psychanalyse*. Toulouse: Éditions Érès, 2014, p. 93-100.
32. GREEN, A. (1995). Destins de la violence, in : *Journal de la Psychanalyse de l'enfant* : n. 18, Paris : Bayard Éditions, p.232.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 78 16/10/15 09:14

Como nas histórias do duplo, quando se mata a imagem é a si mesmo que se está matando, no caso de Tyler (porque agora já sabemos que Tyler é o nome do narrador) parece que ele escapa ou, pelo menos, o final parece levar a acreditar que somente a imagem foi morta.

"Mas vai tudo ficar bem", diz ele a Marla.

Pode ser que sim, pois, ainda que ele morra, o projeto de destruir prédios, a central de cartão de créditos e o sistema econômico parece ter funcionado.

Agosto/2014

Maria Izabel Oliveira Szpacenkopf
izaszpa@uol.com.br
Rio de Janeiro-RJ-Brasil

RevistaCineman.3_Prova02.indd 79 16/10/15 09:14

Contracorrente

Ana Lila Lejarraga[*]

O filme *Contracorrente* (2009), do peruano Javier Fuentes-León, aborda a questão de um triângulo amoroso entre o pescador Miguel, sua mulher grávida e o artista plástico Santiago, amante de Miguel. A história se passa num vilarejo de pescadores no litoral peruano e, aos poucos, o romance clandestino de Miguel começa a ser descoberto. Os moradores da vila, que antes o respeitavam, passam a desprezá-lo. Entretanto, Santiago desaparece da comunidade, já que morre afogado. Seu fantasma começa a aparecer para Miguel, mantendo-se invisível para os outros, o que permite ao pescador viver seu amor secreto sem conflitos.

Poder-se-ia pensar que o eixo central do filme é a questão *gay*, mas a complexidade dos sentimentos envolvidos e, principalmente, o desfecho final, tematizam, mais que essa questão, as profundas transformações da subjetividade contemporânea.

Historicamente, os *gays* foram excluídos do amor romântico, que pregava a indissolubilidade do sexo e do amor, base da família e da sociedade. O casamento, tendo por objetivo a reprodução e a criação dos filhos, era considerado base da sociedade e a mais sagrada das instituições. Assim, o modelo do amor romântico, que predominou absoluto durante décadas no Ocidente, conjugava, de forma indissociável, sexo, amor e casamento, sendo idealizado como única forma legítima de amor.

Excluídos da tirania do amor romântico conjugal, os *gays* se marginalizavam ou se refugiavam nos "guetos" *gays*, tendendo a viver o sexo dissocia-

* Psicanalista. Membro do CPRJ. Professora da UFRJ. Autora dos livros *O amor em Winnicott* (2012), *Paixão e ternura* (2002) e *O trauma e seus destinos* (1996).

RevistaCineman.3_Prova02.indd 81 16/10/15 09:14

do do amor, já que o "verdadeiro" amor – o amor romântico – só podia ser heterossexual.

Assim, vemos na literatura e no cinema – por exemplo, no famoso filme "Querelle" de Fassbinder – a tendência a retratar as relações homossexuais como agressivas, violentas, sem afeto.

A psiquiatria, desde o século XIX e ao longo do XX, considerou a homossexualidade como desvio ou doença e só em 1973 a Associação Americana de Psiquiatria começou a discutir se continuaria incluindo o homossexualismo na lista de distúrbios mentais.

Embora Freud tivesse formulado e reformulado, por diversas vezes, sua compreensão do homossexualismo, associando-o à perversão polimorfa, ao narcisismo, à passividade, etc., até poucas décadas atrás, associava-se, do ponto de vista psicanalítico, a homossexualidade à perversão, talvez porque Freud tivesse incluído a "inversão sexual" no item sobre as "aberrações sexuais". Mas, para Freud, toda a sexualidade infantil é parcial e perversa – todos fomos "perversos polimorfos" na infância – considerando a homossexualidade como uma possibilidade de escolha sexual, entre outras. Contudo, tanto na literatura psiquiátrica e psicanalítica, quanto na cultura de um modo geral, até recentemente, a tendência predominante foi considerar o homossexualismo como desvio, patologia ou perversão.

A partir da década de 1960, no pós-guerra, iniciam-se profundas transformações nas subjetividades, que se expressam, principalmente, nas mudanças dos hábitos sexuais e dos relacionamentos, na crescente separação entre sexo e amor e nas transformações das configurações familiares. Começa então a militância dos movimentos *gay* que, paralelamente aos movimentos feministas, exigem o reconhecimento de seus direitos como cidadãos iguais, afirmando seu direito de usufruir de liberdade sexual, bem como de amar, de constituir família e ter filhos.

Claro que existe notável diferença – no sentido da construção social do homossexualismo – entre a década do 60 do século passado e o início do século XXI. Dificilmente, o filme *Contracorrente* poderia ter sido realizado nos anos 60 ou 70, já que o cinema reflete valores e transformações subjetivas e, como sabemos, na modernidade, a homossexualidade só aparecia nos filmes veladamente: era retratada, ora como perversa e doente, ora caricaturada e ridicularizada. Nos dias atuais, questiona-se, cada vez mais, em diversos âmbitos, a divisão das pessoas por suas inclinações sexuais, como se fosse possível classificar de maneira objetiva e natural as pessoas em heterossexuais e homos-

RevistaCineman.3_Prova02.indd 82 16/10/15 09:14

sexuais, ou como negros e brancos, etc. Essas classificações binárias são falhas, já que, por um lado, reduzem e simplificam em duas categorias a imensa variedade e complexidade das identidades singulares. Por outro lado, existem inúmeras variações que poderiam ser utilizadas para agrupar pessoas (altura, formato do nariz, etc.), sem que nenhuma delas possa ser considerada mais "natural" ou essencial do que as outras. As inclinações sexuais são múltiplas e variáveis e, nesse sentido, a teoria *queer*, que surge no final do século XX, contesta essa lógica binária, de aparente neutralidade e naturalidade que, entretanto, esconde preconceitos e valorações normalizadoras.

Retornando ao filme *Contracorrente*, pensamos que não teria sentido dizer que Miguel, que se apaixona pelo pintor Santiago, era *gay*, ou que ele deveria honestamente "*sair do armário*", assumindo sua opção sexual. Miguel amava Santiago e também amava Mari, sua mulher. Cabe destacar que o relacionamento de Miguel e Santiago não era um simples "caso", ou uma relação somente sexual, mas um amor com erotismo e ternura, com afetividade e consideração.

Nessa aldeia de pescadores, atrasada e conservadora, o amor de Miguel por Santiago colocava-o automaticamente num lugar desprezível, de "*viado*". Quando Santiago desaparece – porque tinha se afogado – uma menina da comunidade descobre, por acaso, suas pinturas, que eram, na sua maioria, retratos bastante eróticos de Miguel. A descoberta logo vem à tona, e Miguel passa a viver uma situação dramática: tendo já nascido seu filho, seus amigos não o cumprimentam, afastam-se dele e o condenam moralmente. Sua mulher, Mari, sofre o drama de não ter um marido "homem", afastando-se também dele.

Apesar do dramático da situação, o filme tem muita ironia, fazendo uma "releitura" de "Dona Flor e seus dois maridos", já que Miguel passeia pela vila com Santiago, sem que ninguém o veja, em cenas sumamente engraçadas. Imagino que, sutilmente, o diretor rende homenagem à produção fílmica brasileira e a Jorge Amado, não só pela alusão a sua "Dona Flor", mas também porque o pano de fundo da vida doméstica de Miguel e Mari é uma novela brasileira.

Quando descobre que Santiago morreu afogado, Miguel amarra seu corpo no fundo do mar, transgredindo a tradição da comunidade, que consistia no ritual de "enterrar" dignamente o corpo no mar, para libertar a alma do morto. Assim, Miguel pode usufruir de seu amor por Santiago sem conflitos, de forma egoísta, já que seu fantasma aparece quando ele o deseja, sem que ninguém o veja, mas também sem permitir que a alma de Santiago descanse em paz. Des-

RevistaCineman.3_Prova02.indd 83 16/10/15 09:14

sa forma, Miguel vive seu amor clandestino na fantasia, de forma totalmente dissociada de sua vida na realidade compartilhada.

Resulta muito interessante o processo emocional de Miguel. Inicialmente, antes que o vilarejo tivesse descoberto sua paixão ilícita e que Santiago morresse afogado, Miguel vivia seu amor em segredo. O segredo não era só porque a comunidade e sua mulher o condenariam, mas, também, porque para Miguel "ser homem" era sinônimo de amar uma mulher e, na sua formação identitária, deixaria de ser homem se amasse outro homem. O pescador não conseguia aceitar seu amor por Santiago, que questionava sua identidade de "homem", vivendo dissociadamente seus sentimentos.

Porém, após o nascimento do filho, Miguelito, Miguel começa a mudar, ficando mais ligado à família e, especialmente, a seu filho. Seus amigos aproximam-se novamente dele, esquecendo ou negando seu "desvio". Um dia, porém, numa rede de pescadores, aparece o corpo de Santiago. Sua família, que não era do lugar, é chamada e vem ao vilarejo para a retirada do corpo.

Miguel, entretanto, decide dar ao corpo do amado um enterro digno no mar, tal como tinha prometido ao fantasma de Santiago, ante suas súplicas. Miguel assume sua decisão frente à vila e frente a sua mulher. "Ser homem" muda de sentido para Miguel: já não é mais "amar uma mulher", mas "ser íntegro, digno". Sua identidade de homem não se define agora pelos objetos de amor, mas por valores morais: cumprir a promessa, ser íntegro, honesto. Na conversa que Miguel tem com sua mulher, quando ela o questiona quanto ao que Miguelito vai pensar do pai no futuro, o pescador diz que vai fazer isso justamente pelo filho, porque quer lhe mostrar que o pai é "homem", íntegro e digno.

De alguma forma, caberia estabelecer uma equivalência entre a história de Miguel e um processo analítico, no sentido de que Miguel integra aspectos de sua vida que antes estavam dissociados e também porque assume sua verdade e a assume frente ao outro. Como numa análise, no processo de Miguel, momentos dramáticos e angustiantes alternam-se com outros engraçados e alegres, mas sempre permeados pela ternura e delicadeza dos sentimentos.

A cena final do cortejo fúnebre é comovente. As pessoas da comunidade, de início reticentes, começam a se somar ao cortejo para "enterrar" o Santiago. Até o padre, principal representante do conservadorismo do vilarejo, participa do ritual, a pedido da mulher de Miguel. Há uma curiosa cena de uma personagem que, ante a passagem do cortejo, fecha a janela. Representante do passado e dos antigos valores, já que não pode aceitar os novos valores que despontam na comunidade, ela não consegue acompanhar o ritual que Miguel

RevistaCineman.3_Prova02.indd 84 16/10/15 09:14

dedica a seu amado. De fato, convivem na aldeia de pescadores o moderno e o contemporâneo, os antigos valores e as mudanças dos novos tempos. Assim, ao mesmo tempo que Miguel se transforma, a comunidade também vai mudando, sendo a cena final do cortejo, talvez, a imagem mais viva e emblemática do filme, falando das mutações subjetivas na contemporaneidade.

Outubro/2014

Ana Lila Lejarraga
analejarraga@gmail.com
Rio de Janeiro-RJ-Brasil

RevistaCineman.3_Prova02.indd 85 16/10/15 09:14

Contracorrente

Paulo Cesar Junqueira[*]

A primeira imagem deste filme é uma enorme barriga de mulher grávida. Não é à toa. Ela é mulher e está muito grávida; e, por enquanto, só as mulheres ficam grávidas. Miguel, o pai da criança, fala com seu filho na barriga da mulher, e o chama de Miguelito – isto é: um varão, filho de Miguel. Ele está ansioso para ser pai. Mariela ralha com ele: ouviu dizer que a criança escuta tudo dentro da barriga e, se for uma menina, pode ficar confusa com o pai a chamando de Miguel. Já está aí colocada a questão de gênero, a confusão de gênero, ou a expectativa de que cada um adéque o seu sexo ao gênero: mulher é mulher, homem é homem. Azul para os meninos, rosa para as meninas e uma menina não se chama Miguel. Numa pequena e isolada comunidade de pescadores, estes valores estão bem estabelecidos, todos se regem por eles e a vida flui em sua corrente. Mas nem tudo é como se gostaria que fosse. Às vezes, o desejo caminha *contracorriente*. Mas as mulheres ficam grávidas – e só elas ficam grávidas – e, nesse estado, têm dificuldades de se locomoverem, ficam mais cansadas, sensíveis e precisariam da proteção do homem. Dizem que, no mundo animal, as fêmeas escolhem determinados machos para acasalamento porque recebem alguns indicadores de que aquele escolhido será forte o suficiente para protegê-las e proteger a cria, assim como para transmitir-lhes os melhores genes para que a progênie seja boa e forte. Muitas vezes, há uma luta entre os machos pela posse da fêmea que aceitará se acasalar com o mais forte, o que vence a batalha. Mas este é o mundo animal, onde os disparadores sexuais são da ordem do imaginário, enquanto que o desejo, no humano, se ancora no simbólico e não na "natureza". Mas o que importa aqui é que, talvez, a cul-

[*] Psicanalista, membro efetivo e supervisor da SPCRJ.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 87 16/10/15 09:14

tura humana, mesmo que distanciada da natureza, do corpo biológico, parece que ainda guarda alguns marcadores como esse: o macho tem que ser forte, a mulher precisa dele assim, enquanto ela se ocupa em gestar a criança. O problema é que para nós, psicanalistas, seguindo Freud, entendemos que o desejo sexual não se atrela, necessariamente, à reprodução e segue caminhos próprios ditados por marcações por vezes misteriosas. Sexo no humano é para dar prazer e para amar, e não, prioritariamente, para continuar a espécie. No entanto, aqueles não antenados com a psicanálise têm um entendimento que a função da sexualidade é a reprodução, que o prazer é um ganho subsidiário e, assim, o "homem deve correr atrás da mulher", e que fora isso algo está errado. Duas pessoas do mesmo sexo ainda não geram filhos e isso, na cultura geral, determina que essa forma de sexualidade esteja em desacordo com o natural. Já se disse que a maior aceitação do homoerotismo, na atualidade, se deve aos avanços na ciência reprodutiva, e que, dentro em breve, a continuação da espécie não precisará do encontro sexual entre um homem e uma mulher; haverá formas tecnológicas de concepção, o que levará a dissociação entre sexualidade e reprodução, e daí, antecipadamente, maior tolerância com o homoerotismo.

A partir desta ideia de que o macho tem que ser forte, proteger a mulher grávida e a cria, deriva-se uma série de outras características que compõem o desenho do que é ser um homem. O filme discute isso: o que é ser homem. Evidentemente, está se falando de cultura atual, já que houve variações ao longo do tempo. Ser homem, além das duas exigências mencionadas – ser forte e proteger a mulher e a cria –, inclui, forçosamente, que o sujeito não tenha atração sexual por outro homem; isto é, que o seu desejo sexual seja dirigido exclusivamente para as mulheres. Poderíamos pensar no porquê disso. Por que Mariela chora tanto ao perceber que seu marido se sente atraído pelo pintor? Se ele tivesse relações com outra mulher, poderíamos inferir que ela também não gostasse, mas seria o mesmo tipo de questão que teria em mãos? Sua perda e sofrimento seriam da mesma qualidade? Além disso, está subjacente que se um homem deseja outro homem ele, então, é feminino e assim não terá condições de desempenhar suas funções masculinas em relação à mulher grávida e à cria. Ele será fraco, deixando-a desprotegida, ameaçada. Se ele se sente atraído por outro homem, ele deixa de ser homem e ela o perde totalmente, ao passo que, se ela concorresse com outra mulher, ainda poderia recuperá-lo para si. A ideia é a de que ela vai ficar desatendida sexualmente enquanto mulher, desprotegida enquanto mãe, além da perda narcísica de se sentir não desejada. Mas tudo isso tem a ver com a crença de que um homem que deseja outro é frágil, ou de que não terá os recursos e predicados necessários para

RevistaCineman.3_Prova02.indd 88 16/10/15 09:14

exercer suas funções de homem. Mas, hoje em dia, está questionado este entendimento, na direção da construção de outro, onde é também verdade que um homem pode ser forte, viril no sentido de ser sexualmente enérgico e, ainda assim, ter atração por outros homens. O que não terá nada a ver com uma suposta feminilidade de sua parte. O sujeito e o gênero não se definem pela escolha de objeto como acreditava e acredita uma cultura com menor acesso as novas discussões sobre estas questões. Mas há mistérios nesses assuntos, mistérios além daqueles do gênero, mas do desejo, da pulsão e do sexo.

Disse que o conceito de "homem" variou ao longo do tempo. Na Grécia Antiga, por exemplo, o erotismo não estava atrelado à reprodução como nos tempos atuais. O cidadão grego tinha mulher e filhos, era o chefe, o pai de família, fazia parte do grupo de mandatários da cidade, era seu administrador e, mesmo assim, poderia amar rapazes; isto era perfeitamente admissível e era regrado por uma ética estrita. O código amoroso, a ser respeitado, regrava a relação entre os amantes homens e não entre homens e mulheres. E era um mundo onde tudo andava, tudo fluía, a espécie se reproduzia direitinho e o mundo não acabava: esse, o grande temor expresso por muitos, quanto defrontados com uma maior liberação dos costumes e questionamentos das posições tradicionais. Disso pode-se tirar que as ideias sobre o que é ser homem, ser mulher, são totalmente construídas pela cultura, não seguem as "leis da natureza", mas como já disse antes, parece que em alguns momentos se usa a natureza, a biologia, o mundo animal, como fiador dos princípios que deveriam reger o regramento dos comportamentos sexuais e amorosos.

Outra cena chamou muito a minha atenção por explicitar os pensamentos culturais impregnados nas pessoas: Miguel está sentado vendo televisão com o filho no colo. Ele vê uma novela brasileira e quem está em cena é o falecido ator Lauro Corona. Numa cena anterior, Mariela conversa na cozinha com uma comadre sua e comenta que Miguel vê novela e que também acha o Lauro Corona bonito; já a comadre responde que na casa dela Carlos só vê futebol, futebol, futebol. Até o momento desta cena na cozinha, Mariela não sabe nada da relação de Miguel com o pintor e isso passa sem grandes questionamentos – o fato de ele gostar de novela e do Lauro Corona. Depois, quando Mariela já sabe de tudo, já o perdoou e já voltou para casa, ela entra na sala e vê Miguel com o filho no colo assistindo à novela, vendo o Lauro Corona; ela, então, imediatamente, troca de canal. E muda para o quê? Futebol! Futebol, futebol, futebol, é disso que um homem deve gostar e não de novela e rapazes bonitos. É como tirar o sofá da sala da anedota, ressalta a ingenuidade da providência. Parece comportamental: o futebol há de curá-lo de seu desejo!

RevistaCineman.3_Prova02.indd 89 16/10/15 09:14

Miguel e Santiago também discutem bastante sobre o que é ser homem. Para Miguel, Santiago é *maricon* e ele tem que esconder dos seus amigos pescadores qualquer proximidade com ele. E, para Miguel, Santiago é *maricon*, mas ele não; ele é homem, que, no caso, é não ser *maricon*, que, no caso, é se sentir atraído por outro homem. Mas, Santiago lhe diz que vê o rosto de Miguel quando eles estão transando; quer dizer, vê todo o prazer expresso no rosto do amante. Isto é um argumento para dizer que eles são iguais, que não há diferença, mas para Miguel e para toda comunidade, ele, Miguel, é homem porque tem mulher, tem filho, e Santiago não é homem porque se sente atraído por homens, vê até revista de homem pelado. Miguel é homem, vive como homem, trabalha como homem, mas, estranhamente, ama outro homem. Aí se instaura o conflito e se expressa a incompatibilidade do desejo com as determinações da cultura em relação ao sexo e ao gênero. O filme vai caminhar para a ideia mais moderna, digamos assim, de que ser homem é assumir suas atitudes, ou não recuar de seu desejo e essa parece ser a evolução de Miguel: ele acabará por enfrentar toda a comunidade, além de encarar a perda de sua mulher e filho, para ter uma atitude de fidelidade à Santiago, àquilo que eles viveram juntos e dar um sepultamento condigno ao amante. Ser homem seria se responsabilizar por seus desejos, por suas atitudes. Mas, isto seria ser homem ou ser digno? Porque há aí mais uma questão: é como se a honra, a atitude reta, corajosa, fosse uma prerrogativa masculina. Se o cidadão é correto, ele é homem, numa interferência da moral na definição das características do gênero. E as mulheres não podem ser corretas, dignas, corajosas? Teriam as mulheres um superego mais tênue, seriam mais preguiçosas, carentes afetivamente, oblíquas, necessitadas de cuidados? Aliás, havia há algum tempo, uma colunista social que chamava os *gays*, nos tempos antes desta designação se firmar, de "os carentes" numa associação do homoerotismo a uma suposta carência afetiva, talvez em um entendimento onde uma falta de pai não teria lhes transmitido suficiente masculinidade e o sujeito ficaria assim feminino, isto é, no entender deste pensamento, carente. Gays e mulheres seriam carentes, fracos afetivamente, precisando do amparo e da força dos seres masculinos.

Muitas vezes, Santiago pergunta a Miguel se ele quer que ele vá embora. Miguel pergunta se ele volta. Esta cena se repete em vários momentos. Santiago pensa em ir embora pelas dificuldades em que eles vivem: ele não pode fotografar ou pintar o amigo, não pode viajar com ele, não podem aparecer juntos em público, os encontros são escassos, enfim é tudo muito restrito e Miguel está preso à mulher e ao filho. Há um impasse e Santiago pensa em ir embora. E ele, efetivamente, vai embora, mas, vai para o fundo do mar e, como

RevistaCineman.3_Prova02.indd 90 16/10/15 09:14

perguntado várias vezes por Miguel, ele volta, só que volta invisível para os demais, volta só para o seu amado, volta para Miguel. E aí, instaura-se para este, Miguel, a situação ideal: tem sua mulher, seu filho, o respeito da comunidade, dos homens que o perdoam dos boatos, ao chamá-lo para jogar futebol, de novo, com eles na praia e tem ainda o seu amante junto de si, invisível para os outros; agora, pode amá-lo com tranquilidade, passear de mãos dadas no meio da rua e, como numa espécie de Dona Flor e seus dois maridos, assistir à TV na companhia da mulher, do filho e do amado. Assim, sem que ninguém veja, numa mágica idealizada, Miguel pode viver todos os seus desejos, sem deixar de cumprir os papéis que a comunidade lhe exige. Se fossemos interpretar pelo viés da colunista social e ver no homoerotismo uma carência, uma carência de pai, diríamos que agora Miguel teria introjetado a figura masculina, que lhe dá a mão invisível para os demais e que seria a fiadora da sua masculinidade, permitindo-lhe viver o seu papel de homem dentro das interdições que a cultura impõe. Mas isto seria uma psicanálise mais tradicional, nos moldes dos pós-freudianos, que encarariam o homoerotismo como resultado de uma falha, de uma carência ou de uma incompletude do desenvolvimento conforme algumas passagens de Freud que, destacadas da compreensão do todo da obra, propiciaram, a alguns de seus leitores especializados, este entendimento da questão. Volto à pergunta que fiz na última jornada da SPCRJ: na opinião de vocês, o sujeito fez uma escolha homoerótica porque algo errado se deu no seu desenvolvimento ou não?

Mas Santiago, diferente de Miguel, sofre com essa sua nova meia-vida, meia-morte, sua alma vagando por ali, presa ao amado; quando não está com ele é o vazio, o nada, a desolação, sua alma precisa de paz, de seguir seu caminho; ele precisa ser sepultado para ir embora. Seu corpo insepulto o prende ali e, apesar de Miguel, o faz sofrer. Mas, o pescador prendeu o amigo nas pedras do fundo do mar para que ele não vá embora e a sua situação ideal possa persistir. Um quer viver tudo escondido, o outro quer ir embora.

A menina rejeitada se encarrega de dar um empurrão na história. Interessa-se por Miguel, que dança com ela na festa, diz que ela é bonita, mas não aceita seus avanços eróticos, tira a mão dela de cima da sua perna. Mulher rejeitada se entrega a outro e vê, na casa do pintor, os retratos de corpo nu de Miguel. Não perde tempo em fazer a fofoca e, como quem não quer nada, conta o que viu à Mariela deflagrando a crise. Miguel nega, nega várias vezes, diz que nunca se aproximou daquele *maricon*. O aumento do falatório, assim como a desolação de Santiago em seus momentos solitários, já que Miguel não pode estar com ele todo o tempo e ainda o negou, repetidamente, agravam a

RevistaCineman.3_Prova02.indd 91 16/10/15 09:14

crise, expõem a impossibilidade da continuação da situação. Além disto, o corpo que Miguel havia amarrado às pedras no mar se solta e aparece numa rede de pesca. É interessante que toda comunidade esconde de Miguel o fato do corpo ter sido achado, para não mais associá-lo ao *maricon*, mas a menina rejeitada, talvez por arrependimento da notícia que por vingança espalhou, conta a ele sobre o aparecimento do corpo. Se, num primeiro momento, Miguel faz como se nada tivesse a ver com ele, vai evoluindo para a sua transformação, que seria a de dar um sepultamento ao amante no mar, conforme as tradições locais e conforme o prometido. Miguel, tal com uma Antígona à beira mar, paga todos os preços, enfrenta todo espanto da comunidade, desafia a ordem e a moral vigente para cumprir seu dever ético, trágico, de sepultar seu amante, assumindo assim, perante todos, a relação proibida que tivera. Mariela vai embora com o filho, talvez para sempre, como se ela é que tivesse sido expulsa da comunidade; ela não pode mais viver ali. E Miguel, o que acontecerá com ele depois do que fez? Alguns amigos o acompanham no cortejo fúnebre, dando a entender que uma parte das pessoas o aceita e se solidariza com seu ato, mas a maioria se retém reprovando-o. O que acontecerá com Miguel, qual o seu futuro ali naquela aldeia de pescadores? Como viverá seu desejo, sua sexualidade? Talvez o que possa acontecer é a Praia do Futuro: um filme brasileiro que se passa na Paia do Futuro no Ceará, onde um rapaz local, bombeiro guarda-vidas, se apaixona e se relaciona sexualmente com um turista alemão e a solução da questão foi mudar-se para Berlim, num entendimento de que nas comunidades menores, menos cosmopolitas, seria muito mais difícil se viver este tipo de sexualidade. Este fenômeno, a migração para grandes centros, é bastante comum entre os integrantes do chamado grupo GLBT.

Vivemos um momento controverso em relação ao entendimento do amor, da sexualidade e do desejo. Enquanto alguns se dedicam a estudos sérios e questionam a naturalidade dos gêneros e a compulsoriedade da heterossexualidade, outros, muitas vezes baseados em sua orientação religiosa, pregam a família tradicional como valor único e se opõe violentamente às transformações em curso. Enquanto em alguns países se está regulamentando legalmente o casamento entre pessoas do mesmo sexo, em outros, o homoerotismo é punido com a pena de morte. O que parece estar mudando é a imposição de uma morte simbólica, enquanto sujeito e cidadão, a que eram submetidos aqueles cuja orientação sexual era *contracorriente*. Aliás, no filme, Santigo me parece já estar morto para a comunidade mesmo antes de se afogar no mar: ninguém o vê, ninguém fala com ele, ninguém bebe de sua bebida. Mas, apesar das transformações recentes, o que temos hoje é um mundo dividido, onde nem sempre

RevistaCineman.3_Prova02.indd 92 16/10/15 09:14

vence o bom senso, a aceitação do outro, do diferente de si, e, com frequência, impera aquilo que se consegue pela superioridade de força, dos recursos para submeter o outro às ideias do grupo prevalente.

Outubro/2014

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

RevistaCineman.3_Prova02.indd 93 16/10/15 09:14

Incêndios

Lindinaura Canosa[*]

O que é calado na primeira geração, a segunda traz no corpo.
Françoise Dolto

O incesto entre pai e filha é contra a cultura. Entre mãe e filho é contra a natureza. A mãe duvida.
Françoise Dolto

Primeira cena: uma palmeira solitária e uma música melancólica ao fundo. Dentro da casa um menino de olhos tristes e vazios tem o seu cabelo raspado. Ele está descalço e com três furinhos no calcanhar. O soldado de botas contrasta com a maioria das crianças que está descalça, e uma tem o rosto ensanguentado. Outros meninos sofrem aguardando o mesmo destino. Rifles na mão de soldados.

"Incêndios" é um filme que se desenrola em fragmentos, criando um suspense emocionado. A história é contada por imagens que, aos poucos, vamos montando em nossas mentes como um quebra-cabeça em busca de um sentido.

Há capítulos assinalados por títulos em letras vermelhas: "Daresh", "Le Sud", "Deressa", "Kfar Ryat", "A mulher que canta", "Nihad"… Mas o primeiro deles é "Os gêmeos: um rapaz e uma moça".

Uma biblioteca aparece e um homem retira uma pasta com o nome de Nawal Marwan. É um testamento que o tabelião abre diante dos gêmeos e comenta a decisão: Nawal Marwan, imigrante que vivia no Canadá, pede em seu testamento para ser enterrada nua, com o rosto sobre a terra. Sem lápide nem epitáfio.

Simon diz que não concorda e que vai enterrar a mãe de maneira normal, que pelo menos uma vez na vida vai fazer uma coisa normal com a mãe.

Em seguida, o tabelião entrega duas cartas que Nawal deixou para seus filhos, um passaporte, e um cordão com um crucifixo. Jeanne deve procurar um irmão deles e Simon, o pai. Diante do inusitado, Simon debocha e pergunta se

[*] Psicanalista, membro efetivo da SPCRJ. Mestre em teoria Psicanalítica UFRJ.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 95 16/10/15 09:14

também deve procurar um cão: famílias grandes têm cães. Os gêmeos nunca tinham ouvido a mãe falar desse irmão, nem que o pai deles estava vivo…

Impactados, eles escutam o tabelião dizer que só depois que atendessem ao pedido da mãe ela poderia ter uma lápide em seu túmulo com seu nome. Uma promessa teria que ser cumprida.

Simon sai raivoso da casa do tabelião, chuta a porta do carro e exclama: "Enfim em paz!"

Jeanne estuda matemática pura e seu tutor diz: "Vocês encontrarão problemas insolúveis que levarão a outros problemas insolúveis. Os problemas de muita complexidade. Bem-vinda ao reino da solidão. Você descobriu que seu pai está vivo e que você tem outro irmão. Vá procurar a verdade, porque sem paz de espírito, nada de matemática pura".

> [...] quando se guarda o silêncio sobre a origem, há um risco de trauma na descendência. Falar da história do sujeito é ordenador e constitutivo: restituir-lhe sua história é dar-lhe identidade. Eu mesma, enquanto analista, não sei o que é um destino; como todo o mundo, sei o que é uma história, através do que é revelado por um determinado caso; mas essa história do sujeito está ligada a uma incógnita... Porque aquilo que não se compreende, não se deve calá-lo.
>
> Françoise Dolto

Acompanhamos passo a passo essa investigação, muitas vezes nos perdendo nos "flashbacks" e, logo depois, compreendendo melhor a história dessa mulher misteriosa.

Nawal e seu passado.

Uma jovem abraça amorosamente um rapaz, debaixo de uma oliveira. É brutalmente afastada dele pelos irmãos que atiram no rosto do rapaz, que cai morto. Uma anciã surge e puxa a moça para dentro de casa para evitar que o irmão a mate também e fala: "Você manchou a honra de nossa família! Por que, meu Deus, você nos jogou na escuridão?"

A moça diz que está grávida. A avó se desespera e depois se debruça sobre as costas curvadas da neta.

Ela é cristã. Ele era muçulmano.

Somos introduzidos num mundo sangrento em que a honra passa pela religião. Por causa disso, já existem mortos no futuro.

É um mundo habitado por crenças religiosas diferentes, em que as pessoas se comportam como em tribos primitivas. Cada ato a ser vingado soma-se a outro e mais outro. Uma sucessão de represálias sangrentas.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 96 16/10/15 09:14

Nesse lugar, compaixão, perdão e convivência com dessemelhanças não existem. Faz-me lembrar um conto de Irving Shaw: um homem chega a uma cidade em ruínas e vê escrito no muro "Deus esteve aqui, mas saiu cedo".

Um bebê é arrancado de sua mãe e ela grita aos prantos: "Um dia vou encontrar você, meu filho!"

A avó faz três furos no calcanhar do bebê e, dirigindo-se a ele diz: "Olhe bem para o rosto da sua mãe para depois reconhecê-la".

A mãe diz: "Eu vou te encontrar, meu amor, eu prometo".

"Quero que vá embora para a cidade", diz a avó. "Vá morar com seu tio. Vá estudar". E a moça promete.

É a promessa de encontrar este filho que Nawal quer que seus filhos gêmeos cumpram por ela.

Não sabemos nada sobre a infância nem sobre os pais de Nawal. É possível que a infância, como uma faca atravessada na garganta, fale sobre sua própria infância.

"Incêndios" não nos diz qual é o país onde tudo acontece. Poderia ser o Líbano; entretanto, também aparece escrito Palestina em um vidro, mas poderia ser qualquer lugar, onde o ódio norteia vinganças e separa famílias.

Nawal nunca desistiu de procurar seu filho, em orfanatos e campos de refugiados em um país abalado por guerras religiosas opondo cristãos e muçulmanos.

Corte, e Jeanne consulta uma moça na universidade onde sua mãe estudou. Pergunta se a conhecia, mostrando uma foto da mãe, e a moça responde "Eu nem tinha nascido."

Após não obter resposta, ela se dirige a um homem que fica sabendo ser zelador de uma escola e que lhe diz que aquela foto foi tirada numa prisão.

Outra vez a cena passa para Nawal. Uma mesa e uma família cristã comendo. A família diz que vai se retirar para a montanha e alguém retruca que, com a partida, o jornal que fazem será silenciado.

Nawal, com a notícia de que os campos de refugiados serão atingidos, sai em busca do filho. Pega um ônibus e se dirige para o sul. Percebemos que ela tem uma corrente com um crucifixo, o mesmo que deixou para os gêmeos junto com o passaporte. Passam alguns caminhões e a vemos cochilando.

Depois, chega a uma habitação onde vê muitas meninas se movimentando. Pergunta se esse campo é só para meninas e estas respondem que os meninos foram levados para outra cidade que havia sido atacada na véspera.

Nawal continua sua andança. Chega a um lugar em ruínas e com restos de fogo e fumaça; pergunta pelas crianças e alguém diz que elas podem estar em

RevistaCineman.3_Prova02.indd 97 16/10/15 09:14

outro lugar. Ela senta enquanto o fogo continua atrás dela, com a aparência desolada por não saber onde procurar seu filho. Continua andando e um carro se aproxima; ela retira o crucifixo e põe um lenço na cabeça para parecer uma mulçumana. Um ônibus para e ela pergunta se vai a Darresse; o motorista não responde, mas ela entra no ônibus. Em dado momento, o ônibus para, homens falam alto do lado de fora, como se tentando um acordo. De repente, alguém atira no motorista e em todos dentro do ônibus.

Algumas pessoas jazem mortas e os sobreviventes ficam atônitos dentro do ônibus. Um homem sobe no teto do ônibus e joga combustível. A mãe de uma criança fica aflita, Nawal sai do ônibus e se identifica como cristã e diz que tem que pegar a filha. A mãe da criança deixa a filha tentar ser salva – o que não acontece.

Todas as pessoas dentro do ônibus são metralhadas e o ônibus incendiado. Sobe uma enorme labareda e depois resta uma carcaça.

Muda a cena e é Jeanne quem aparece num povoado ermo. Liga para o irmão e diz que está no povoado da mãe; mostra a foto para um homem que a encaminha para uma casa. Entra numa sala cheia de mulheres. Elas tentam se comunicar com Jeanne na língua delas, mas Jeanne, estranhamente, sorri e não entende nada.

Ela mostra a fotografia para as mulheres. Há uma moça que fala francês e a foto vai passando de mão em mão. Uma diz "não a conhecemos"; outra, "claro que a conhecemos". Dizem que ela não é bem-vinda ali.

Está procurando o pai e nem sabe quem é a mãe.

Muda a cena. Nawal chega de volta a Daresse e a casa dos tios está destruída. Ela diz: "Eu acreditava na paz, a vida me provou o contrário". Um guerrilheiro lhe pergunta o que ela quer, e ela responde: "Ensinar aos outros o que a vida me ensinou".

Diz Freud se referindo ao mandamento "Não matarás":

> Uma proibição tão poderosa só pode ser dirigida contra um impulso igualmente poderoso. O que nenhuma alma humana deseja não precisa de proibição; é excluído automaticamente. A própria ênfase dada ao mandamento 'Não matarás' nos assegura que brotamos de uma série interminável de gerações de assassinos, que tinham a sede de matar em seu sangue, como, talvez, nós próprios tenhamos hoje.
>
> A memória do assassinato primordial deveria atender a dois pressupostos: o medo de morrer e o medo de matar. O fundamental neste assassinato primordial seria que esta herança estivesse a serviço de uma comunidade universal de sujeitos.

Em 1933, Freud responde a Einstein: "Mas uma coisa podemos dizer: tudo o que estimula o crescimento da civilização trabalha simultaneamente contra a

RevistaCineman.3_Prova02.indd 98 16/10/15 09:14

guerra". E mais adiante: "Vale lembrar a imagem do moinho que mói tão devagar que as pessoas podem morrer de fome antes de ele poder fornecer sua farinha".

Ressaltando que somos construídos dentro de um universo simbólico, evocamos a citação de Francoise Dolto: "Sem palavras exatas e verídicas sobre tudo que acontece, e de que o sujeito é parte integrante ou testemunha ela percebe a si mesma como um objeto-coisa, vegetal, animal, submetida a situações insólitas, e não como um sujeito humano".

Nawal aparece numa casa ensinando uma criança e lá fora homens bem-arrumados estão conversando em volta de uma mesa no jardim. Atira em direção a eles. Em seguida, é presa e aparece numa cela, com o cabelo cortado e suja de sangue.

Enquanto isso, vemos a filha chegando à prisão onde sua mãe ficou. Mostra a fotografia para um homem e diz que foi tirada ali. Ele não sabe, mas a encaminha para alguém que diz que ela é "a mulher que canta", de número 72.

Aparece, em flashback, Nawal na prisão, ouvindo gritos de uma mulher sendo torturada na sala ao lado; ela tapa os ouvidos e começa a cantar, inicialmente baixinho e vai aumentando o volume para abafar os gritos da torturada.

Em outra cena, ela está dentro da cela, entra um homem jovem e depois a vemos jogada no chão, algemada, tentando levantar as calças. Ela foi estuprada e o homem diz: "Cante agora".

Nawal fica grávida e esmurra a barriga para tentar abortar. Tem gêmeos e os bebês estão num balde para serem jogados no rio. A enfermeira pede ao homem para resgatar os bebês da "mulher que canta", já que ele cumpriu a ordem de jogá-los no rio. E fica com os bebês.

Os gêmeos encontram a enfermeira que ajudou no parto da mãe. A mulher diz que entregou os bebês à "mulher que canta", quando ela saiu da prisão.

Os irmãos aparecem nadando numa piscina meio atônitos e depois se abraçam sensualmente.

Flashback: aparece um atirador que dispara contra quem passava e atinge uma criança que seguia pela rua junto com outros meninos.

É descoberto que o irmão se chama Nihad de Maio, pois foi internado no mês de maio. Simon acha que já é o suficiente e quer abrir os envelopes, revoltado. Mas é impedido.

Simon segue na pista do pai e vai a uma aldeia. Vão até a casa de um homem e ele se identifica como o filho da "mulher que canta". No dia seguinte, é levado do hotel por homens desconhecidos.

Outro flashback: Nawal desce de um carro, entra em outro e um homem diz: "Você nos ajudou, agora nos a ajudaremos. Você vai para um país melhor e vai

RevistaCineman.3_Prova02.indd 99 16/10/15 09:14

levar seus filhos". Ela retruca: "Não pode me pedir isso". E o homem afirma que seus filhos são seus filhos, sua família é sua família.

Simon se encontra com um homem para quem sua mãe trabalhou. Simon diz que está procurando seu irmão Nihad. O homem diz que levou Nihad e ele se tornou um atirador especial, mas que queria encontrar sua mãe. Ele se tornou um lobo de guerra e queria se tornar um mártir para que sua mãe visse a foto dele em todos os jornais. Tornou-se um franco-atirador. Ele foi preso e foi trabalhar na prisão, treinado como torturador.

Simon fala: "Um mais um é igual a dois?", e pergunta à irmã se um mais um é igual a dois.

Mais um flashback: Nawal de meia idade está numa piscina no Canadá; quando olha na borda e vê um calcanhar com três furos, sai apressada da piscina e vai olhar o rosto do dono dos pés. Quando seus olhares se encontram, a tragédia é desvelada: filho e estuprador são a mesma pessoa. Quando ele se tornou torturador, mudou de nome.

Quando o acontecimento é convertido em segredo, Abraham e Torok fazem referência a um tipo de recalque conservador: "A furna com sua fechadura – para retomar uma linguagem menos metafórica – será chamada recalcamento conservador, opondo-o assim ao recalcamento constitutivo, particularmente na histeria e que se chama corretamente: recalcamento dinâmico".

Os autores muito bem o dizem, isto é, estabelecem bem a diferença do que acontece na vida fantasmática da histeria, carregada de desejos, procurando vias de satisfação, tentando ultrapassar o interdito e o que acontece com o "criptóforo", que porta um desejo incapaz de renascer, ou de virar pó.

Nada pode ser abolido que não apareça na geração seguinte.

> Este passado está, portanto, presente no sujeito, como um bloco de realidade, ele é visado como tal nas denegações e condenações. Se essa realidade não pode morrer completamente, ela também não pode voltar à vida. (ABRAHAM & TOROK, 1995).

Segundo os autores, quando a cripta é aberta há um processo de melancolização, que é o que vemos em Nawal ao descobrir outro segredo: seu filho é o pai de seus filhos. Nesse momento, esta mulher, que já era tão desconhecida para seus filhos, melancoliza.

Enquanto a cripta resiste, não há a melancolia. Ela se declara no momento em que as paredes da cripta são abaladas por algum objeto que servia de esteio. No caso da Narwal, a rachadura da cripta é a descoberta sobre o filho. Os autores fazem a distinção: o sujeito criptóforo guarda um segredo vergonhoso,

RevistaCineman.3_Prova02.indd 100 16/10/15 09:14

enquanto no melancólico seria uma ferida narcísica.

Os gêmeos descobrem que Nihad vive no Canadá. Eles o encontram na rua e Simon é o primeiro a entregar a carta ao pai.

Carta ao pai

Tremo ao lhe escrever isso, eu o reconheci, você não me reconheceu. É um milagre magnífico. Sou o seu número 72. Esta carta lhe será entregue pelos nossos filhos. Não os reconhecerá, eles são bonitos, mas sabem quem é você e, através deles, quero lhe dizer que você ainda vive. Breve você se calará; para todo mundo o silêncio vem antes da verdade. Assinado, a puta número72.

Carta ao filho

Falo com o filho, não com o torturador. A promessa que lhe fiz no seu nascimento, meu filho, aconteça o que acontecer, sempre o amarei. Procurei você por toda a minha vida e o encontrei.

Você não poderia me reconhecer, mas você tem uma tatuagem no calcanhar direito. Eu a vi, eu o reconheci e achei bonito. Abraço você com toda doçura do mundo, meu amor, console-se. Nada é mais belo do que estarmos juntos; você nasceu do amor, assim como seu irmão e sua irmã também nasceram do amor. Nada mais belo do que estarmos juntos. Sua mãe Nawal Marwan, prisioneira 72

Carta aos gêmeos

Quando os envelopes chegarem ao destinatário, uma carta será entregue e uma lápide poderá ser colocada no meu túmulo. Meu nome gravado nela, exposto ao sol. Meus amores, onde começam suas histórias? Com seu nascimento? Se for assim, ela começa com o horror. Com o nascimento do seu pai? Se for assim, ela começa como uma linda história de amor. Eu digo que a história começa com uma grande promessa. A de romper a corrente do ódio. Graças a vocês fui capaz de cumprir esta promessa. A corrente foi partida. Posso, finalmente, tomá-los em meus braços e cantar uma canção doce para consolá-los. Nada é mais belo do que estarmos juntos. Eu amo vocês. Sua mãe. Nawal Marwan 1949 a 2009 escrito na lápide. Enfim, ela cumpriu a sua promessa. Teve direito a ter seu nome exibido.

A honra permeia toda a história do filme, assim como o segredo e o Édipo.

Nihad, ao se transformar num torturador cruel, o faz em nome da honra da sua mãe, pelo que ele imagina que tenham feito a ela. Assim como sua mãe, também é tomada pelo ódio. Ambos pela mesma razão.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 101 16/10/15 09:14

Nawal, quando manda duas cartas diferentes para a mesma pessoa, honra a função paterna e a função filial.

Na carta endereçada aos gêmeos, ela apresenta dois possíveis destinos para a tragédia: pelo amor ou pelo terror.

A cripta foi desfeita e os efeitos silenciosos, que atuavam nos gêmeos como hiatos na sua história, puderam se juntar e ser historicizados.

Esta cripta que se instaura, segundo Abraham e Torok, não é o Inconsciente dinâmico, nem o ego da introjeção. É um território encravado entre os dois, o que denominam como um tipo de "Inconsciente artificial", instalado no próprio seio do ego. A existência de tal cripta tem como função obturar as paredes semipermeáveis do Inconsciente dinâmico e, por conseguinte, impedir que entre em ação o processo metafórico.

O sujeito que porta a cripta assim o faz porque é um segredo que lhe provoca muita vergonha, inconfessável.

Este desejo, secreto, ilegítimo e vergonhoso será sepultado para tentar fazer desaparecer, completamente, da circulação psíquica.

No pensamento dos autores, a cripta estará ligada ao fantasma que será transmitido por uma transmissão transgeracional; isto é, o fantasma deriva dos efeitos dos segredos familiares sobre as gerações seguintes.

Como mencionamos anteriormente, os trabalhos de Abraham e Torok, nos anos 70, põem em relevo os efeitos da incorporação na subjetividade, com os conceitos de cripta e fantasma. Estes conceitos enfocam o papel de uma intrusão psíquica em que aparece a alienação da subjetividade; a partir de tal operação, o sujeito porta em si um monumento que diz respeito a um outro, presente em si como objeto psíquico interno, sendo parasitada assim sua própria vida pulsional, ou, mais radicalmente, outro psiquismo tal qual uma planta que se torna hospedeira minando a seiva do hóspede. Somos sujeitos portadores da nossa herança psíquica e genealógica e esta herança se dá no substrato psíquico amalgamado a ponto de considerarmos completamente original este que se constitui o fundamento de nossa vida.

Consiste em uma superposição de uma geração sobre a outra provocando a ausência de um espaço sem diferenciação. É uma operação alienante do psiquismo do outro, o que impede ou prejudica os processos de deslocamento, ou seja, uma ruptura na cadeia simbólica. Neste processo estariam envolvidas pelo menos duas gerações em que o psiquismo estaria fixado num tempo de "um sempre". Um tempo circular que se repete dolorosamente.

Há neste fenômeno, nesses processos circulares, uma ausência do acaso e do tempo que marcaria a diferença das gerações. Há um prejuízo do novo, do

RevistaCineman.3_Prova02.indd 102 16/10/15 09:14

inesperado. O segredo, o não metabolizável, torna-se um obstáculo para sua inscrição na sucessão das gerações. A continuidade geracional se encontra comprometida por um "resto" paralisado.

Segundo o conceito de transgeracionalidade, cada um dos genitores de uma criança mantém a internalização de sua família de origem com os seus correspondente valores, interditos, segredos estereótipos e conflitos.

Vou falar um pouco sobre o complexo de Édipo:

Inicialmente, ele se fundaria na interdição do incesto, que protege o desejo da loucura, e da lei "não matarás", que protege a vida, pois restringe a violência original e constituinte do sujeito. De outro modo, a criança fica refém das pulsões arcaicas, pulsões não mediadas pelo outro, rio sem margens, pântano lamacento, criadouro de destruição.

Convivemos numa cultura na qual o mandamento "não matarás" é a cada dia violado assim como o "honrarás pai e mãe" – destacando que o que esse mandamento diz é da categoria da honra e não do amor. Estabelecer a diferença entre honrar e amar é ter introjetado a representação do eu e do outro e que o território do respeito não se confunde com a terra dos afetos. Mas demarca, fundamentalmente, em que território psíquico se está estabelecido: na desordem da loucura, na soberania da perversão ou nas possibilidades do desejo e da frustração. "O incesto entre pai e filha é contra a cultura. Entre mãe e filho é contra a natureza. A mãe não duvida" (DOLTO, F.).

Nesta história, salientam-se alguns aspectos importantes:

A repetição da história de Édipo, inclusive com os pés marcados tal qual o significado do nome: pés furados. De imediato, somos automaticamente lançados na história grega, com a diferença de não haver Laio, porém com a mesma intenção de evitar mais tragédias. Tal qual Édipo quando foi abandonado por Laio, seu pai, com os pés perfurados por um prego, Jocasta, a mãe de Édipo, entrega seu filho ao mensageiro ainda bebê para proteger sua terra e sua família de um mal terrível – mal esse que depois de anos iria acontecer. Édipo matou seu próprio pai e dormia no leito de sua mãe. A mesma que lhe daria filhos, que seriam também seus irmãos.

O filho que, em nome de vingar a mãe desaparecida, se vinga na prisioneira.

A mãe, que para vingar o filho, se transforma numa pessoa destrutiva.

De maneira irada e vingativa, ele vive o luto da mãe submetendo as outras mulheres à violência que supunha que sua mãe sofrera. Ele se identifica com o agressor assim como ela.

A prisioneira que se descobriu cantando como uma maneira de enfrentar seu sofrimento, suas tragédias: perda do seu amor, perda da sua família e perda do filho.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 103 16/10/15 09:14

A mãe que pede para ser enterrada da maneira que considera humilhante, que não merece a honra de ter seu nome escrito na lápide, até que as cartas encontrem seus destinatários.

A estranha que é para seus filhos.

O fato de haver uma carta endereçada ao filho e outra endereçada ao pai dos seus filhos. Ela honra o lugar do filho e honra o lugar do pai. Embora encarnadas no mesmo corpo, ela faz uma distinção das funções: paterna e filial.

O segredo vergonhoso que carrega dentro de si. O túmulo onde é preservada incólume. A cripta se instala para esconder o segredo da realidade vergonhosa. Seguindo os mesmos padrões de organização melancólica, mas, como um túmulo encravado no ego do sujeito, enquanto na melancolia, o ego é absorvido pelo objeto.

No caso do sujeito criptóforo, não é uma ferida narcísica, mas um segredo vergonhoso que se encontra na origem do processo. Enquanto o sujeito que carrega a cripta é o guardião da vergonha, os descendentes carregam o segredo e os efeitos sem saber – o que Abraham e Torok denominam neurose genealógica, na medida em que os filhos já nascem numa linhagem familiar portadora de um segredo.

O fantasma é uma formação do inconsciente, que tem a particularidade de nunca ter sido consciente e que é transmitido do inconsciente dos pais para o inconsciente dos filhos.

Françoise Dolto é a precursora desta ideia da transgeracionalidade quando diz que "o ser humano é um ser de 'filiação linguageira', um ser de linguagem pertencente a uma linhagem".

Françoise Dolto (1908, 1988)
Nicolas Abraham (1919, 1975)
Maria Torok (1925, 1988)

Estes dois últimos autores tiveram a vida marcada pelo trauma. A família de Abraham foi quase toda exterminada e ele teve um filho que se suicidou. Maria Torok, húngara como seu companheiro, viveu o suicídio de sua mãe e parte de sua família também pereceu num campo de concentração.

Dezembro/2014

Lindinaura Canosa
lindicanosa@terra.com.br
Rio de Janeiro-RJ-Brasil

RevistaCineman.3_Prova02.indd 104 16/10/15 09:14

Sobre *Incêndios*

Pedro Salem[*]

Incêndios, dirigido por Denis Villeneuve e adaptado de uma peça do libanês Wajdi Mouawad é, de fato, um grande filme. Amplamente premiado, é dotado de uma qualidade estética e narrativa notáveis. A história se passa entre o Canadá e um país do Oriente Médio, não definido no filme. As referências principais indicam que se trataria do Líbano e das consequências de sua guerra civil, transcorrida entre 1975 e 1990. Mas, propositalmente, os indícios históricos e factuais não é o que mais importa no filme. Pelo contrário, a construção de cidades e locais fictícios, bem como a ocultação de nomes ou fatos históricos reconhecíveis, corrobora o que o próprio Villeneuve anunciou em uma de suas entrevistas à imprensa, ao afirmar que procurou "inscrever o filme num território imaginário", despojando-o "de toda tomada de posição política", evitando assim pôr os pés num "campo histórico minado". Certamente reconhecedor da complexidade do tema, procurou, assim, orientar o olhar do público para uma outra direção, preservando a liberdade própria às experiências transicionais, permitindo ao espectador lançar-se nos meandros de cadeias associativas sem o apoio de balizas morais preconcebidas.

Logo na primeira cena do filme, assistimos a um grupo de meninos tendo seus cabelos raspados, numa espécie de rito de iniciação em que são claramente despidos de uma identidade anterior. A câmera foca um dos meninos, aproxima-nos de seu olhar enigmático, sugerindo que qualquer resquício possível de inocência, há muito se perdera. Mas sua atitude inerte, falaciosamente passiva, convoca imediatamente o espectador. O menino nos olha de modo ame-

[*] Psicanalista, membro efetivo do CPRJ. Doutor em Saúde Coletiva (IMS/UERJ). Autor do livro *Do Luxo ao Fardo: um estudo histórico sobre o tédio* (Relume-Dumará, 2004); e co-organizador do livro *Dimensões da Intersubjetividade* (Escuta/Fapesp, 2012).

RevistaCineman.3_Prova02.indd 105 16/10/15 09:14

açador sem que, no entanto, possamos, ainda, desvendar as causas daquele *quase* ódio. É dada a partida para uma série de eventos a serem paulatinamente desvendados pelos personagens e pelo próprio público, um conjunto de enigmas anunciados já nas primeiras cenas narradas.

O filme retrata os esforços despendidos por um casal de gêmeos para responder aos desejos testamentários de sua mãe. Por intermédio de um notário para quem a mãe, Nawal Marwan, trabalhara, os gêmeos Jeanne e Simon recebem uma curiosa incumbência: entregar uma carta ao pai que acreditavam morto e outra a um irmão cuja existência até então desconheciam. Descobriam, nesse momento *post-mortem*, o quão rarefeitas eram as informações que detinham sobre a história de sua mãe e, consequentemente, sobre a deles mesmos. O enigma e a convocação para seu desvelamento, conforme o próprio desejo materno, eram condição para que ela tivesse acesso a um enterro comum, com direito a um caixão, lápide e orações correspondentes. Caso a missão conferida aos filhos não se realizasse, Nawal pedia para ser enterrada nua, face voltada para o solo, sem seu nome gravado em lugar algum. "Sem epitáfio para aqueles que não cumprem suas promessas", ditara ela.

Contudo, executada a missão, "o silêncio será quebrado, uma promessa será cumprida". Sua realização configura, portanto, o requisito para que Nawal tenha sua humanidade restaurada, para que seja merecedora dos rituais que permitem aos mortos terem sua lembrança preservada junto aos vivos e para que tenham, enfim, seu pressuposto merecido descanso. "Jeanne e Simon", a mãe ainda alerta no testamento, "a infância é uma faca enterrada na garganta. Não pode ser removida facilmente". Nawal anuncia, desse modo, o esforço subjetivo implicado na busca que foram convocados a empreender.

Parte do filme transcorre em um cenário de guerra civil. Milícias cristãs e grupos muçulmanos disputam a supremacia territorial e religiosa, atacando-se mutuamente e perpetrando um cenário de ressentimento e ódio que atravessa o filme e confere sentidos deletérios aos acontecimentos individuais dos personagens. No auge de sua juventude, Nawal, oriunda de família cristã, engravida de um refugiado muçulmano por quem se apaixona. Ciente da incompatibilidade de sua escolha amorosa com a permanência em seio familiar, pretende fugir com o amante quando este é brutalmente assassinado pelos irmãos dela. Poupada da morte e acolhida pela avó, Nawal mancha a própria honra e das gerações subsequentes de sua família, tornando-se um pária, a quem não resta senão a opção de exilar-se na casa distante de um tio, para onde vai estudar após o nascimento de seu filho. O recém-nascido, marcado com uma tatuagem no calcanhar para que possa ser futuramente reconhecido pela mãe, é afastado

RevistaCineman.3_Prova02.indd 106 16/10/15 09:14

dela e encaminhado para um orfanato no Sul do país. Ao deixar seu vilarejo natal, Nawal parte enunciando a promessa de reencontrá-lo um dia, sem qualquer condição de antecipar as graves circunstâncias em que o reconhecimento de seu filho se daria.

Freud, em uma carta a Einstein datada de 1932, procurava responder a uma indagação do físico: Por que a guerra? Seria possível livrar os homens de tão terrível mal? Recordando ao leitor sua concepção do funcionamento psíquico como orientado para a satisfação pulsional – cujo excesso deveria poder ser domado pelo processo civilizador – Freud ressalta que, em seu entendimento, a violência também parece se orientar por uma inclinação pulsional. Em um dos raros momentos em que Freud abandona o caráter abstrato da pulsão de morte, normalmente tratada como um conceito cuja tradução fenomenológica inspira seus maiores cuidados, nessa carta ele, explicitamente, a invoca para entender o recurso humano à violência, ao ódio e o apreço pela morte do inimigo. Lembra que, ainda que a humanidade tenha evoluído em sua capacidade de contornar o uso da violência como modo privilegiado para a resolução de conflitos, as guerras sempre existiram e não podem ser evitadas. Concordando com a intuição de Einstein, Freud lembra que é fácil mover os homens para a guerra. Existe, diz ele, "alguma coisa neles, um instinto de ódio e destruição que favorece aquele incitamento" (1932, 2013, p.426). Sugerindo a necessidade pragmática de admitirmos que pulsão de morte e pulsão de vida não agem isoladamente, mas sempre em conjunto nos fenômenos da vida, afirma que quando os homens são incitados à guerra, "neles há toda uma série de motivos a responder afirmativamente, nobres e baixos, alguns abertamente declarados, outros silenciados. (…) O prazer na agressão e na destruição é certamente um deles. (…) A mescla desses impulsos destrutivos com outros, eróticos e ideais, facilita naturalmente sua satisfação" (1932, 2013, p.428). Descrente da possibilidade de os seres humanos abolirem suas tendências agressivas e viverem como "criaturas felizes" em comunidades "totalmente pacificadas", Freud é taxativo: "Considero isso uma ilusão" (1932, 2013, p.430).

Pois bem, ocorre que, em tempos de guerra, a tênue capacidade humana de desviar tendências agressivas para outros fins encontra-se, ainda segundo Freud, fortemente abalada. Em outro texto em que trata da guerra, escrito aproximadamente duas décadas antes desta carta e com a qual bem dialoga, Freud (1915, 2013) já afirmara que tempos de guerra fragilizam a capacidade humana de conter as pulsões, afrouxando os fundamentos da moralidade e escavando perigosamente um canal pelo qual escoa aquilo que há de pior nos

RevistaCineman.3_Prova02.indd 107 16/10/15 09:14

homens. Em tempos mais tranquilos, sugere ele, maior seria a capacidade humana de renunciar às suas inclinações pulsionais. Em tempos de guerra, contudo, diz Freud, "é como se todas as conquistas morais do indivíduo se apagassem quando se junta um bom número ou mesmo milhões de pessoas, e restassem apenas as atitudes mais primitivas, mais antigas e cruas" (1915, 2013 p.229). Quando da escrita deste artigo, em meio à Primeira Guerra Mundial, bem antes, portanto, da carta acima mencionada, Freud se indaga sobre o enigmático motivo do ódio entre povos e indivíduos. Curiosamente, ele confessa: "não sei o que dizer sobre isso".

Com efeito, *Incêndios* inevitavelmente nos conduz a essas reflexões. Por meio de cenas e relatos brutais, como a menção e a exibição de chacinas e assassinatos, Villeneuve, habilmente, nos impõe uma intimidade com a corrente de ódio cujos efeitos sombrios distinguimos paulatinamente no decorrer do filme. Ele nos leva a refletir sobre a condição humana sem ilusões: somos, de fato, capazes de cunhar e disseminar o mal ao próximo com enorme crueldade. Freud, apesar do pessimismo ou, se preferirmos, realismo, sugere que contra os efeitos da pulsão de destruição nos restaria tão somente o recurso ao seu antagonista: Eros. Em suas palavras, "tudo o que produz laços emocionais entre as pessoas tem efeito contrário à guerra" (1932, 2013, p.430). Tudo aquilo que tende a conservar, ligar e unir, diria Freud, responde aos anseios eróticos da pulsão de vida, permitindo remediar parcialmente os desmandos da pulsão de morte. Nawal, numa espécie de intuição sobre tais considerações freudianas, afirma, repetidamente, nas cartas reveladas ao final do filme, que "nada é mais belo do que estar juntos". Reconhecendo em sua própria história os danos inelutáveis causados pela violência e pelo ressentimento, Nawal sedimenta uma promessa cuja realização depende da entrega pessoal de seus filhos: romper a corrente de ódio que norteara o curso de sua vida.

Mas porque incitar os filhos a experiências tão dolorosas? Não poderia Nawal simplesmente ter-lhes contado a verdade, descrito as vicissitudes de sua vida, fazendo-os assim reconhecer as motivações implicadas em suas escolhas? Sabemos, em psicanálise, que a distância entre o conhecimento racional de um fato e sua descoberta pela trilha da experiência é, normalmente, abissal. Suponho que o mesmo ocorrera a Nawal: contar-lhes sua experiência de vida em nada se equipararia a deixá-los descobri-la por si mesmos, com as alegrias e as dores inevitáveis do caminho à verdade pessoal. Somente desse modo seriam eles capazes de integrar suas histórias silenciadas e, consequentemente, cumprir a promessa materna. Como diz Nawal na carta destinada ao torturador Abou Tarek: "para todo mundo o silêncio vem antes da verdade". Caberia aos

RevistaCineman.3_Prova02.indd 108 16/10/15 09:14

filhos a dívida ou a dádiva da escolha: silenciar os fatos ou empreender uma jornada em busca da verdade; compreender sua própria história como oriunda de um ato de amor ou de ódio. Ainda que, em um dos textos acima citados, Freud (1915, 2013) recorra ao conceito de *ambivalência afetiva* para explicar a inclinação humana às guerras – lembrando que não se trata de amor *ou* de ódio, mas sim da simultaneidade desses sentimentos –, na carta final endereçada aos filhos, Nawal indaga: "Meus amores. Onde começa a sua história? Com seu nascimento? Se assim for, ela começa com horror. Com o nascimento de seu pai? Se for assim, ela começa com uma grande história de amor". Nawal oferece aos filhos a oportunidade de empreender uma busca em direção às suas origens, legando-lhes a possibilidade de ressignificação de seus traços identificatórios originários; as marcas de onde vieram e que, consequentemente, determinam para onde vão.

Seguindo uma sugestão de Freud, Otto Rank publicou em 1909 um livro chamado *O Mito do Nascimento do Herói*. Neste livro, buscou investigar a natureza difundida e uniforme de diversos mitos de nascimento de heróis em variadas mitologias e culturas. Compreendendo a imaginação como a faculdade básica implicada na produção dos mitos, procurou examinar as semelhanças e as correspondências quase literais entre as diferentes descrições do nascimento do herói, sugerindo uma interpretação psicanalítica para suas principais características comuns. Décadas mais tarde, Joseph Campbell, estudioso americano de mitologia comparada, inspirou-se em Rank ao identificar em várias histórias e mitos, ocidentais e orientais, antigos e modernos, um determinado padrão narrativo que definiu como "O Mito do Herói". Ampliando o foco mantido por Rank em torno do nascimento, sugeriu que essa narrativa transcultural compõe uma espécie de jornada cíclica, reconhecível em diversos tempos e lugares que, de um modo geral, pode ser interpretada como um itinerário simbólico, por meio do qual um indivíduo persegue a busca de algum tipo de conhecimento ou experiência transformadora. Entendo que, tomando esse percurso mítico indicado por Campbell como uma trilha em direção à compreensão da própria história e de suas primeiras identificações, o enigma proposto por Nawal a seus filhos, Jeanne e Simon, e a busca que empreendem, reproduzem alguns dos elementos mais proeminentes dessa narrativa.

De um modo geral, Campbell afirma que três fases principais compõem a jornada do herói, aqui representado por Jeanne e Simon. Na medida em que são gêmeos, tomo a liberdade de considerá-los aspectos distintos – e nem sempre sintônicos – da personalidade de um indivíduo total. Suponho que o des-

RevistaCineman.3_Prova02.indd 109 16/10/15 09:14

conhecimento da própria história e de suas origens favorece essa interpretação, corroborada também pela força atribuída no filme à pergunta enunciada por Simon – que reencontraremos adiante –, sobre a possibilidade de "um mais um [ser] igual a um". Tais fases, descritas pelo autor americano e representadas pela *apresentação do personagem em seu próprio mundo*; *sua partida em direção ao desconhecido* e, finalmente; *o retorno ao mundo de origem* são, por sua vez, compostas de passagens típicas, cujos elementos mais importantes pretendo examinar, em associação com a história dos dois irmãos.

Inicialmente, o herói é apresentado em seu próprio mundo ordinário, em uma situação de relativo conforto, desconhecimento daquilo que viria a enfrentar ou mesmo da necessidade de se submeter a algum tipo de transformação pessoal. Em seguida, é exposto a um problema, desafio ou aventura na qual se vê impelido a ingressar. Segundo Campbell, um traço importante deste padrão narrativo é testemunhado na hesitação do indivíduo em arriscar-se na aventura.

Jeanne e Simon supunham, ao encontrar o notário Lebel, que teriam simplesmente acesso à divisão de bens documentada no testamento de sua mãe para, então, proceder com os rituais de enterramento. Acompanhamos, entretanto, uma situação mais complexa. São confrontados a uma circunstância tão inédita quanto inusitada, apresentada a eles sob a forma de *enigma* e *missão*. Diante do chamado e do espanto: a hesitação. Enquanto Jeanne aceita prontamente seguir os passos indicados pelo desejo materno, Simon se nega terminantemente a fazê-lo, afirmando finalmente estar "em paz" e tomando o pedido da mãe, desde sempre ausente, como mais uma manifestação de sua estranheza e desequilíbrio. Jeanne ironiza a afirmação forçada de bem-estar do irmão, denunciando, implicitamente, o medo diante do desconhecido. Como profere, mais adiante no filme, o carcereiro da prisão onde Nawal estivera confinada: "Sabe, às vezes é melhor não saber de tudo".

Segundo Campbell, diante da hesitação do herói, entra em cena uma espécie de mentor que ajuda em sua decisão de arriscar-se na partida. Normalmente, o presenteia com algum objeto ou amuleto que o guiará em sua jornada. Entendo que, no filme, aqueles que mais claramente se prestam a esse papel são Lebel e o professor orientador de Jeanne. Durante uma aula inaugural, este se dirige aos seus alunos. Entretanto, enquanto ouvimos a voz do professor, a câmera foca Jeanne em um *close* fechado, numa clara indicação de que o conteúdo transmitido aos alunos é, em última instância, orientado à sua pupila. O professor lembra aos alunos que, até então, eles vinham se ocupando de "respostas estritas e definitivas para problemas estritos e definitivos". Iriam, a partir daquele momento, "embarcar numa *aventura* diferente. Encontrarão

RevistaCineman.3_Prova02.indd 110 16/10/15 09:14

problemas insolúveis que sempre levarão a outros problemas insolúveis. Seus amigos", o professor segue dizendo, "ficarão ironizando, dizendo que sua busca é inútil. Vocês não terão argumentos para se defender, pois os problemas serão de uma complexidade atordoante. Bem-vindos ao país da matemática pura, ao reino da solidão".

Notem que, nesse contexto, a alusão a uma "aventura" não é ocasional. Os problemas insolúveis, de uma "complexidade atordoante", que despertam a incompreensão daqueles ontologicamente restritos à partilha da mesma experiência de outro sujeito, dizem precisamente respeito à aventura do recuo ao mistério da própria origem. Esta é, como sugere o matemático, a sina solitária que Jeanne e Simon estão prestes a percorrer. O professor assevera, ainda, que esse é um caminho sem volta, dizendo a Jeanne que sua partida é "inelutável". Profeticamente, ele diz: "Você precisa descobrir, ou seu espírito jamais ficará em paz". Além do crucifixo e do passaporte de Nawal, conferidos a Jeanne pelo notário, o endereço de um velho amigo radicado no país de destino funcionam como objetos/amuletos que a ajudarão em sua empreitada.

Em seguida, logo após a exibição do momento em que Nawal recai misteriosamente catatônica numa piscina pública, acompanhamos o início da jornada de Jeanne, ainda desacompanhada do irmão. De acordo com Campbell, tomada a decisão do herói de abandonar seu mundo comum para aventurar-se no desconhecido, várias serão as dificuldades enfrentadas até a conclusão de sua campanha. O filme narra o percurso de Jeanne em busca de informações sobre seu pai e seu irmão, paralelamente apresentadas com cenas do passado da mãe. Percorrem alguns dos mesmos lugares no país árabe, já que quando a guerra civil entre cristãos e muçulmanos eclode, Nawal deixa a casa do tio em busca do filho no Sul do país.

Assim, o filme, paulatinamente, descortina os esforços de Jeanne para encontrar as pistas da história materna. Enfrenta frustrações e percalços, sendo, por exemplo, agressivamente repelida do vilarejo de origem de Nawal, ao ser identificada como sua filha. Mas, determinada, segue inabalável em seu propósito, desvendando que, em certo momento de sua vida, a mãe se associara aos muçulmanos para assassinar o chefe das milícias cristãs direitistas, justamente aquelas que haviam atacado os refugiados no Sul do país, incluindo o orfanato onde estaria seu filho. Movida por ódio e vingança, Nawal pretendera "ensinar ao inimigo o que a vida [lhe] ensinou". Em seguida, novo assombro: após saber do assassinato do chefe cristão, Jeanne descobre que sua mãe fora mantida presa, durante 15 anos, junto a outros prisioneiros políticos, onde fora torturada e violada por um "especialista em tortura".

RevistaCineman.3_Prova02.indd 111 16/10/15 09:14

Essas são, pode-se sugerir, algumas das provações que Campbell descreve como componentes da jornada do herói. Após o abandono de seu mundo, enfrenta testes, encontra aliados, inimigos, têm êxitos, frustrações, até aquela definida como a maior crise de sua aventura, que antecede sua conclusão e antecipa o retorno ao lar. Após essas descobertas e provações iniciais, Jeanne já não pode seguir sozinha. Sob o risco de permanecer alijada de outros aspectos de sua personalidade e fracassar na possibilidade de integrar o que fora silenciado, ela convoca Simon. É ele quem irá passar pela provação maior.

Antes disso, os gêmeos também descobrem que sua mãe, repetidamente estuprada na prisão, engravidara do torturador. E, bem mais do que isso, ficam sabendo que são eles o fruto desse crime. Notem que, em mais uma citação mítica proposta por Villeneuve, a história dos irmãos reproduz a cena do nascimento de tantos heróis que, poupados da morte ao nascer, são acolhidos por uma figura simples que oferece, desse modo, a oportunidade posterior de cumprirem seus destinos. Mesmo o riacho e o cesto – no caso do filme, um balde –, onde muitos deles são deixados para se exilarem do perigo da morte, está presente na cena em que a parteira os recolhe para, posteriormente, entrega-los à mãe.

Vale também chamar a atenção para a cena seguinte a essa revelação: os irmãos, desnorteados, nadam, violentamente, numa piscina escura. Param arfando, respiram, se aproximam e se abraçam. Um encontro de um erotismo flagrante, em que a imagem de ambos se confunde em uma só, antecipando o início da reconciliação com a própria história e oferecendo ao espectador um indício silencioso da dimensão incestuosa do que estaria por vir.

Após a revelação de dados parciais sobre a história do irmão, Simon precisa encontrar um chefe muçulmano – Chamseddine, aquele que ordenara o assassinato realizado por Nawal –, que seria conhecedor de seu paradeiro. Mas não é Simon que vai até Chamseddine, é este quem deve encontrar Simon. Parte, então, em direção a um campo de refugiados, se perde nas ruas como em meio a um labirinto mítico, até poder ser reconhecido como filho da "mulher que canta". Por meio de emissários, o chefe o convoca para um encontro "às cegas", quando então divulga o paradeiro do irmão e o conduz à maior das revelações: seu irmão Nihad, treinado para lutar com os muçulmanos, fora capturado pelos cristãos e transformado em torturador da prisão de Kfar Riat. Estava disposta, então, a última peça para a elucidação do enigma: Nihad se transformara no torturador Abou Tarek. Seu irmão e seu pai eram, portanto, a mesma pessoa.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 112 16/10/15 09:14

Simon, chocado, quase catatônico, em aparente referência à condição da mãe diante da descoberta da mesma verdade, reencontra Jeanne no hotel. Notem que Simon, retomando a linguagem matemática que impelira a irmã em busca do cumprimento da promessa materna, diz: "Um mais um ... é igual a dois". Ocorre que, como já advertira o professor/mentor, essa aventura é "diferente"; não concerne "respostas estritas e definitivas para problemas estritos e definitivos". Simon, então, em tom de súplica, endereça uma pergunta à irmã: "Um mais um pode ser igual a um?". Pronto! Fora o suficiente para que Jeanne, por sua vez, acedesse à variável desconhecida que a permitiria compreender o "problema insolúvel" nesta equação. Insolúvel pois, como se sabe, é vetada ao pai e ao irmão a encarnação no mesmo sujeito; insolúvel pois, como se sabe desde Arquimedes, seguido por Levi-Strauss e Freud, dois corpos não podem – ou não devem – ocupar o mesmo espaço; insolúvel posto burlarem a Lei, aquela cuja função central seria a de organizar e estruturar as sociedades e as relações entre os indivíduos, permitindo seu ingresso no domínio da cultura e do simbólico.

Apesar do ápice da saga de Jeanne e Simon ocorrer em solo árabe, sua conclusão depende do retorno ao lar. É apenas quando encontram Nihad no Canadá – um simples faxineiro cuja tranquilidade cínica remete à Banalidade do Mal vislumbrada por Hannah Arendt em Eichmann –, que podem finalmente quebrar a corrente de ódio que conduzira a vida de Nawal, reconciliando-se assim com suas próprias histórias. Na última cena, por sua vez, testemunhamos Nihad, em frente à lápide da prisioneira de número 72, num ato que podemos supor também de reconciliação com sua mãe e, quem sabe, com sua própria consciência moral.

Por fim, gostaria de sugerir que, curiosamente, o filme parece conter uma sutil provocação à psicanálise. Acostumados que somos a reduzir o desejo materno por um filho a uma das condições prevalentes para a operação de constituição do sujeito ou para o ingresso saudável do *infans* em uma comunidade humana, o filme espanta e provoca ao transgredir essa lógica. Nihad, fruto do amor entre Nawal e o refugiado muçulmano, se torna um violento torturador. Simon e Jeanne, frutos do ódio, da tortura e mesmo da perversão (após o estupro, Abou Tarek cruelmente desafia Nawal a cantar), se tornam seres relativamente equilibrados e saudáveis. Nesse contexto, duas cenas contrastantes chamam a atenção: numa delas, durante a gravidez dos gêmeos na prisão, Nawal é mostrada agredindo, violentamente, a própria barriga, pretendendo claramente exterminar as sementes da violência plantadas em seu corpo. Já quando grávida de Nihad, Nawal é vista usando seu mais precioso instrumen-

RevistaCineman.3_Prova02.indd 113 16/10/15 09:14

to de sobrevivência diante da tortura – a voz – para acalentar o bebê que cresce dentro dela. Este, cuidadosamente investido com um amor originário da relação precocemente abortada pelo assassinato de seu amante muçulmano, se tornaria, justamente, seu maior algoz.

É claro que, como poder-se-ia argumentar, muito se passa entre estas cenas e o nosso reencontro com os personagens na vida adulta. Nihad foi afastado da mãe e treinado para matar. Os gêmeos, devolvidos a Nawal ainda quando bebês, tiveram uma criação que podemos supor *suficientemente boa*. Ocorre que, se focarmos a questão do desejo materno, por vezes amplificada a ponto de buscarmos compreender o destino de um sujeito a partir desse fato específico, o filme nos apresenta um contraste flagrante. Fica, sem dúvida, a provocação para que cuidemos de nossas teorias e das inferências que delas produzimos, lembrando que a vida humana e suas vicissitudes são, sempre e inequivocamente, de uma "complexidade atordoante".

Dezembro/2014

Pedro Salem
pedrosalem@terra.com.br
Rio de Janeiro-RJ-Brasil

Referências

CAMPBELL, J. *O Herói de mil faces.* São Paulo: Ed. Pensamento, 1995.

FREUD, S. (1915). Considerações atuais sobre a guerra e a morte. In: *Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2013. (Edição standard brasileiras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. 11).

_____. (1932). Por que a guerra? (Carta a Einstein). In: *Além do princípio do prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos.*São Paulo: Companhia das Letras, 2013. (Edição standard brasileiras psicológicas completas de Sigmund Freud, vol. 18).

RANK, O. (1909). *The Mith of the Birth of the Hero.* Baltimore: John Hopkins University, 2004.

RevistaCineman.3_Prova02.indd 114 16/10/15 09:14

RevistaCineman.3_Prova02.indd 115 16/10/15 09:14

Este livro foi impresso na XXXXXXXX
para o Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ) e a
Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro (SPCRJ),
em outubro de 2015.

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

Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro - SPCRJ
Rua São Clemente, 413 – Botafogo – Rio de Janeiro – RJ – CEP: 22260-001
Secretaria: tel.: (21) 2512-2265 - Tel/Fax: (21) 2239-9848 – secretaria@spcrj.org.br
Biblioteca: biblio@spcrj.org.br / Site: www.spcrj.org.br/

RevistaCineman.3_Prova02.indd 116 16/10/15 09:14