Psicanálise e Cinema
v. 4, n. 4, 2016

Trauma e luto na criança e no adolescente: uma visão psicanalítica

RevistaCinema_4_Final.indd 1 16/09/16 12:22

CÍRCULO PSICANALÍTICO DO RIO DE JANEIRO – CPRJ

Filiado à Federação Internacional de Sociedades Psicanalíticas - IFPS
Rua David Campista, 170 - Humaitá - Rio de Janeiro – RJ – CEP: 22261-010
tel. (21) 2286-6922 fax. (21) 2286-6812 CNPJ. 34.117.705/0001-05
e-mail: cprj@cprj.com.br - www.cprj.com.br
Biblioteca: tel. (21) 2286-5747 biblio@cprj.com.br

Diretoria do CPRJ – 2014-2016

Diretoria - Comissão Administrativa
Coordenadora Geral: Suely Duék
Secretária: Nancy Assemany
Tesoureira: Maria de Fátima de Amorim Junqueira
Colaboradora: Sonia Caldas Serra

Comissão Executiva Técnica de Formação Permanente
Coordenadora: Carla Maria Pires e Albuquerque Penna
Magali de Oliveira Amaral
Maria Theresa da Costa Barros
Regina Orth de Aragão
Colaboradoras: Alba Maria de Carvalho Senna
Iêda Bourgeaiseau

Comissão Executiva Técnica Clínica
Coordenadora: Margarida Maria F. Guilhon
Lia de Chermont Próchnik
Claudia Amorim Garcia
Colaboradoras Beatriz Pinheiro de Andrade
Clara Bar
Marcia Rechtman
Renata Burstok

Comissão Executiva Técnica de Publicações e Biblioteca
Coordenadora: Diana Dadoorian
Pedro Salem
Luciana Gageiro Coutinho
Colaboradores: Daniela Romão-Dias
Laura M. R. Fagundes
Luiz Ricardo Prado de Oliveira
Paula Land Curi

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: (2)1 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 e Neyza Prochet
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.4, n.4, (2016)

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

RevistaCinema_4_Final.indd 4 16/09/16 12:22

Sumário

Apresentação 7

O brincar impossível: luto e representação 9
Beatriz Mano

O infantil e o desamparo encarnado no filme Brinquedo proibido 21
Marcia Maria dos Anjos Azevedo

Entre o ilusório e o verdadeiro: percorrendo o Labirinto do fauno 31
Neyza Prochet

A esperança ameaçada 37
Rachel Sztajnberg

Comentários sobre o filme Infância clandestina 43
Ana Maria Furtado

Infância clandestina 49
Paulo Cesar Junqueira

Precisamos falar sobre o Kevin 57
Anna Elisa Penalber

Precisamos falar sobre o Kevin 63
Sheila Lustosa

Uma garrafa no mar de Gaza 77
Sergio Tostes

Uma garrafa no mar de Gaza 85
Suely Marques

RevistaCinema_4_Final.indd 5 16/09/16 12:22

Apresentação

Os temas escolhidos para o ciclo de filmes 2015 buscaram conjugar as temáticas *Os Caminhos e Descaminhos do Luto* e *Trauma e suas Vicissitudes*. Optamos também por selecionar trabalhos pautados nestes temas e que discutissem suas repercussões na infância e na adolescência.

O mundo, às vezes, é generoso e em muitas outras vezes está bem longe disso, causando dor e sofrimento. Perdas, conflitos e traumas na infância são questões basais na teoria freudiana e encontrar um grande número de obras que debata o assunto, ilustra bem o valor e a relevância da Psicanálise para a compreensão do existir humano.

Trauma, uma palavra de origem grega, é o nome que damos ao ato de origem externa que provoca um dano no organismo. Inicialmente, Freud tratava o trauma desta forma, considerando-o como decorrente de um fluxo excessivo de excitações que rompem o escudo protetor contra estímulos, produzindo uma marca indelével. Posteriormente, trauma passou a se referir não apenas àquilo que não pode ser assimilado ou traduzido, mas também aquilo que se mostra refratário às possibilidades de elaboração e reinterpretação de outras maneiras, causando uma paralisia ou cristalização que conduz ao adoecimento do indivíduo. A importância deste conceito ultrapassa o campo psicanalítico estendendo-se à cultura, em especial, após os eventos vividos ao longo do século XX – as inúmeras guerras de âmbito mundial, o Holocausto, as ditaduras latino-americanas e os conflitos no Oriente Médio, que marcaram de forma indelével a experiência humana neste período.

E como é possível falar do que não mais existe, do que se perdeu ou do que não pode ser representado? Como podemos narrar o que não pode ser dito ou não está mais lá?

RevistaCinema_4_Final.indd 7 16/09/16 12:22

Freud demonstrou como era fundamental o relato daquilo que lançava o indivíduo no horror e no desamparo. Falar do trauma é poder falar de seus efeitos, de nomear o que pode ser nomeado para construir uma moldura, que possa comportar o vazio daquela experiência. Aquele que narra, narra para alguém que se torna testemunha daquilo que foi sofrido. A presença de outro, capaz de se identificar e empatizar, restaura aquilo que foi perdido no trauma e no luto: A capacidade de se conectar, de confiar num terceiro, de sentir-se íntegro e com valor pessoal. Aquele que narra age em palavras, torna-se capaz de fazer algo com aquilo que foi vivido. A partir deste momento, é possível dar um encadeamento e sentido ao acontecido.

Na infância e na adolescência, as perdas e traumas são vivenciadas de forma particularmente dolorosa, pois estes psiquismos ainda estão em desenvolvimento e precisam, de fato, de pessoas que lhes garantam condições mínimas de sobrevivência física e desenvolvimento emocional. Numa criança e num jovem, os traumas e lutos não são nunca elaborados, de todo, e sim processados ao longo do tempo de seu desenvolvimento, à medida que lhes é possível significar o acontecido. Também pode ser reativado em outro momento, ao encontrar ressonância com conflitos do futuro desenvolvimento.

O cinema é um meio poderoso para as relações humanas. Ele é capaz de criar e contar ao mundo, de uma forma ampla, nunca alcançada antes, histórias que são capazes de não apenas registrar estas experiências, mas poder dar um sentido ao que não tinha sentido e de restaurar o encadeamento dos acontecimentos.

Selecionamos cinco filmes onde a morte, perdas, quebra de continuidade, ruptura de laços, violência e incomunicação estão presentes em todas as obras. Com as histórias contadas, procuramos criar pontes entre um indivíduo ao seu dessemelhante (o outro), tornando-o semelhante. Contamos, assistimos e debatemos suas histórias para que a experiência de "ser humano" possa se estender além das fronteiras de um grupo, de uma época ou lugar.

Neyza Prochet
pela Comissão Organizadora

RevistaCinema_4_Final.indd 8 16/09/16 12:22

O brincar impossível: luto e representação

Beatriz Mano[*]

Existem alguns filmes que vão perdendo o viço e se esgotam naquilo que podem ter de ressonância psíquica, emocional e até mesmo de interessante à medida que refletimos sobre eles: ficam enquadrados como puro entretenimento. Outros, como é o caso de *Jeux Interdits*, ocorre exatamente o contrário: se tornam melhores e mesmo apaixonantes.

Exibido em 1952, em uma França ainda traumatizada pelos horrores da Segunda Guerra Mundial, *Jeux Interdits* (Brinquedo Proibido), é um filme de qualidade impar: profundamente ancorado no contexto histórico – o êxodo maciço dos franceses para a zona livre por ocasião da ocupação alemã – ele transcende esse contexto ao falar do Traumático. No caso, ao falar sobre a violência traumática com que a morte pode ser vivida pelo infantil quando exibe sua face de horror: aleatória, trágica, fazendo naufragar o sujeito em um estado de desamparo de sentido.

O filme de René Clement, em sua alegoria, fala da chegada da morte, em sua realidade mais bruta, no sentido bioniano – o da precariedade de intermediação simbólica – aos lares franceses no contexto da II Guerra Mundial. Assim, chega a menina Paulette à fazenda dos Dollé, carregando a morte em seus braços: as cenas iniciais do filme extraem da massa em fuga da Paris submetida à ocupação alemã a pequena Paulette (uma menina de mais ou menos 6 anos), lançada num anonimato quando seus pais e seu cachorrinho são mortos por rajadas de metralhadoras que os atingem vindas do céu.

[*] Psicanalista, membro efetivo do CPRJ, mestre em Psicologia Clínica pela PUC-RJ, doutora em Psicologia Clínica pela PUC-SP e pós-douturanda da USP. Autora do livro *Clínica do continente* (Ed. Casa do Psicólogo).

RevistaCinema_4_Final.indd 9 16/09/16 12:22

Ela toma em seus braços o cachorro morto e sai andando, como veremos, sem rumo, sem direção, sem busca. Nesse contexto, Paulette é acolhida por Michel, um garoto que deve ter uns 11 anos, que a leva para sua casa e para sua família, em um ambiente de *campagne* que alegoricamente nos remete a um primitivismo, à precariedade de recursos civilizatórios, ou recursos do Eu. Paulette traz em seus braços a marca da guerra, e dentro de si, o inominável.

Um pouco antes de Paulette chegar à fazenda trazida por Michel, chega a esta um cavalo que, assustado, fugira de um bombardeio – mesmo contexto onde Paulette é traumaticamente ferida pela experiência da morte dos pais. "É um cavalo de guerra." (aliás, como o era o cavalo de Troia), adverte a mãe de Michel a um dos filhos que dele se aproxima. O rapaz é mortalmente ferido pelo cavalo e, em sua agonia final, como que projetada por identificação ao mundo interno de Paulette, a morte se instala no seio dessa família.

Para além da alegoria e do contexto social da guerra, o que o filme coloca em cena é a dimensão íntima da experiência traumática de morte encarnada pelas duas crianças. Não há no filme uma representação heroica da dor nem tampouco uma banalização da morte ou da perda que os estados de guerra muitas vezes suscitam. Muito pelo contrário: é do "terror sem nome" (BION, 1962) que se trata.

O filme me fez refletir sobre a relação entre a capacidade de representação da perda e da morte e o trabalho de luto: como fazer o luto diante das angústias inomináveis? É possível fazer o luto daquilo que não pôde ser representado, como muito frequentemente encontramos em estados traumáticos? A meu ver, esta é uma questão clínica, e desde já deixo na mesa para o debate.

O enredo do filme é basicamente encadeado em torno da construção de um cemitério de animais por Paulette e Michel ante a trágica experiência com a morte: ela havia perdido os pais e ele, depois, o irmão. A construção do cemitério, jogo proibido, um segredo que vincula as duas crianças em uma relação de beleza ímpar, se oferece, potencialmente, como lugar onde suas angústias poderiam ser mitigadas e, idealmente, um trabalho de luto podia ser posto em andamento. Talvez fosse uma possibilidade de as crianças se apropriarem de uma realidade ante a qual se viam apassivadas (FIGUEIREDO, 2016). Ou ainda uma tentativa de simbolização do sem sentido, nesse caso considerando o jogo como função psíquica de simbolização primária (ROUSSILLON, 1995).

Mas no "meu" filme, naquele a que assisti, a construção do cemitério falha no cumprimento dessas funções psíquicas. Cumpre, sem dúvida, função de recurso de proteção frente ao excesso traumático, mas de tal forma que termina atuando, predominantemente, o fracasso da função simbolizante. A função

RevistaCinema_4_Final.indd 10 16/09/16 12:22

psíquica da construção do cemitério só se revela, a meu ver, no final do filme. São esses os pontos de vista que pretendo apresentar a seguir.

Adianto minha hipótese: a precariedade do Eu destroçado pela experiência traumática que destrói, segundo Ferenczi (1932/1985), suas funções de síntese e, logo, de simbolização. Precariedade representada e/ou refletida pela precariedade simbólica do ambiente cuidador tal como fica representado pelo primitivismo do meio social da família Dollé, notadamente no que se refere à relação simbólica com a morte. Essa família não oferecia a Paulette, nem a Michel, como veremos posteriormente, condições suficientes de mediação de suas experiências traumáticas.

A respeito da *rêverie* materna (BION, 1962) – processo intersubjetivo através do qual a mãe cria o campo do subjetivo – diz Bion que não basta a mãe oferecer leite, amor e carinho; é preciso que ela transforme o não representado, as experiências emocionais vividas em estado bruto, em matéria prima para a utilização psíquica, isto é, em elementos passíveis de integrar as cadeias simbólicas: é preciso que transforme os terrores indizíveis em emoções suportáveis; que ofereça palavras que deem contorno e sentido ao vivido, propiciando, desse modo, a integração subjetiva. Penso ser pertinente estabelecer aproximações entre a gênese da capacidade de pensar, onde a formulação de uma *rêverie* materna está inserida como tempo primário, e os processos de simbolização. No entanto convém lembrarmos que Bion não era um naturalista, e que em sua concepção a *rêverie* materna pressupõe determinadas características estruturais e metabólicas do ambiente continente. Desse modo, concluímos, com ele, que falhas ou deformações na função maternante podem acarretar falhas na capacidade de simbolização (MANO, 2013).

Penso que, acolhida pelos Dollé, Paulette encontra nessa família carinho, alimento, um abrigo; sem dúvida algo de seu desamparo se alivia. Mas, a meu ver, ela não encontra aí as condições necessárias nem para a elaboração da morte traumática de seus pais, nem para o trabalho de luto, fato talvez representado no filme pelo final que o diretor virá a nos oferecer. Aparte uma pequena diferença, a que nos referiremos adiante, nesse final a situação traumática se mostra muito viva e do tempo presente.

Sei dos limites que se impõem quando analisamos personagens de um filme. Por isso, em minha abordagem irei predominantemente considerar algumas situações representativas de estados psíquicos que me fizeram ver, na construção do cemitério, não uma brincadeira proibida, mas a própria impossibilidade de brincar. E em acréscimo pretendo buscar elaborar a função psíquica que a construção do cemitério desempenhou para cada uma das crianças.

RevistaCinema_4_Final.indd 11 16/09/16 12:22

Cabe antes apontar, ainda que de modo muito sucinto, alguns aspectos teóricos que sustentam a leitura que faço do filme.

Primeiro compete diferenciar, como propõe Patrick Baudry (2003), trabalho *do* luto de trabalho *de* luto. O trabalho *do* luto diz respeito aos rituais socialmente organizados como enquadramento e possibilidade de elaboração dos sentimentos envolvidos. Neste sentido, esclarece o autor, o luto não seria um sentimento, mas uma "diretriz" ou um enquadre externo que facilitaria sua elaboração; mas seria, em última instância, um processo que o indivíduo não controla e que o constrange.

O trabalho *de* luto, por sua vez, depende da atividade psíquica do sujeito e nos remete à dimensão íntima e de apropriação subjetiva da experiência de perda. Diz respeito, como ensina Freud (1917 [1915]/1980), ao remanejamento dos investimentos psíquicos, imposto pelo teste de realidade. A possibilidade de trabalho de luto está em função da capacidade cognitiva e emocional de significar a perda, de compreender a irreversibilidade da morte; de poder suportar os aspectos ambivalentes, as angústias de culpa e angústias persecutórias que a perda do objeto desperta, abrindo mão de defesas onipotentes em prol de um movimento mais efetivo de reparação. Ou seja, implica um desafio psíquico, emocional e cognitivo.

A construção de um cemitério pelas crianças evoca, de imediato, o trabalho do luto, pela presença dos rituais socialmente organizados: animais mortos, cavar buracos, cruzes, nomes e rezas. Mas, a meu ver, no contexto do filme a brincadeira de construção do cemitério não implicava um movimento psíquico de trabalho de luto, impedido – talvez, por um lado, pelo estado traumático que coloca fora de cena a capacidade de lidar com os desafios psíquicos, emocionais e cognitivos necessários; e por outro pela precária condição do ambiente que acolhe a menina, quanto a cumprir a função de mediador de seu estado traumático, propiciando a integração subjetiva de sua dor.

O segundo ponto que quero abordar diz respeito ao estatuto do brincar, uma vez que a construção do cemitério evoca a ideia de uma brincadeira entre as crianças. Sabemos, desde Freud, que o brincar não designa apenas um comportamento tal como pode ser observado por um terceiro. O brincar, em termos psicanalíticos, implica um trabalho psíquico, ou – como precisará Roussillon (2009) – implica determinado tipo de trabalho psíquico com parâmetros específicos: o jogo como objeto para a psique e por ela investido para aí engajar seus múltiplos aspectos. Sabemos que Melanie Klein já havia evidenciado que, na brincadeira, os aspectos psíquicos inconscientes são, literalmente, "postos em jogo" – postos em cena no jogo. Winnicott expande a relevância

RevistaCinema_4_Final.indd 12 16/09/16 12:22

clínica do tema ao se interessar não tanto pela brincadeira, mas pelo brincar em si mesmo.

No capítulo IV do livro *O Brincar e a Realidade* – que tem o subtítulo "A Atividade Criativa e a Busca do Eu (self)" – Winnicott (1971/1975) diz explicitamente que, no que diz respeito à "busca do eu (self)", poderíamos acrescentar: quando em um estado de anonimato (evidenciado no filme, a meu ver, pelo estado de desorientação da pequena Paulette quando perguntam seu sobrenome) "O eu (self) realmente não pode ser encontrado no que é construído com produtos do corpo ou da mente, por valiosas que essas construções possam ser em termos de beleza, perícia e impacto." E conclui: "A criação acabada nunca remedia a falta subjacente do sentimento de eu (self)" (p. 81). Winnicott valoriza o processo: um processo do campo transicional que sustenta a experiência de "um estado não-intencional" (p. 81), isto é, não dominado pela intenção e ansiedade, condição para que o trabalho psíquico criativo, que move o verdadeiro brincar, possa acontecer.

A partir de Winnicott e influenciado por Green, Roussillon tem enfatizado a função simbolizante do jogo. Considera que o brincar e o jogo colocam em cena uma associatividade sensório-motora, como livre experimentação não apenas dos aspectos psíquicos inconscientes, mas também, de modo mais primário, da "matéria primeira" (Freud) do psiquismo. Isto é, naquelas situações em que a capacidade simbólica ainda está em desenvolvimento ou se encontra paralisada ou comprometida por experiências traumáticas, o brincar e o jogo podem se configurar como uma protossimbolização (ROUSSILLON, 2009). Mas nessas situações, o papel do ambiente cuidador é fundamental: deve cumprir função reflexiva e de mediação entre o sujeito e ele mesmo; entre o que foi experimentado e a possibilidade de sentido, entre aquilo que o sujeito vivencia e sua apropriação subjetiva.

Isso dito, retorno ao filme. Para Michel e para Paulette, que função psíquica possuía a construção do cemitério? Seria a mesma para ambos? Estaria a serviço de um trabalho de luto? A pequena Paulette – dominada por seu estado traumático – teria ela condição psíquica de empreender um trabalho de luto?

O traumático e a representação

Ferenczi, em seu *Diário Clínico*, fala do trauma que "age sobre o corpo e o espírito" de um modo "perturbador, por fragmentação", destruindo as funções de síntese e, logo, interferindo no sentimento de Eu e na capacidade simbólica (FERENCZI, 1932/1985, p.105). A este estado traumático, Roussillon se refere

RevistaCinema_4_Final.indd 13 16/09/16 12:22

como traumatismo primário. E acrescenta: "O traumatismo primário afeta a organização dos processos e da simbolização primária" (ROUSSILLON, 1999. A tradução é nossa.), seguindo o modelo estabelecido por Freud que, em Além do princípio de prazer (1920/2011) propõe a concepção do traumatismo como arrombamento da função de para-excitação. Isso lhe permite conceber um traumatismo secundário que só afetará a integração da experiência ao processo secundário.

Após a trágica morte de seus pais, vemos Paulette andando a esmo: sem busca, sem fuga, sem direção: o próprio retrato do desamparo. Ela leva em seus braços a concretude de seu estado psíquico: seu cachorrinho morto. Não havia como representar seu vivido, não havia como dizer ou entender o que acontecera a seus pais, nem como falar de seu desamparo. Esta é a metapsicologia do trauma primário: há ruptura das fronteiras do Eu, as palavras não mais fazem borda e o pensar falha.

Poderíamos até supor um bom prognóstico para Paulette pelos movimentos que empreende: foi tocante vê-la (se me permitem a redundância) tocar o rosto da mãe morta e depois seu próprio rosto; tocar o cachorro morto e já enrijecido, e depois seu próprio rosto como para sentir no tato, na pele, a morte. Anzieu (1982), citando Tustin, ressalta que a distinção animado-inanimado é uma primeira distinção, fundante da possibilidade de outras. O animado e o inanimado se presentificam, por exemplo, na resposta ou na ausência de resposta, na desafetação ou rigidez do ambiente; no quente e no frio na pele do vivo e do morto. Na família Dollé, vemos a irmã reconhecer a morte do irmão por seu "olhar" de morto e por sua rigidez:

"Ele está com o olhar igual ao da vovó", comenta ela na ignorância familiar frente à possibilidade de reconhecimento da morte do filho. "Ele está com os dentes trincados". Em todos esses exemplos é no nível do Eu-corporal, das experiências de corpo, sensoriais, que algum sentido vai ser buscado, não para o traumático, mas para a morte em si mesma, que se faz presente.

Proponho que o recurso a um sentido que se inscreve primeiro no corpo evidencia a importância de que as palavras sejam encarnadas; ou então poderíamos dizer da ancoragem de um estado de Eu capaz de uma simbolização reflexiva ao nível do Processo Secundário, no Eu-corporal. No filme, o que se apresenta é a precariedade simbólica da família Dollé, notadamente no que diz respeito à morte. Para eles a ideia de morte parece não encontrar ancoragem na experiência, não ter uma referência subjetiva. Em uma discussão entre vizinhos, por exemplo, temos a impressão de uma impossibilidade de reconhecer se a avó, encontrada no rio, estava viva ou morta. Do mesmo modo, a família

RevistaCinema_4_Final.indd 14 16/09/16 12:22

não reconhece que o filho está morrendo. A morte, para eles, parece não ter um sentido nem ser questão; e o luto nada mais é do que ritos sociais, referências fragmentadas a símbolos importados da religião: a cruz, a reza, o coche e o cortejo fúnebre, o cavar um buraco para colocar o morto. Quando a morte se faz presente, ganha corpo – o corpo do filho – vemos surgir na família outro contexto simbólico: Michel reclama quando Paulette fala em cavar buraco para colocar seu irmão recém-falecido: "é do meu irmão que você está falando", diz ele. A mãe expressa arrependimento e culpa, condição, segundo Klein (1940/1970), para que um trabalho de reparação e interiorização possa vir a ser feito: a dor se faz presente, eles pranteiam o morto. É de se notar que apenas muito tardiamente no filme se utiliza o vocábulo "enterro".

Para Bion (BION, 1962; MANO, 2001), o pensar como ato de significação é algo mais do que a soma das experiências: implica uma transubstanciação: a perda, o abrir o buraco e colocar o morto dentro, o coche fúnebre, as flores, a reza, o cemitério; nada disso faz um enterro, uma vez que todos juntos podem ser apenas um aglomerado de experiências emocionais e sensoriais. Enterrar implica algo simbólico, algo além da somas das partes. O enterro, tal como estou concebendo, pode ser parte de um trabalho de luto: as partes aglomeradas, uma vez que não implicam a apropriação simbólica da experiência – isto é, a integração da experiência ao Eu – está aquém das condições de possibilidade de luto.

Antes da morte do irmão, vemos que Michel brinca com os sentidos da morte. Ele encontra Paulette – que caminhava com o cãozinho morto em seu colo – quando corria atrás de uma vaca que havia fugido da fazenda. No primeiro diálogo entre os dois ele pergunta pela mãe dela e Paulette responde que ela morreu; pergunta pelo pai e ela responde que ele morreu. Ao que Michel constata quase desolado: "O meu não morreu. Se eu não pegar essa vaca, ele me bate". É um grande contraste entre o traumático da experiência de morte que Paulette portava e o sentido metafórico que Michel empresta à experiência. Em outro momento do filme, ele dá de presente a ela um pintinho morto e conta, sem nenhuma culpa por sua alegria por ele estar morto:

> – Jure que você não o matou, diz Paulette com os olhos transbordantes de angústia (aliás, uma angustia que seu olhar evidencia cada vez que a ideia do morrer se apresenta).
> – Não o matei, garante Michel, ao que parece, mentindo. Quis dar água para eles e eles estavam de olhos fechados. Pensei que dormiam.
> E logo em seguida:
> – Então pensei: é bom estarem mortos.

RevistaCinema_4_Final.indd 15 16/09/16 12:22

> – Por quê? Indaga Paulette.
> – Para lhe dar. Está feliz?
> – Sim, responde ela.

Talvez houvesse ali, para ele, a potencialidade de uma brincadeira, mas que fica interrompida em sua qualidade de brincadeira enquanto brincadeira, isto é, perde sua função transicional e simbolizante, com a morte do irmão. Seu comportamento muda e ele já não pode brincar: a culpa assume a cena. Vemos na cena em que a família acompanha, e descobre, a morte do filho, que Michel, da reza fingida quando apenas cumpria a ordem dos pais para rezar, mergulha em uma reza desesperada numa tentativa de reparação quando a morte do irmão é reconhecida. Nesse momento, a construção do cemitério passa a ser um imperativo dele, que ele precisa a qualquer custo realizar. Outra cena:

> – Eu tenho três cruzes, diz ele a Paulette (cruzes que roubavam do cemitério local).
> – Para quê três? ela indaga. Só tem meu cachorrinho.

Sob essa perspectiva, o cemitério é dele, ele o constrói e de fato Paulette nem chega a ver como ficou.

Segundo Melanie Klein (1933), quando o Eu não tem à sua disposição métodos adequados para enfrentar eficientemente seus sentimentos de culpa e ansiedade, vem a necessidade de repetir certos atos de modo obsessivo ou de, num movimento regressivo, recorrer à onipotência e à negação. Para Michel a culpa que o assola torna a brincadeira, não mais proibida, mas impossível de brincar.

E quanto à pequena Paulette, que função psíquica cumpria para ela a construção do cemitério? Vamos considerar como significativa a cena em que ela grita enquanto dormia, e quando acorda, imediatamente após, é como se nada tivesse acontecido: não tem angústia, não tem lembrança, nada parece vincular o terror traumático vivido no sono a ela mesma. "Os traços da experiência traumática estão 'além do princípio do prazer-desprazer', propõe Roussillon. É a defesa que está sob o primado do prazer e que o representa (...)" (ROUSSILLON, 1999, tradução nossa.).

Roussillon propõe diferenciar clivagem *do* Eu de clivagem *no* Eu. Ele esclarece que, enquanto por clivagem *do* Eu, Freud descreve em 1937 a ruptura e a divisão autoinfligidas pelo Eu entre duas cadeias representativas incompatíveis entre si; por clivagem *no* Eu ele quer descrever uma situação em que o Eu se encontra dividido entre uma parte representável e uma parte não representável, ainda que "psíquica". Isto é, os traços do traumático vivido estão clivados,

RevistaCinema_4_Final.indd 16 16/09/16 12:22

são colocados fora da subjetividade pcs/cs, mas não desaparecem: não são recalcados pois nunca puderam ser lembrados. Permanecem em estado bruto além do princípio de prazer, submetidos à compulsão à repetição e tendem a retornar em estado bruto, em sua natureza não representativa.

A cena me remete a mecanismos de recusa e clivagem, uma clivagem *no* Eu. Ao se deparar com formas e tamanhos diferentes de cruzes, Paulette associa: cruz pequena para pequenos mortos e cruz grande para grandes mortos; cruzes bonitas que a encantam como a que ficava no altar da igreja e que ela exige que Michel pegue para ela. Signos que Paulette cria em uma tentativa de dar contorno ao que não tem forma. Aí ela poderia até exigir que Michel roubasse nossa estátua do Cristo Redentor numa tentativa desesperada de representação, ainda que precária, do desespero que a assolava. Mas ela não podia lembrar de seus pais, pois não teria recursos psíquicos – e, como vimos, nem a família que a tinha acolhido teria como lhe oferecer isso – para dar alguma continência à agonia que se misturava com tal lembrança. Paulette não pode nem sentir nem elaborar a experiência de morte de seus pais: ela não pode lembrar do objeto perdido, ela nega os afetos de luto. Qualquer ameaça de lembrança de seus pais é imediatamente repudiada.

Mas então, o que ela tão repetidamente enterra? Eu diria que, na construção do cemitério, ela encena o enterro de uma parte de si – a clivagem, o fora de si que, a despeito da atividade de cavar buracos, colocar dentro e tampar, retorna, e retorna, e retorna. O clivado, diz Roussillon (1999), tende a retornar. E uma vez que o clivado não é de natureza representativa, seu retorno também não tem tal natureza.

Tatiana Inglez-Mazzarela propõe e desenvolve, em sua tese de doutorado, a noção de *Histórias Recobridoras*. Explica:

> certo tipo de história que é presente, estável e repetida excessivamente, fazendo desconfiar de sua função, pois se torna obliterante. Elas tamponam algo, inviabilizando a criação de outras versões, sendo estas últimas imprescindíveis para que o sujeito se aproprie de sua herança (INGLEZ-MAZZARELA, 2011, p. 1).

Esta autora parte da consideração dos efeitos subjetivantes de algumas histórias, à medida que permitem ligar a dor àquilo que foi vivido. As histórias recobridoras, por sua vez, "são construções repletas de palavras" que, a despeito de sua repetição, não possuem função elaborativa e "impedem as amnésias necessárias à vida" (INGLEZ-MAZZARELA, 2011, p. 1). As histórias recobridoras são insistências que mostram "o não cumprimento de um trabalho de

RevistaCinema_4_Final.indd 17 16/09/16 12:22

simbolização, pelo menos em uma dimensão que permitisse transformar a intensidade dos afetos, se é que isto se faz possível diante de situações catastróficas" (INGLEZ-MAZZARELA, 2011, p.1)

Inglez-Mazzarela diferencia histórias encobridoras (INGLEZ-MAZARELLA, 2006) de histórias recobridoras, ambas noções que ela propõe para descrever mecanismos psíquicos diferentes. Enquanto naquela, por analogia à noção freudiana de lembranças encobridoras, o que está em jogo é a questão do retorno do recalcado, nas histórias recobridoras é o mecanismo de recusa que as sustenta, abrindo, como propõe Figueiredo (2003), uma brecha, um lugar vacante na ordem do simbólico e uma clivagem no Eu. Esclarece Inglez-Mazzarela: "Nas histórias recobridoras, a narrativa se constitui essencialmente por meio da abolição simbólica, pois tanto o sentido como o julgamento se encontram suspensos" (INGLEZ-MAZZARELA, 2014).

Não vou me alongar no desenvolvimento deste conceito. Ao trazer essa contribuição de Tatiana Inglez-Mazzarela para a clínica psicanalítica, o que me interessa é destacar o mecanismo de tamponamento que essa autora descreve ante a angústia suscitada pelo buraco que se faz na ordem simbólica. Por aproximação, quero propor a ideia de brincadeira recobridora que, tal como nas histórias recobridoras, "se suas construções foram uma tentativa de elaboração do trauma, a forma como circulam dificulta, ou impede novas elaborações" (INGLEZ-MAZZARELA, 2014).

A construção do cemitério não poderia ter para Paulette a função de ser uma brincadeira, não proibida, mas impossível de ver brincada, uma vez que não elabora a perda, mas a tampona e, desse modo perpetua o estado traumático? Sabemos que para haver trabalho de luto seria antes necessário que toda a dimensão do traumático pudesse ganhar contornos palatáveis e se colocar perante o Eu de modo que a experiência da dor psíquica e do desamparo pudesse vir a constituir história.

Para concluir, o final do filme: irritados com o prejuízo trazido à família pelo roubo das cruzes por parte das crianças, para construção de seu cemitério, os pais chamam as autoridades oficiais para buscar Paulette.

O cemitério acabara de ser concluído e, quando os oficiais chegam, Michel vai chamar Paulette para ver. Michel fica desesperado: destrói tudo. E Paulette é levada. No salão lotado de pessoas perdidas na guerra, novamente sozinha, quando inquirida dá seu nome com o sobrenome Dollé. A relação com Michel pela mediação da construção do cemitério permite que ela reaja à ameaça de se perpetuar no anonimato: uma parte dela fica enterrada, e ela pode seguir em frente com o que resta.

RevistaCinema_4_Final.indd 18 16/09/16 12:22

Diz Ferenczi (1931) a respeito do mecanismo da traumatogênese:

> em primeiro lugar, a paralisia completa de toda a espontaneidade, logo de todo o trabalho de pensamento, inclusive em estados semelhantes aos estados de choque, ou mesmo de coma, no domínio físico, e, depois, a instauração de uma situação nova – deslocada – de equilíbrio (FERENCZI, 1931, p. 79).

Nesse ambiente de perdidos, Paulette ouve alguém chamar Michel: é um casal que se reencontra. O abandono parece ser atualizado. Pela primeira vez no filme Paulette sente a dor da perda dos pais; em vez de Michel, é o encontro, ou a ausência do encontro, que se faz presente no encontro do casal; ela lembra, e chama pela mãe. Sua expressão é tocante, por uma fração de segundo. Mecanismos de defesa são imediatamente reativados e ela segue caminhando tal como no início do filme. Só que, então, um objeto pode ser lembrado, a falta representada, e ela tem o que buscar: Michel, Michel, Michel.

Março/2015

Beatriz Mano
beacmano@yahoo.com.br
Rio de Janeiro-RJ-Brasil

Referências:

ANZIEU, Didier. Sur la confusion primaire de l'animé et de l'inanimé, un cas de triple méprise. In: _____. *Le Travail de l'Inconscient*. Paris: Dunod, 2009.

BAUDRY, Patrick. Travail du deuil, travail de deuil. *Études*, 2003,11 Tome 399, p.475-482. Disponível em : http://www.cairn.info/revue-etudes-2003-11-page-473.htm. Acesso em: fev. 2015.

BION, Wilfred. *Os elementos da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1966.

FERENCZI, Sándor (1932/1985). *Diário clínico*. São Paulo: Martins Fontes Editora.

_____. *Análises de crianças com adultos*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Obras completas Sàndor Ferenczi, 4).

FIGUEIREDO, Luís Claudio. *Verleugnung*: a desautorização do processo perceptivo. In: _____. *Elementos para a clínica contemporânea*. São Paulo: Escuta, 2003.

_____. Seminário. Rio de Janeiro: SPBRJ, 2016. Comunicação pessoal. Abr. de 2016.

RevistaCinema_4_Final.indd 19 16/09/16 12:22

FREUD, Sigmund (1917 [1915]). *Luto e melancolia*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. p. 271-294. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 14).

_____.(1920). Além do princípio de prazer. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 161-239. (ESB, 14).

INGLEZ-MAZZARELA, Tatiana. *Fazer-se Herdeiro:* a transmissão psíquica entre gerações. São Paulo: Escuta, 2006.

_____. *Histórias recobridoras:* quando o vivido não se transforma em experiência. *Revista Percurso* 53, Ano XXVII, dezembro de 2014.
Disponível em: http://revistapercurso.uol.com.br/index.php?apg=artigo_view&ida=1121&ori=autor&letra=I Acesso em: fev. 2015.

_____. *Overlaying stories*: when experienced fact does not become experience. 2011. 211 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011. Disponível em: http://tede2.pucsp.br/handle/handle/15083. Acesso em: 09 fev. 2015.

KLEIN, Melanie. O luto e sua relação com os estados maníaco-depressivos. In: _____. *Contribuições à psicanálise.* São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.

MANO, Beatriz. *Sobre a gênese da capacidade de pensar:* as contribuições de Freud e Bion. Dissertação (Mestrado) - PUC-RJ - Departamento de Psicologia Clínica. Orientador Prof. Dr. Octávio Souza . Defendida em 2001. Rio de Janeiro, 2001.

_____. *Clínica do continente. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2013.*

ROUSSILLON, René . Traumatisme primaire, clivage et liaisons primaires non symboliques. In: _____. *Agonie, clivage et symbolisation*. Paris: PUF, 1999.

_____. *Logiques et Archéologiques du Cadre Psychanalytique*. Paris : PRF, 2008.

_____.*Le Jeu et l'Entre-je(u*). Paris: PUF, 2009.

WINNICOTT, Donald. W. A atividade criativa e a busca do Eu (Self). In:_____. *O brincar e a realidade* . Porto Alegre: Artes Médicas, 1975.

RevistaCinema_4_Final.indd 20 16/09/16 12:22

O infantil e o desamparo encarnado no filme Brinquedo proibido

Marcia Maria dos Anjos Azevedo[*]

Introdução

Sobre o filme *Brinquedo proibido*, com direção de Renè Clement, premiado pelo fato de "ter elevado a uma singular pureza lírica e excepcional força de expressão a inocência da infância acima da desolação da guerra", podemos traduzi-lo como um primor de produção cinematográfica.

Foi com rara beleza e singeleza que os dramas e tragédias humanas foram abordados, tais como os danos pessoais e sociais trazidos pela guerra, a dor, a morte e os diversos aspectos do luto. Esta película coloca o espectador diante de um dos mistérios da vida que é a própria morte e o modo de como o ser humano encontra de se reinventar, a partir da dimensão traumática de cada perda sofrida. Encontra-se aqui apresentado um dos enigmas sobre o qual a psicanálise ainda se debruça, a respeito das estratégias de sobrevivência utilizadas pelo humano. Segue-se perguntando sobre os recursos que cada sujeito consegue construir para lidar com as intempéries da vida humana. Nesse caso, sempre me lembro de uma máxima de Sartre que nos importa saber o que cada sujeito faz com o que lhe acontece, mas não sobre o acontecimento em si.

Bem, mas, apesar dos diversos aspectos possíveis a serem abordados sobre o filme, vou me ater ao drama vivido por *Paulette* e *Michel*, cuja dupla esteve ocupada "não com o enigma da vida mas com o enigma da morte"[1]. Essa trama datada de Junho de 1940, no início da segunda guerra, referida ao interior da

[*] Psicanalista, membro efetivo da SPCRJ. Doutora em Psicologia- UFRJ, coordenadora da Comissão de Biblioteca e Publicação – CBP/SPCRJ; editora responsável dos Cadernos de Psicanálise da SPCRJ; Professor Adjunto do Departamento de Psicologia - UFF; membro da Associação Internacional de Psicanálise de Casal e Família – AIPCF.

1. FREUD, S. (1909). *Análise de uma fobia em um menino de cinco anos.* Rio de Janeiro: Imago. p. 41. (Edição standard brasileiras das obras completas de Sigmund Freud, 10).

RevistaCinema_4_Final.indd 21 16/09/16 12:22

França, com a tomada inicial em uma legião de pessoas comuns em fuga, buscando um lugar um pouco mais seguro para tentarem sobreviver ao terror da guerra. Cena que nos parece muito familiar nos dias de hoje.

Nesse drama, trauma e desamparo são dois conceitos que se interligam, uma vez que remete a uma busca desesperada de fugir daquilo que não se tem domínio ou controle. De qualquer modo, ambos surgem a partir da impossibilidade do sujeito responder a uma situação que tenha afetado, dolorosamente, sua existência. Uma guerra, sua violência e o potencial de destruição associado, contribuem em larga escala para que esses dois termos estejam em relevo no processo de subjetivação do humano, principalmente em tenra idade.

O adulto pode tentar se proteger ou tentar eliminar os obstáculos do caminho quando tem acesso ao que o ameaça. Contudo, uma criança não tem noção dos riscos e do que há de ameaçador adiante, pois não possui instrumental psíquico para representá-lo. Cabe ressaltar, segundo Green[2], que, apesar da atividade de representação ser um processo inerente ao funcionamento humano, há momentos da vida em que faltam recursos para administrar a intensidade e a violência, tanto interna quanto externa, a que o eu se encontra submetido.

Segundo Silva Junior[3], na experiência psicanalítica, as falhas da narração apontam para o não narrado, assim como para o inenarrável. O primeiro tipo de falhas, isto é, o não narrado, se mostra de forma indireta, enigmática, como nos sintomas neuróticos e nos atos falhos. Já, o segundo tipo na ordem do inenarrável, aponta para os limites estruturais da linguagem, para sua origem, que, logicamente, não pode ser apreendida pela própria linguagem. Esse autor diz que é o caso do umbigo do sonho, do objeto das *construções*, descrito por Freud em 1937, mas também da interface do campo simbólico com o registro pulsional encontrado no texto "*Mais além do princípio do prazer*" em 1920. Diz ainda, a noção de trauma está presente em ambos os tipos, tendo sido essencial a cada vez para a compreensão psicanalítica das relações entre o sujeito e a linguagem.

Os destinos vivenciados por um sujeito ou por um grupo decorrentes de uma situação traumática são diversos e as possibilidades de reconstrução só serão reconhecidas *a posteriori*. Assim como o processo de subjetivação que é o próprio enigma acerca da organização e reorganização da vida psíquica.

O ser humano, em sua condição de desamparado desde o nascimento, depende do outro para se manter. É esse quem oferece a sustentação mínima

2. GREEN, A. A *linguage en el psicoanalisis*. Buenos Aires: Amorrortu , 1995.
3. SILVA JUNIOR, N.; GASPARD, J. L. Trauma e narração: modelos e suas consequências clínicas de Freud a Lacan. *Cadernos de Psicanalise - SPCRJ*. Rio de Janeiro. v. 31, n. 34, p 21-37, 2015.

RevistaCinema_4_Final.indd 22 16/09/16 12:22

para garantir a continuidade da vida. E, nesse sentido, aquele que cuida, que dá suporte a existência, adquire valor de objeto de amor. Assim, a condição de desamparados ameaça, desde sempre, o humano e jamais o abandona.

A violência e a desproteção

Em uma realidade como a da guerra com a exposição ao limite, aos excessos e a possibilidade de morte iminente, tudo que não é essencial torna-se excesso e precisa ser descartado. Nessa hora é cada um por si.

O filme apresenta o contraponto proteção/desproteção em situações limite, provocando angústia no espectador. Um casal que se expôs ao perigo diante a necessidade de proteger sua pequena filha que, tendo se lançado em busca de salvar seu cão de estimação, corre, inocentemente, em sua direção, justo no momento de um ataque aéreo.

A angústia, vivida na situação encenada, produz um ato, no qual os pais se arriscam para conter a corrida da pequena e, inevitavelmente, tanto os pais quanto o cão são atingidos no mesmo momento. Nesse fragmento de tempo, o olhar do espectador congela e aquela figura frágil personifica o desamparo. Contudo, após chamar pela mãe e não ser atendida por já se encontrar desfalecida pela violência do ataque, ela caminha na mesma direção que os outros com a única coisa que lhe restou. Não seria possível, simplesmente, seguir adiante sem ele. Aquele não era para ser um peso morto, mas seu objeto de investimento afetivo.

Foi, em perseguir o corpo daquele brinquedo, que já morto fora jogado ao rio por outrem, o que a levou adiante e a impele a adiar, um pouco mais, no tempo, a condição inexorável da vida humana que é a de desamparo. Diante da inocência violentada pelas perdas que a guerra lhe trouxe, sem promessas, nem garantias, nem negociação possível, ela segue o curso do rio. Pois na vida, inevitavelmente, nos deparamos com a solidão e, assim, Clarice Lispector[4] nos diz a respeito que:

> O que nos salva da solidão é a solidão de cada um dos outros. Às vezes, quando duas pessoas estão juntas, apesar de falarem, o que elas comunicam silenciosamente uma à outra é o sentimento de solidão.

4. LISPECTOR, C. A comunicação muda. In:. *A descoberta do mundo*. Crônica de 10/02/1970. Rio de Janeiro: Rocco, [2008].

RevistaCinema_4_Final.indd 23 16/09/16 12:22

Nesse contexto funesto, quando não há o que seguir, uma carroça quebrada sendo puxada por um cavalo manco torna-se um guia, não se sabe em que direção, pois não há aonde ir e nem aonde chegar. Esse era o panorama no qual *Paulette* se encontrava, à mercê de sua sorte. Nesse momento, o acaso lhe protegeu, uma vez que encontra *Michel* juntamente com um acolhimento vital e necessário. A promessa de receber um "cachorrinho vivo e mais lindo que o seu", é o motivo suficiente para seguir *Michel* e sua promessa de ligá-la novamente à vida, protegendo-a do estado de desamparo.

Acolhendo o desamparo alheio

Mas quem seria *Michel* nesse roteiro? Uma criança que aprendeu a cuidar do outro de uma maneira tão delicada, mesmo vivendo em um ambiente inóspito, miserável, independente de serem tempos de guerra ou de paz. Um bebe sábio na essência do termo ferenczian o. O cuidador perfeito que se identificou com o desamparo daquela boneca estrangeira encantadora. Foi, então, cuidando de *Paulette* que encontrou um lugar de destaque, uma vez que ele experimentava em seu contexto vital a função de servir, ceder lugar e de fazer silêncio. Então, ser um cuidador era um lugar comum em seus poucos anos de existência. Era naquela situação em que havia um lugar narcisicamente investido, onde ele ganhava visibilidade e um mínimo reconhecimento necessário à sua própria existência.

Para *Michel* proteger o outro, em sua fragilidade, o tornava importante, responsável por esse outro e, em certo sentido, protegido do próprio desamparo. Na história contada, ele houvera encontrado um caminho, a partir do qual buscava se diferenciar e se amparar. Encontrou suporte em um mundo simbólico, na alfabetização, na Igreja, na casa de "seu Bom Deus". Imerso nesse contexto de miséria e ignorância, encontrava-se "culpado e inocente", a partir da perspectiva de assimetria entre a "linguagem da ternura" e a "linguagem da paixão".

Juntas, essas duas crianças, sem muitos recursos psíquicos pela própria condição infantil, foram salvas pela fantasia. Segundo Pinheiro[5] paixão e ternura são duas palavras escolhidas por Ferenczi para demonstrar a confusão de línguas entre os adultos e a criança, oriunda de dois universos, que não podem se compreender, mas que se cruzam com frequência, porém de modo catastrófico.

Nessa perspectiva apontada por Ferenczi, fantasia e realidade se fundem desde o início desse encontro e, em algum momento, não se reconhecia mais o

5. PINHEIRO, T. *Do grito à palavra*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 73, 1995.

RevistaCinema_4_Final.indd 24 16/09/16 12:22

limite entre as duas dimensões, uma vez que o adulto penetra a criança duplamente com sua linguagem e com seu inconsciente. Em sua virtualidade, a constituição psíquica humana, as crenças, as fantasias e o real se entrelaçam e é no violento encontro com o outro, que se constrói a subjetividade.

Ainda de acordo com Pinheiro, há algo na ordem do excesso na linguagem da paixão do adulto, que não poderá ser introjetado pela criança, o qual ela não tem recursos para metabolizar. Nesse sentido, a criança será obrigada a tornar-se culpada de alguma coisa que ela não conhece, de algo que ela não percebeu nenhum mal.

Com a morte, impondo-se como uma perda real e imediata e a impossibilidade de atribuir sentido ao luto vivido, as duas crianças construíram a teoria de que os mortos são enterrados em um buraco para ficarem cobertos e protegidos do frio e da chuva. Então, na tentativa de inscrição do lugar dos mortos, tal como um representante da família, *Jock* –seu cão – foi enterrado "em nome do pai do filho e do espírito santo, amém", para estar protegido. E, com ele, em última instância, nessa cadeia associativa, os pais de *Paulette*, estariam também protegidos. Além de terem sido recebidos no "paraíso". Essa hipótese seria suficientemente apaziguadora.

Mas, se consciência e memória são processos diferenciados, segundo Freud[6], estes pais que desapareceram de modo trágico diante de seus olhos, não estão esquecidos, mas ganharam um lugar que deve ser visitado e revisitado constantemente pela menina.

Aqui, utilizamos uma contribuição de Lejarraga[7] sobre a relação entre memória e trauma, na qual aponta que a noção de impressão remete à marca do acontecimento, de índice do vivido. Segundo a autora, essa seria a particularidade do acontecimento traumático, que não se inscreve como lembrança consciente ou inconsciente, mas que se registra em algum lugar.

Um ritual surge com valor estético, possibilitando a revivência da perda e sua reparação. Com um olhar de fascinação, determina-se, assim, saber onde estão seus mortos enterrados. Um paraíso, a ser repetidamente buscado, foi construído, mas era apenas para os que já estavam mortos. Aqui, ganha força a fascinação por "lindas cruzes". Com elas se enviam os mortos para o paraíso, além de serem mantidos protegidos da chuva. Ali, no cemitério, são postos juntos "para que não se aborreçam", lembrando-se de Freud em Totem Tabu (1913) de que os mortos retornam e se vingam.

6. FREUD. S. (1940). *Esboço de psicanálise.* Rio de Janeiro: Imago, 1982. (ESB, 23).
7. LEJARRAGA, A. L. *O trauma e seus destinos*. Rio de Janeiro: Revinter, 1996.

RevistaCinema_4_Final.indd 25 16/09/16 12:22

Seria este um trabalho de tentativa de inscrição do trauma vivido por *Paulette*, uma vez que não havia possibilidade de elaboração dentro de trabalho de luto como conhecemos? De qualquer forma, nosso olhar espectador testemunha a construção, feita por *Michel*, em um moinho desativado, de um santuário – cemitério para poder encontrar enterrados os mortos, que não tiveram suas cruzes com o tamanho certo. Assim, em lugar de um cemitério vemos a construção de um altar.

Nesse romance infantil circulam as noções de certo e errado, o possível e o proibido, surgindo diversos mecanismos a serem postos em relevo, mas, principalmente, a repetição em ato. No limite entre fantasia e realidade, a transgressão se apresenta, como diria Freud (1905) em seus Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade, em termos do seu perverso polimorfo. Outrossim, a transgressão infantil surge para exercer algum poder sobre o objeto. Narcisicamente, ele tinha algo a oferecer e a conquistar sedutoramente, que era a possibilidade de realizar caprichos do outro em busca de ser reconhecido.

O humano, na tentativa de se proteger do próprio desamparo, se aproxima da ideia da existência de um Deus, mas também de um Outro, que dê suporte à sua existência. Em seu percurso teórico, Freud buscou aprofundar o estudo sobre a importância da religião e da cultura. Assim, segundo Pereira, a noção de desamparo se traduz pela impossibilidade do aparelho psíquico de apreender pela simbolização o conjunto dos possíveis e de delimitar, o sujeito, seu corpo e seus desejos em um mundo simbolicamente organizado. Esse autor diz ainda que "a fragilidade da existência humana e a falta de garantias ante as forças da natureza e as incertezas do futuro são as formas concretas pelas quais a condição de desamparo se materializa". Nesse sentido, é que o desamparo se funda sobre a "fragilidade própria à linguagem, enquanto esta é falta de garantias últimas e definitivas"[8].

A jovem *Paulette* encontrava-se em busca de ligar-se aos objetos, de ser cuidada e de "tornar tolerável seu desamparo"[9]. Ela, em sua condição de indiferenciada em um investimento afetivo com seu cumplice, em um crime não cometido. Encontravam-se fusionados pela fantasia compartilhada. Ele, com medo de ser descoberto diante do pecado cometido, com clara demonstração da existência de uma instância superegóica tirânica em ascensão, pois era sabedor de seu comportamento inadequado, diante dos olhos de Deus. Sua culpa, apesar expiada pela penitência, se confrontava com algo que havia de mais forte (a força da pulsão em sua intensidade) era o impulso inconsciente de re-

8. PEREIRA, M.E.C. *Pânico e desamparo*. São Paulo: Escuta, 2008. p. 200.
9. Idem. p. 201.

RevistaCinema_4_Final.indd 26 16/09/16 12:22

alização de desejo, traduzido em coletar cruzes e em esperar por encontrar o prazer nos olhos do outro.

A repetição em questão

O ato repetido de modo compulsivo remete, ainda, a compreensão de que mesmo não tendo mortos suficientes, começam a encontrar-criar seus objetos fetiche. Assim é que a partir da fala do personagem "era bom estarem mortos para lhes dar uma linda cruz", porém "não era para matá-los, apenas abrigar os que já mortos", possibilitando, de modo incipiente, o surgimento de objetos substitutivos. Ainda assim, os mortos respectivos começavam a não ser tão importantes quanto as cruzes. Um novo cemitério era criado e belamente decorado, porque eram outros os mortos. Em contrapartida, em sua condição perversa e polimorfa nos termos freudianos, Michel "buscava encontrar as cruzes mais lindas para lhe entregar".

Se, no ato repetido há um núcleo inassimilável, uma cena cristalizada repete a perda da mãe e uma tentativa de reparar a perda. Segundo Santos[10] "aquilo que não está sob os olhos pode, ainda assim, conservar sua existência". E nesse sentido, a brincadeira suprime a particularidade do objeto, universalizando a condição de sua representação, constituindo-se um "depósito da permanência ou depósito de objetos perdidos"[11]. Aqui, Santos reafirma juntamente com Safouan que "a conservação do objeto é simultânea à perda"[12]. Do mesmo modo, "as experiências repetidas são aquelas que causaram feridas narcísicas: a perda do amor e o fracasso vividos pela criança no abandono do narcisismo primário"[13]. Sobre essa questão, Freud[14] havia dito em Inibição Sintoma e Angústia (1926) o ego que venceu um trauma repete passivamente a sua atividade no brincar. Dessa forma, mudando de passividade para atividade, cuja tentativa de domínio de suas experiências passa pela forma física, pela atividade motora, na qual segundo Green[15] "ela edifica uma nova ordem".

Michel investe, narcisicamente, na "imagem que ele percebe ser amada pelo Outro". Mas, ao deparar-se com a subsequente frustração por não conseguir realizar a sua própria fantasia, vê-se novamente castrado, limitado, insatisfeito

10. FREUD.S. (1927). *O futuro de uma ilusão.* Rio de Janeiro: Imago, 1982. (ESB, 21).
11. SANTOS, L.G.. *O conceito de repetição em Freud*. São Paulo: Escuta, [2002].
12. Idem, p.91.
13. Idem, p.91.
14. Idem, p.101.
15. GREEN, A. *Brincar e reflexão na obra de Winnicott*. São Paulo: Zagodoni, 2013.

RevistaCinema_4_Final.indd 27 16/09/16 12:22

em seu intento. Isso revela sua condição do humano ser, desde sempre, insatisfeito e novamente desamparado. Somente a posteriori, é que surge a culpa pela reza errada, de má vontade, diante da própria inveja do irmão em seu leito de morte, cercado pelo sofrimento familiar, o que nunca houvera experimentado.

Nessa dinâmica, alguns recursos são criados para expurgar o medo de ser descoberto em seus crimes e o castigo decorrente. Suas atitudes também ilustram, nas palavras de Freud "as atividades francamente bandidescas do "complexo familiar"[16] . Entretanto, o que *Michel* oferecia a *Paulette* era algo que nem seus pais e nem os dela tiveram espaço – tempo e condições de lhes oferecer. A ignorância e ausência da capacidade de cuidado de uma família e a tragédia que se abateu sobre a outra era um dado que chamou atenção, desde o início.

Em relação a essa perspectiva, a constituição subjetiva dessas duas crianças encontrava-se em curso, junto ao sentimento de insuficiência, de traição, de ciúme, de inveja, de perda e de não discriminação. A constituição de si pela necessidade de reconhecimento aparece realçada como uma necessidade narcísica humana.

A sobrevivência psíquica nos impõe a outros enigmas também remetidos à própria morte, diante do olhar alheio. Uma pergunta se mantém sobre o que resta de humanidade no humano que vivencia um trauma grave ou uma tragédia? Utilizo um pensamento de Green[17] ao afirmar que o mínimo que pode ser dito sobre a realidade é que "existe horror demais nela: há guerra, delinquência, catástrofes naturais, epidemias, desemprego e terrorismo." E que esse é nosso cotidiano. Green afirma que todos esses temas se apresentam como preferidos das crianças, quase em sua totalidade e, se pergunta, então, "como aguentaríamos todos os traumas causados pela realidade sem brincar?".

Um possível epílogo

Enfim, ao assistir esta película foi impossível não observar que um dos destinos do trauma vivido pelas crianças foi lúdica e passionalmente compartilhado entre eles. A ausência, se tornou presença no trabalho do negativo. E, foi no processo identificatório, naturalmente, vivido por eles, que surgiu a possibilidade de oferecer ao outro, aquilo que gostaria de ter recebido.

Paulette, em sua tenra idade, não possuía recursos para compreender a situação catastrófica à qual foi submetida. A violência sofrida compromete a possi-

16. FREUD, S. (1926). *Inibição sintoma e angústia*. Rio de Janeiro: Imago, 1982. (ESB, 20).
17. _____. (1901). *Psicopatologia da vida cotidiana.* Rio de janeiro: Imago, 1982.(ESB, 6).

RevistaCinema_4_Final.indd 28 16/09/16 12:22

bilidade de simbolização, cujo aspecto disruptivo impossibilita a inscrição da perda vivida e impede qualquer possibilidade de elaboração de luto. No aspecto da violência implicada, cada cruz colecionada por *Michel* e oferecida a *Paulette*, adquiria valor de ligação, uma vez que a repetição desse ato ocupava o espaço-tempo de uma palavra não formulada e de uma dor não vivida como tal.

Ainda poderíamos discorrer um pouco mais da característica dos prejuízos em relação à constituição subjetiva de *Paulette* diante da efração, invasão, do aspecto traumático, mas vemos surgir em sua constituição subjetiva, uma mínima diferença que se manifesta quando se autoriza a não achar tão linda uma determinada cruz tão valorizada por *Michel.* Essa, em especial, tinha valor narcísico para sua família, fora roubada do pai e oferecida a ela.

Finalmente, Freud escreve em "O futuro de uma ilusão" que "as pessoas experimentam seu presente de forma ingênua, por assim dizer, sem serem capazes de fazer uma estimativa sobre seu conteúdo, tendo que para isso se colocar a certa distância dele". E, nesse sentido, ele afirma que "o presente tem de se tornar o passado para que possa produzir pontos de observação a partir dos quais elas julguem o futuro".

Nesse filme em que a "linguagem da ternura", em sua inocência, ganhou contorno na fantasia da dupla em questão, e fora silenciada pela "linguagem da paixão", pela violência, da invisibilidade, da tirania e intrusividade do poder da dominação. Com isso, em nome da lei, a inocência segue desprotegida e desamparada.

Sem haver possibilidade de negociar a sua manutenção na família Dolle, junto à autoridade local, demonstra, em seu desfecho, o potencial traumático dessa nova separação. Nesse contexto, ambos impotentes diante da violência imposta, Michel frustrado, agredido, perde seu objeto de valor afetivo e de controle. Assim, a tragédia se reapresenta, se repete. Juntamente a uma legião de desamparados pela guerra e pela vida, Michel-mamãe seria um objeto de ser procurado em meio à multidão angustiada. E, mais uma vez, ela, a pequena *Paulette*, encontrar-se-á desamparada. Contudo, para o espectador, o enigma se mantém, talvez ambos, possam continuar a buscar as cruzes mais belas para organizar um altar ou um cemitério e ofertar a seus objetos de amor, que morrem ou são perdidos no caminho.

Março/2015

Marcia Maria dos Anjos Azevedo
mmazevedo@globo.com
Rio de Janeiro-RJ-Brasil

RevistaCinema_4_Final.indd 29 16/09/16 12:22

Entre o ilusório e o verdadeiro: percorrendo o Labirinto do fauno

Neyza Prochet[*]

> Conta-se que há muito tempo no reino subterrâneo, onde não existe mentira ou dor, vivia uma princesa que sonhava com o mundo dos humanos. Ela sonhava com o céu azul, a brisa suave e o sol brilhante, e um dia, burlando toda a vigilância, a princesa escapa. Uma vez do lado de fora, a luz do sol a cegou e apagou da sua memória qualquer indicio do passado. Ela se esqueceu quem era e de onde vinha, seu corpo sofreu com o frio, a doença e a dor. E, passando alguns anos, ela morreu. No entanto, seu pai, o rei, sabia que a alma da princesa Moanna retornaria, talvez num outro corpo, num outro tempo e lugar. Ele a esperaria até seu último alento, até que o mundo parasse de girar.
>
> (O Labirinto do fauno, 2006)

Espanha, 1944. Oficialmente a Guerra Civil já terminou, mas um grupo de rebeldes ainda luta nas montanhas, ao norte de Navarra. A Espanha havia passado por uma intensa guerra entre 1936 e 1939, onde uma frente popular, composta de anarquistas e partidos comunistas, lutara contra militares franquistas num conflito claramente marcado por questões de classe. O filme se passa no pós-guerra, em uma área remota da Catalunha, região de forte posicionamento esquerdista e último reduto das forças anarquistas contra o exército fascista de Franco, que busca erradicar qualquer vestígio da esquerda no país.

O filme começa com a jornada de Ofélia (Ivana Baquero), de 10 anos, em mudança para a região com sua mãe, Carmen (Ariadna Gil). Lá, as espera seu novo padrasto, o oficial fascista comandante daquele lugar, em luta constante contra os guerrilheiros da localidade. No início da jornada, um mal-estar da mãe obriga o grupo condutor a uma parada, antes do destino final. As cenas

[*] Psicanalista, membro efetivo do CPRJ. Doutora em Psicologia Clínica pela USP/SP.

RevistaCinema_4_Final.indd 31 16/09/16 12:22

subsequentes nos indicam o desdobramento de realidades que irão marcar o filme em toda sua extensão. Ofélia acha uma pedra solta na estrada e acaba por descobrir que esta é o olho de uma figura mitológica esculpida em pedra, o fauno. Ela recoloca a pedra no lugar e, em seguida, uma estranha libélula passa a se comunicar com ela. Perceberemos, adiante, que o inseto será presença constante junto à menina, parceira e testemunha da saga da criança. Aprendemos também que Ofélia é uma menina que lê, lê muito, cercada por contos de fadas que a protegem, certamente, da guerra, da morte do pai, de uma realidade que a assusta.

No jardim do acampamento, Ofélia descobre um labirinto, que faz com que todo um mundo de fantasias se abra, trazendo consequências para todos à sua volta. Encontra um fauno que revela a ela que sua missão é ajudá-la a retornar para o verdadeiro lar, o mundo subterrâneo. Para isso, a menina terá que realizar três tarefas, com a ajuda de alguns objetos mágicos e fadas dadas por ele, além de um livro mágico capaz de contar a história de tudo que existe.

Ofélia realiza as duas primeiras tarefas, após várias desventuras e aparições de criaturas monstruosas. Paralelamente, o conflito entre os militares e os rebeldes republicanos torna-se cada vez mais intenso, com perdas significativas por parte dos republicanos. A saúde da mãe se agrava cada vez mais e morre no parto do irmão. A terceira e última tarefa apresenta-se assim, como um teste final, de sacrifício, onde ela deveria escolher entre a vida de seu irmão ou sua única oportunidade de regressar a seu legítimo lar. A menina escolhe salvar a vida do bebê, sendo assassinada por Vidal, que logo depois é morto pelos revolucionários que ocupam o local. Ofélia, já morta, surge revivida no plano fabuloso e encontra, finalmente, seu pai, sua verdadeira família e seu reino, podendo, enfim, ser feliz eternamente.

Ao mesmo tempo em que somos testemunha da luta política, também presenciamos a luta singular de uma criança contra um adulto sádico e opressor. Existe, de fato, um portal para este mundo fantástico ou tudo não passa de um delírio infantil, um recurso escapista de uma criança contra uma realidade insuportável?

Não tentemos responder. São perguntas retóricas. O Labirinto do fauno é uma fantasia, gênero definido como "um gênero literário/cinematográfico em que narrativas ficcionais estão centradas em elementos não existentes ou não reconhecidos na realidade, pela ciência dos tempos em que a obra foi escrita."[2]

Tzvetan Todorov (1968) assinala que

2. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Literatura_fant%C3%A1stica. Acesso em: [05 jun. 2016].

RevistaCinema_4_Final.indd 32 16/09/16 12:22

> dentro da nossa realidade regida por leis, ocorrências que não podem ser explicadas por essas leis incidem na incerteza de ser real ou imaginário. Há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico. (TODOROV, 1968, p. 31).[3]

A primeira cena mostra Ofélia deitada, claramente em sofrimento. Em *off*, o narrador relata a história de uma princesa que se perdeu do pai e fugiu para um outro mundo, onde sofreu muito e morreu. Nesta mudança, perde sua identidade e sua memória. O rei não desiste da filha e a espera por toda a eternidade. Não creio que caiba a pergunta se o mundo da fantasia é uma fuga patológica, um sintoma. Lá é um lugar necessário para menina, um refúgio para sua sobrevivência psíquica, um lugar passível de oferecer sentido, justiça e sobrevivência, um santuário.

Somos apresentados aos personagens, em sucessão. Carmen, a mãe, é uma mulher em estágio avançado de gravidez, evidentemente submetida e paralisada. Vidal, o padrasto, é um oficial franquista despótico, perverso e violento, que lhe reserva desde os primeiros momentos um lugar submetido e objetificado. Deduzimos que o pai de Ofélia morreu durante a guerra e que o segundo casamento da mãe, claramente, é um casamento por conveniências. Carmen deseja garantir a sobrevivência sua e da filha, em tempos de caos e guerra. Vidal deseja um herdeiro que lhe garanta uma extensão de si mesmo.

A trama se concentra no antagonismo entre Ofélia e Vidal construído desde o primeiro encontro. Cada um representa, em cores fortes, universos opostos, da fantasia e da realidade, apresentados no filme. A menina é afetiva, espontânea, calorosa, borbulhando de imaginação. Vidal é assustadoramente contido, calmo, gélido, mais amedrontador na contenção do que o seria, caso a violência percebida nele pudesse ser expressa. Ele é o fascismo, rígido, disciplinado, tradicional e ascético. Vidal é sádico, obcecado pelo filho varão que Carmen vai lhe dar, saída imaginada para sair do jugo da imagem paterna que o congelou em sua morte; sexista – incapaz de desconfiar que Mercedes seja capaz de traí-lo ou se opor a ele, simplesmente porque é mulher.

Acompanhando o desenrolar da trama, somos apresentados aos demais adultos envolvidos, revelando um grupo social corrupto e amoral emblemático das condições de toda a Espanha. Ofélia não tem quem a proteja da forma que necessita. Seu pai está morto, sua mãe doente, o padrasto é um perverso e apenas a empregada é amorosa, mas Ofélia não pode receber dela a devoção neces-

3. Idem.

RevistaCinema_4_Final.indd 33 16/09/16 12:22

sária, pois a moça precisa dedicar-se a uma causa maior que a menina. Completando a cena, encontramos um padre vendido, o prefeito abjeto e o médico, único representante dos traços humanistas e com ideais em todo o grupo.

Todo o ambiente relacionado à vida adulta mostra-se falho em atender as necessidades básicas de um indivíduo, seja ele criança ou não. Diante do fracasso ambiental, Ofélia sente-se responsável pela tarefa de cuidar. Crê que cabe a ela velar pela mãe e pelo irmão não nascido. A mãe reforça este mandato ao pedir que a filha cuide de acalmar o feto: conte-lhe um conto para que o bebê se acalme. Carmen, incapaz de aplacar suas próprias angústias, da filha e do bebê, renuncia à função materna em acalmar o próprio filho e delega à filha o encargo de lhes lembrar sobre um devir, um futuro, uma presença para além da dor e sofrimento. É Ofélia quem lhes conta sobre a rosa da imortalidade, o prêmio tão difícil de alcançar por causa dos espinhos e perigos. Fala dos homens cercados de dor e morte, que não reconhecem a imortalidade como existente, esquecendo-se dela. É a menina que é capaz de lembrar e, com isso, manter viva a rosa.

Também é ela quem busca a mandrágora, planta que sonha em ser gente e que se alimenta de leite e sangue, este de Ofélia, que, mais uma vez, executa a função parental. Buscando saídas, Ofélia faz um pacto com o irmão não nascido. Pede-lhe para não machucar a mãe ao nascer e que, caso o faça, ela o tornará um príncipe em seu reino como se crianças fossem, de fato, capazes de garantir o cuidado com adulto, tal como vivem suas fantasias onipotentes. Sua vida imaginativa ocupa o lugar onde o ambiente falha, o do cuidado materno.

Quando a magia da planta é descoberta, Carmen, não consegue resistir à brutalidade do capitão e sucumbe, após a planta ser lançada ao fogo. Os gritos desta anunciam o parto e a morte da mulher. Com a fuga da empregada, Mercedes, Ofélia fica sem nenhum amparo real, restando-lhe apenas o caminho do fantástico a percorrer.

Se fugir daquele mundo de morte é combatê-lo dentro das possibilidades que a menina dispunha, então sua morte pode ser vista como o triunfo final da vida, renunciando ao corpo, mas garantindo a imortalidade daquilo que realmente dá sentido à vida: os vínculos amorosos, o amor que sustenta as presenças nas ausências. Tal como o pai da princesa que a aguarda por séculos, Ofélia resiste e recusa nomear o capitão para este lugar. Através da vida imaginativa, Ofélia recusa aceitar um homem perverso como pai, recusa a negritude da guerra, da violência e do despotismo.

Para tal, como em todas as sagas dos heróis, ela precisará se provar merecedora desta conquista. Para que Ofélia possa ser princesa, vai precisar cumprir três provas. Para tanto, o fauno lhe dá objetos mágicos e fadas além do Livro das Encruzilhadas para que acompanhem a menina ao longo das provas.

RevistaCinema_4_Final.indd 34 16/09/16 12:22

Os personagens do filme são cuidadosamente construídos.

O capitão Vidal tem três imagens associadas. O relógio, a navalha e as luvas negras. Suas mãos estão sempre cobertas de negro, excetos nas situações de violência e tortura. Vale lembrar o primeiro encontro entre ele e a menina. Sua mão enluvada recusando o cumprimento e a intimidando com sua força. É o torturador mestre que desfigura o prisioneiro da guerrilha anarquista, é o machista orgulhoso que não desconfia de uma criada espiã, unicamente por ser mulher. Sua obsessão por um filho deixa evidente a forma patriarcal do exército e da família. O que ele quer é um varão, um filho homem, para dar o nome de seu pai. A cena do capitão limpando o relógio nos remete ao tempo e ao congelamento de morte sofrido por Vidal. O relógio se equaliza não ao pai, mas à morte deste. A imortalidade, assim, passa a ser garantida, não pela presença do objeto, mas pela ausência que este marca. É um contraponto com a imortalidade associada à vida, representada pela rosa, que murcha e morre.

Fora Ofélia e Vidal, quem toma a cena é Mercedes, a governanta da casa. Ela trabalha na casa de Vidal ao mesmo tempo em que ajuda o grupo de rebeldes, do qual seu irmão participa. Mostra-se uma personagem sensível e empática, que percebe o sofrimento de Ofélia e procura dar conforto à menina e protegê-la de Vidal. E também é corajosa. Até mesmo quando está prestes a ser torturada por Vidal, ela se liberta e o ataca, mostrando a ele que seu pior erro foi sua arrogância. A personagem se apresenta como uma mulher forte e destemida, que não aceita os mandos de Vidal. Ela é uma personagem oposta à mãe de Ofélia, sempre dócil e submissa.

O filme demonstra a vida de uma criança que é constantemente negligenciada e agredida fisicamente e psicologicamente, principalmente por seu padrasto. Lembremos que a negligência ambiental aparece com frequência nos contos de fantasia. Peter Pan e os meninos perdidos foram para a terra do Nunca, após seus pais terem deixado de olhar para ele por um tempo demasiadamente longo. Também ele precisara se refugiar em outro universo, igualmente povoado de seres fantásticos, onde a realidade da fantasia era preferível à realidade da vida. A tragédia maior é que a comunicação entre mundos se perde e habita-se em um, em detrimento do outro.

Ofélia busca cada vez mais o submundo, onde poderá ter a chance de encontrar sentido nos acontecimentos, ser feliz, reencontrar o pai morto durante a guerra. As criaturas fantásticas com as quais deve se enfrentar são preferíveis ao sadismo brutal do padrasto, este sim, seu maior temor. Sua mãe a convocava a uma realidade que Ofélia repudiava cada vez mais – exigindo chamar o capitão de pai, anulando a perda do pai de Ofélia, usando de sua saúde frágil

RevistaCinema_4_Final.indd 35 16/09/16 12:22

para submeter a menina a uma servidão que lhe era insuportável, desqualificando sua leitura e indiferente à fantasia da menina. As duas realidades se interpenetram dialogicamente e nos interpelam, como que convocando uma resposta ao paradoxo.

O filme é muito violento, embora não leve adiante em exibir as consequências desastrosas desta violência na vida de todos os envolvidos. É um filme triste, mas ao mesmo tempo cheio de esperança. A imaginação e inocência de Ofélia nos mostram a necessidade de se imaginar um mundo melhor e buscar por ele, mesmo quando a realidade insiste em ser cruel e ameaçadora. A mensagem que Ofélia passa é de como temos que nos abraçar à inocência para conseguirmos sobreviver, emocionalmente, num mundo disposto a nos destruir cruelmente.

Se o filme não permite diferenciar o mundo real do sonho, pois não é possível afirmar se a magia é só imaginação de Ofélia ou se realmente faz parte do universo particular do filme, então, deve-se lidar com essas duas metades como pressupostos válidos.

Este é o ponto de intercessão entre a Psicanálise e o Cinema – a possibilidade de viver experiências fora dos limites habituais de sonho e realidade – naquele espaço herdeiro do brincar. Tal como o sonho e o brincar, o cinema nos permite viver a experiência de ilusão sem medo, pois a ilusão não é risco ao nosso psiquismo, nestes casos. Ao contrário, ela nos enriquece e nos permite viver aquilo que não poderia ser suportado de outra forma. A realidade perde importância e, seja pela força de nossa mente ou pela penumbra do quarto, consultório ou sala de cinema, o mergulho no onírico se torna possível.

Um dos maiores méritos desta obra é, justamente, poder renunciar à dicotomia e a um desfecho evidente. Se o fantástico ocorre no real, se fica restrito à fantasia, ao delírio, se Ofélia realmente vivenciou os acontecimentos mágicos e fantásticos durante a história ou se era tudo sua imaginação, não importa. O que importa é que compartilhamos e testemunhamos o acontecido na realidade psíquica de Ofélia, tal como ela viveu sua história. Assim como na clínica psicanalítica, não nos cabe questionar a concretude daquilo que é narrado. O filme acontece numa terceira realidade, que precisa ser aceita e não contestada para que possa ser experienciada em toda sua complexidade. Fazê-lo é perder a possibilidade empática do compartilhamento de experiências.

Maio/2015

Neyza Prochet
nepr@uol.com.br
Rio de Janeiro-RJ-Brasil

RevistaCinema_4_Final.indd 36 16/09/16 12:22

A esperança ameaçada

Rachel Sztajnberg[*]

> "Se houver conflitos, que seja no meu tempo, para que minhas crianças tenham paz".
>
> Tom Paine, herói da independência americana

O Labirinto do fauno é uma película singular. Guillermo del Toro, cineasta mexicano responsável pela obra, situa na Espanha, mais precisamente nos idos de 1944, no desenrolar da Guerra Civil, o cenário de uma trama que passeia continuamente, em ritmo bem equilibrado, entre as fronteiras da ficção e da realidade. Na fotografia, também, as cores e os tons da película parecem que foram deliberadamente estudados para refletir o clima mágico e onírico ao qual se quer induzir o espectador. Clima este atravessado por pinceladas de realidade igualmente sombrias e brutais, feitas para chocar e apontar os extremos da maldade humana em tempos de guerra e opressão.

A protagonista Ofélia, uma menina de 10 anos, órfã de pai, acompanha a mãe rumo às florestas onde um capitão autoritário e cruel, novo companheiro de sua genitora, trata de exterminar um reduto de homens, que ainda resiste à rendição, refugiados nas montanhas e lutando bravamente contra a vitoriosa armada que sufocou o movimento revolucionário.

A menina, resignada e impotente como só acontece com os pequenos, frente a esse deslocamento rumo à estranheza que lhe é imposta, porta em seu colo uma braçada de livros de contos de fada. É o único recurso de que vai dispor para, uma vez confinada, criar um espaço de fantasia que a console da realidade hostil com a qual vai ser obrigada a conviver. Na presença do horror, evocando André Green, compreendemos a necessidade do brincar para dotar

[*] Psicanalista, membro titular e supervisora da SPCRJ.

RevistaCinema_4_Final.indd 37 16/09/16 12:22

o sinistro de uma premente qualidade suportável, única alternativa à iminente ameaça de morte psíquica, que destitui a vida de sentido.

É assim que Ofélia faz do ambiente assustador um espaço lúdico e mítico, no qual um vagalume é reconhecido como uma fada que a conduz a uma "outra cena" (expressão cunhada por Freud para falar de um lugar, desconhecido para a consciência, onde se monta um teatro que subjaz à superfície do vivido pelo sujeito). É aí que ela tenta desenhar uma saída, impossível de ser encontrada no austero território vigiado, cercado por muros colossais e portas bem trancadas no qual está inserida. Só mesmo asas, de vagalume e da imaginação, para lançá-la num meio que lhe permita sonhar com a liberdade, a utopia humana que dá sentido à existência e faz a vida valer a pena.

Logo no início da projeção o cineasta nos remete a esse universo mágico de um mundo subterrâneo (referência ao inconsciente?) onde uma princesa desaparecida é aguardada por seu pai, inconsolável, que nunca desistira de reencontrá-la. Habitando um país onde não existia nem mentira nem dor, a pequenina sonhava, contudo, com o mundo dos humanos, que lhe parecia luminoso e interessante. A curiosidade e a insatisfação humanas são ilimitadas e levam sempre mais além, do primeiro ao último de seus dias. Assim que pode escapar à vigilância, a princesinha foge em direção a esse outro mundo que estava ávida para conhecer. Ao cruzar o limiar entre esses dois espaços, a luz do sol a cega e ela esquece quem era e todo o seu passado. Agora estava vulnerável e sofria com o frio, a doença e a dor e é assim que terminam os seus dias.

Numa nova roupagem, uma velha história se reproduz aqui, contada em diferentes versões, ao longo do tempo. A expulsão do Paraíso e a vida atravessada pelo sofrimento, a suspensão do princípio do prazer e o confronto com a realidade e suas vicissitudes, o Céu e o Inferno, a Eternidade dos deuses e a travessia adversa dos mortais e inúmeras outras representações criadas, ao longo de todos os tempos, apontam esses elementos da mitologia universal que contrastam a vida vivida e a utopia imaginária.

Após esse relato mítico, a lente foca uma criança agonizante antes de, imediatamente, se remeter à viagem de Ofélia e sua mãe. Provavelmente, está enunciada aqui uma sutil alusão ao que vai se confirmar no desfecho do filme, com o retorno da cena da menina morta e sua subsequente ascensão ao reino mágico, onde o pai que aguardava sua alma a acolhe, finalmente, orgulhoso por ela ter, corajosamente, derramado seu sangue para salvar o irmão. Resulta-nos muito familiar esse sacrifício em nome de uma nobre causa, não é mesmo?

Assim que Ofélia e sua mãe chegam a seu destino, ela reconhece, de pronto, o que a espera na atitude severa e dominadora do capitão Vidal. Ao contrá-

RevistaCinema_4_Final.indd 38 16/09/16 12:22

rio da mãe, que vê nessa união a única saída de sua condição desamparada e submete-se, passivamente, ao que lhe é imposto pelo seu opressor, Ofélia recusa-se a identificá-lo como pai, como sua mãe sugere. Honrando assim o nome do pai, o verdadeiro, que ela quer garantir em seu lugar, apesar de morto. Essa criança, embora impotente como toda criança para mudar sua sinistra realidade, preserva uma atitude digna e discriminada ao saber que precisa oferecer uma resistência ao seu inimigo. Ela encontra mesmo uma aliada, na figura de Mercedes, empregada da casa, que difere de sua mãe, e simula uma docilidade, quando, na verdade, colabora ativamente com os insurgentes.

Tal como ela, humilde servidora em casa de seu despótico patrão, o compromisso ético e a fidelidade aos ideais a qualquer custo são defendidos pela figura do médico que serve à família. Empenhado em minimizar o sofrimento dos que ainda lutam em nome de uma causa justa, ele não hesita em atender a um pedido desesperado de um rebelde capturado. Para não ser mais torturado e correr o risco de entregar seus companheiros, ele solicita ao doutor uma morte provocada. Interpelado por Vidal, que havia demandado dele manter seu refém vivo para dar continuidade ao interrogatório, o médico confirma sua não obediência. De costas para o capitão, ciente das consequências de sua resposta, sustenta que obedecer sem pensar é para gente de sua laia, não para ele, um samaritano. Mesmo sabendo que essa confrontação lhe custaria a vida, o médico não hesitou, qualquer concessão nesse limiar estaria para ele fora de cogitação. A lealdade e a honra são, inequivocamente, desenhadas aqui como o contraponto da alienação presente na atitude mórbida do militar.

Cabe aqui uma ressalva. Optamos por privilegiar uma leitura psicológica dessa trama, como, aliás, é esperado nesse nosso espaço, onde somos desafiados a instrumentar nossos recursos para a apreensão psicanalítica de um texto cinematográfico, com todo respeito. No entanto, é inevitável mencionar o quanto esteve presente, ao longo desse estudo, a visualização de uma alegoria política, como se a proposta do cineasta fosse metaforizar no triângulo padrasto, mãe e filha o momento histórico que ele está enfocando. Dessa forma, não seria difícil pensar o padrasto como representante da própria opressão a qual o país se achava submetido pelo regime militar; a mãe simbolizando a própria Espanha enfraquecida e dominada, nas mãos daqueles que a subjugavam. Ela porta, em seu ventre, um filho, quem sabe expressão de um futuro, esperança de um porvir mais alvissareiro, uma vez que, resgatado por Ofélia, ele se salva da sanha assassina.

É a menina também que a mãe, abatida, demanda que acalme o irmãozinho inquieto, ainda por nascer. Ela obedece prontamente e assim, debruçada sobre o

RevistaCinema_4_Final.indd 39 16/09/16 12:22

ventre materno, inicia um relato. Conta que num país distante e frio, no cume de uma montanha árida, de pedra, se encontrava uma flor, uma rosa que sempre, ao cair da tarde, desabrochava. Mas, como ela possuía inúmeros espinhos envenenados, ninguém se atrevia a dela se aproximar. Ela murchava, então, sem poder doar os seus dons de imortalidade a alguém. Cabe à Ofélia, assim, transmitir ao nascituro a utopia que orienta o destino humano através das gerações.

Ofélia representa, nessa trama, a frágil resistência oferecida pelo povo em sua desesperada tentativa de se libertar das garras daqueles que o sufocavam. Ela completa, nessa parábola histórica, o triângulo tirania, Espanha e povo que condensa o momento politico enfocado pelo autor.

É possível tecer essa ilação, uma vez que Del Toro marcou espacial e temporalmente a moldura de sua encenação.

Ademais, além da dimensão pontual de um evento histórico, essa fábula condensa também um eterno conflito. É o que se trava em todo sujeito, interminavelmente, uma vez que ninguém pode escapar de uma acirrada luta interna entre os elementos conservadores que insistem. Por razões de autopreservação, em se perpetuar pela via da repetição do mesmo, uma inércia, paradoxalmente mortífera, e outra "facção". Estamos falando do rebelde, presente igualmente no humano desde sempre, que se alimenta da ilusão de onipotência e, por isso, idealiza e sonha. Sempre voltada para o mágico, para o impossível, essa usina interior orienta para a busca do que ainda não foi vivido. É essa a força da criatividade, que não gera tudo que imagina, mas que produz o possível, relativizado pelos limites impostos pela realidade.

No plano externo, o mesmo quadro se presentifica. A ordem, necessária à convivência humana, quando exacerbada pelo inevitável desejo de domínio, próprio também da natureza humana, para o bem e para o mal, ganha, às vezes, a feição de uma força opressiva, uma ditadura. Ela resulta num abuso de poder que submete os mais fracos ou mais desprovidos de recursos, quaisquer que sejam eles, fazendo pouco caso de suas pretensões idealistas que as forças reacionárias têm o prazer sádico de sufocar.

Essa é uma luta que não tem fim, como Freud sinaliza em sua carta a Einstein, no seu conhecido *Por que a guerra?*[1] É assim, no conflito, que o homem é constituído. Essa é a razão também da força do narcisismo das pequenas diferenças. O que o homem não suporta em si mesmo ele projeta no outro, para manter a ilusão de ser perfeito. O outro é necessário para o conflito ser externalizado.

1. *Porque a guerra*? Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, (v. 14). Imago Editora: Rio de Janeiro, 1976.

RevistaCinema_4_Final.indd 40 16/09/16 12:22

Dito isso, retornemos à nossa apreciação.

Uma vez recolhida nos aposentos da mãe, a menina, incitada pela fada-vagalume, distancia-se desse espaço lúgubre e ameaçador e segue rumo ao reino encantado, onde se depara com o Fauno. Este habita o labirinto sob a superfície. Trata-se de uma figura mitológica, meio homem, meio bode, que porta em seu nome o derivado grego, *fatuus,* que equivale a destino, mas que também pode ser entendido como favorável ou profético. Como ele mesmo se apresenta como portador de vários nomes de elementos da Natureza pode representar uma alusão à fauna – Fauno – fauna –, numa referência a tempos remotos quando plantas, animais e homens viviam como uma coisa só.

Ofélia é reconhecida por esse personagem como a princesa das profundezas, mas para se certificar de que ela preserva intacta a sua essência e não se tornou mortal, ele condiciona sua liberdade à realização de três provas.

Para ajudar Ofélia nessa arriscada empreitada que lhe propõe, o Fauno a presenteia com o Livro das Encruzilhadas, do qual ela poderia lançar mão quando não soubesse o que fazer. Nas páginas em branco se inscreveriam, no momento apropriado, independente do momento histórico pertencer ao passado, presente, ou futuro, o que cabia ser vivido pontualmente.

Assim, a primeira prova é realizada com sucesso. Uma chave é recuperada da boca do horripilante e gigantesco sapo e será de extrema valia para facilitar os próximos passos. Um giz encantado facilitará a criação de portas imaginárias quando se fizerem necessárias como a única saída para a salvação de nossa heroína.

A despeito de estar bem equipada para dar conta dos desafios, a segunda prova será apenas parcialmente bem sucedida. Ofélia não resiste à tentação e abocanha, na mesa das delícias, o que devia ignorar por ser interditado. O tempo marcado vai se esgotando na ampulheta e Ofélia escapa por um triz de ficar enclausurada no macabro recinto da prova e ser exterminada pelo monstro de olhos nas mãos. Ela enfurece o Fauno com sua transgressão, tão humana se manifesta em sua impulsiva voracidade, mas ainda assim acaba por ganhar mais uma oportunidade de executar a terceira e derradeira prova.

Munida de uma coragem temerária desproporcional à sua pequenez e à precariedade de seus recursos, a audácia da menina lhe permite salvar seu irmão. Não tem o mesmo sucesso, porém, em suas tentativas de curar sua mãe com o feitiço de que dispunha, a mandrágora.

Uma sucessão interminável de elementos mágicos recheia a novela de Del Toro. Seria impossível, pela exiguidade do tempo, discorrer sobre todos eles e seu possível significado nessa elaborada composição. Detivemo-nos nos mais

RevistaCinema_4_Final.indd 41 16/09/16 12:22

evidentes.

Gostaria de registrar, por fim, a engenhosidade de Del Toro ao nos apresentar dois finais superpostos, que deixam para o espectador a tarefa de emprestar sua contribuição à película. Façam sua aposta, parece propor ele. Seriam esses dois desfechos excludentes ou complementares?

Vencida, mortalmente ferida pelo padrasto, Ofélia, já agonizante, entrega seu irmão aos cuidados dos rebeldes vitoriosos. Arrancado das garras da armada que o manteria como refém, à mercê do desejo de dominação e representando a continuidade da tirania, o bebê legado aos sobreviventes, talvez seja a promessa de novos tempos, da expansão da liberdade e da justiça para todos.

Num outro plano, estariam os sonhos recuperados pelos mitos construídos no imaginário humano e que se transmutam em aspirações por sistemas mais benignos, nos quais os ideais sejam compartilhados e que, pelo menos em parte, possam se tornar reais. A finitude do sujeito não impede que a aventura humana seja sempre permeada pela ambição por um mundo melhor, onde o infortúnio e a impotência frente ao mais forte sejam reduzidos ao mínimo indispensável. Del Toro transmite essa esperança ao final. Fala dos sinais visíveis da bondade e da justiça da princesa em sua passagem pela terra. Sinais esses "visíveis somente para aqueles que sabem onde olhar".

Maio/2015

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

RevistaCinema_4_Final.indd 42 16/09/16 12:22

Comentários sobre o filme Infância clandestina

Ana Maria Furtado[*]

Não havia visto o filme. Sequer sabia sobre sua temática, quando fui convidada a comentá-lo. Assim, fui surpreendida pelo vigor com que o cinema argentino contemporâneo investiga e ficciona a partir de um movimento saudável de não denegar o passado. Anteriormente isso já fora feito com o formidável "A História Oficial" (em que Norma Aleandro ganhou a estatueta do Oscar por seu desempenho inolvidável) em 1985, e depois no não menos impactante "O Segredo dos seus olhos" (com desempenhos arrebatadores de Soledad Villamil e Ricardo Darín), em 2010.

Esse filme se insere nesse movimento de trazer à luz histórias que foram recalcadas pela versão oficial, e, como efeito do retorno do recalcado, produz inquietude e, muitas vezes, mal-estar.

Nesta produção de Espanha, Argentina e Brasil, do ano de 2011, exibida por aqui em 2012 (direção de Benjamín Avila, que fez o roteiro em coautoria com o brasileiro Marcelo Muller. A montagem é, também, de um brasileiro Gustavo Giani) o filme é apresentado pela divulgação como um relato sobre "militância, clandestinidade e amor". Mais que isso, é um filme que trabalha contra o apagamento da memória de tempos de barbárie e terror.

Assim, a história se passa no ano de 1979, três anos após a instalação da sanguinária ditadura militar argentina. No início da trama vemos o para seu país, dos Montoneros, pais de Juan (Teo Gutiérrez Romero), de 12 anos, que ao ser levado a seu encontro para compartilhar de seu cotidiano de luta contra a ditadura, tem que construir uma dupla identidade, vindo a ser "rebatizado" como Ernesto, numa homenagem a Che Guevara. O núcleo familiar é compos-

[*] Psicanalista, membro efetivo do CPRJ. Doutora em Saúde Coletiva IMS/UERJ.

RevistaCinema_4_Final.indd 43 16/09/16 12:22

to por uma célula montonera, constituída por seus pais, um tio e uma irmãzinha ainda bebê, que, junto com ele, ficara aos cuidados de familiares no Brasil, enquanto os pais eram treinados em Cuba.

Instalados numa pequena cidade, os pais de Juan, membros da direção da organização clandestina, o treinam para a assunção dessa nova identidade civil, enquanto se estabelecem disfarçados de produtores de chocolate, o que lhes permite receber armamento e os demais militantes que ali chegam com os olhos vendados, no furgão que serviria de transporte para a mercadoria.

Preciso registrar que assistir a este filme foi particularmente desconfortável para mim, que à época retratada era jovem e vivia sob o jugo da ditadura militar também aqui, tendo vivenciado a perda de amigos e conhecidos num período tenebroso, cujos efeitos mais visíveis foram o desaparecimento das utopias e das lideranças políticas, sumariamente apagadas da história oficial, e se fazem sentir dolorosamente até hoje na trama social da qual participamos.

Pessoalmente tive convívio íntimo com amigos argentinos, alguns dos quais, para não serem mortos, vieram clandestinos para cá, levando muito tempo para reencontrarem um rumo para suas vidas, depois da elaboração de dolorosíssimos lutos.

Conversar sobre o filme fez com que, paulatinamente, emergissem algumas das questões, a meu ver, mais sensíveis por ele apontadas, que insistem em ser vistas e repensadas.

Cada um dos personagens da trama pode ser visto como uma condensação simplificada dos conflitos e impasses desencadeados por um regime de exceção e seus efeitos perversos na vida ordinária, que fica submetida a situações-limite, onde a continuidade da existência e os recursos para desejar e urdir o futuro se esvaem rapidamente. Numa primeira impressão sobre o personagem do menino Juan/Ernesto, o impacto imediato é o da cisão psíquica a que essa criança pré-adolescente é submetida e os efeitos disso na estranheza que sente no contato com o mundo ao seu redor. Ele tem que participar de uma nova realidade, num "novo país", onde até o símbolo da pátria é distinto do que até então cultuava.

O preço a ser pago para ter de volta pai e mãe é altíssimo: ele tem que abrir mão de suas lembranças e de seu passado afetivo com os demais parentes e amigos para ganhar a presença de seu núcleo familiar. Tudo às expensas de esquecer sua vida pregressa, aí incluídos todos os outros afetivamente significantes (pessoas, lugares, experiências de ancoragem psíquica).

Os pais, que consagram sua atividade cotidiana ao combate ao regime através da luta armada, demonstram uma enorme precariedade na possibili-

RevistaCinema_4_Final.indd 44 16/09/16 12:22

dade de proteger o menino e o seu bebê. São pessoas que se organizam numa rede de proteção muito frágil, constantemente sob ameaças mortais, que mal conseguem conceder aos filhos o direito à fruição da sociabilidade e do relaxamento. Na estrutura montada, os recursos protetores são insuficientes e precários.

O depósito de armas onde eles devem se esconder face à aproximação de algum estranho já se institui como um pseudo refúgio, um espaço sem nenhuma proteção e conforto, onde, aterrorizadas, as crianças precisam ficar caladas para proteger-se e proteger aos pais e à luta armada. Isso fica evidenciado no final: ali é o lugar em que, ao mesmo tempo, a criança constata a arregimentação dos combatentes e também ao começo de seu extermínio. É onde, calando-se e também calando ao bebê, Juan/Ernesto assiste aos encontros dos militantes, aprendendo a silenciar sobre o que vê e ouve e tendo que desenvolver táticas de sobrevivência num mundo de faz de conta muito perigoso e cujo sentido e finalidade parecem lhe escapar.

A realidade diária é viver num estado de perseguição e paranoia, o que deve ser denegado nos momentos em que Juan (homenagem a Peron) se transforma em Ernesto (homenagem ao Che).

"*Hay que endurecer sin perder la ternura, jamás*", disse Che Guevara, mas este Ernesto é uma criança que precisa ter uma dureza e uma consciência precoce da luta ideológica que não tem como ser entendida (por que a bandeira com o sol? – franca alusão à primeira operação Condor em 1966, em que militantes jovens, ligados ao sindicalismo peronista reivindicavam as Ilhas Faulklands e sua capital, Puerto Stanley, respectivamente como Malvinas e Puerto Rivera, do mesmo modo que os gaúchos em 1833 tentaram enfrentar a submissão à colonizadora Inglaterra).

A ternura nesse roteiro aparece na afetividade do único adulto que demonstra cumplicidade e atenção ao desabrochar da puberdade e das novas experiências vividas pelo menino, em meio às exigências terríveis de ser como um herói adulto, quando, de fato, é uma criança desamparada, atordoada com o nível de tensão presente a cada troca de olhares, a cada mensagem cifrada, a cada silenciamento da espontaneidade.

Ele agora é um outro, um duplo que precisa acionar um arsenal de recursos difíceis para um adulto, o que se dirá para uma criança, desenvolvendo estratégias que incluem o apagamento de suas experiências lúdicas, experimentando uma infância sob a ameaça cotidiana da violência e da morte.

E o que fica adormecido, como morto dentro dele é o seu passado infantil e sua família idealizada.

RevistaCinema_4_Final.indd 45 16/09/16 12:22

A fratura de seu mundo interno é retratada na comemoração do aniversário de Ernesto na sala de aula: essa criança adultizada e entristecida descobre que as demais crianças podem festejar a existência desse Ernesto e as convida para esse aniversário fictício no final de semana.

Aí se observa a dificuldade/incapacidade dos pais, imbuídos da missão do grupo combatente, de proteger e prover às crianças um espaço de ilusão e ludicidade. O tio solteiro, talvez mais identificado com o menino solitário, lhe traz de presente nesse aniversário a síntese do passado perdido: a avó materna, porta-voz do desespero da geração de meia idade (e de classe média) que vê seu mundo e seus valores desmoronarem e que teme pelo extermínio da geração idealista e combatente, o que se avizinha celeremente[1].

Um personagem nada secundário, que, veremos no final, pode ser percebido como uma sutil alusão ao drama das avós da Praça de Maio – aquelas que perderam tragicamente os filhos e lutaram e lutam até o final de seus dias pela punição dos responsáveis e pela vida dos netos de quem foram alijadas, num dos mais perversos movimentos da Ditadura militar argentina.

O conflito entre as duas mães no final da festa, e a angústia do menino vendo e ouvindo as mútuas culpabilizações entre a avó e a mãe são especialmente tocantes porque são a expressão mais clara do desarranjo na estrutura familiar desencadeado pela vida clandestina.

Fica então reforçada a necessidade de escapar de um dia a dia tão opressivo, o que se dá, para Juan/Ernesto, pela via do enamoramento com uma coleguinha e com o despertar de sua sensualidade.

O tio, que se dera conta da fragilidade do menino face à dureza daquela vida é quem o estimula a fruir desse desabrochar e a cena do degustar o chocolate erotizando a vida é das mais bonitas do filme.

Ela antecipa, porém, o efeito devastador da morte do tio – cuja perda tem que ter a dor silenciada, embora ele a confirme no ritual de homenagem dos pares que sabem que poderia este ser um destino possível e próximo para qualquer um deles.

Mas o tio lhe dera recursos para uma fuga dessa realidade cruel: estabelecer laços afetivos exogâmicos, tentando ligar-se à menina dos sonhos, fazendo-lhe a corte.

No acampamento escolar, essas crianças sonham com um outro mundo e,

1. A antropóloga Rosana Gruber tem um texto explicativo do movimento condor chamado Um gaúcho e dezoito condores nas Ilhas Malvinas: identidade política e nação sob o autoritarismo argentino, que esclarece o simbolismo do sol na bandeira daquele país.

RevistaCinema_4_Final.indd 46 16/09/16 12:22

nos sonhos deles a vida feliz é noutro lugar, no Brasil, onde Ernesto deveria ter vivido com a irmãzinha num mundo aparentemente mais seguro.

Na volta, Ernesto reencontra a mãe em busca de Juan. Têm que sair sem se despedir de ninguém, fugir antes de serem pegos, pois papai não volta de uma missão.

Nesse momento se evidencia a precariedade da compreensão que a criança tem da gravidade da situação e seu desejo de se alijar magicamente de todo o sofrimento represado até então: a organização montonera deveria lhe devolver a capacidade de sonhar e por isso justifica-se pegar o dinheiro da resistência ao regime para sumir do mapa com a namoradinha.

Impossível.

Na volta à casa, pela TV, a notícia confirmadora da morte do pai.

Em meio ao desespero, as crianças têm que se refugiar no precário esconderijo, logo arrombado pelos homens da repressão.

Esse esconderijo é o espelho da fragilidade dos recursos desses jovens idealistas frente ao arsenal das forças repressivas do Estado.

E o choro da neném denuncia a impotência e a impossibilidade de fazer frente à destruição do mundo clandestino tão frágil em que estava engajada essa família – símbolo das incontáveis famílias destroçadas num plano desumano de extermínio de pais e filhos e de seus vínculos com a história familiar e com o futuro idealizado.

A cena do interrogatório, para que Ernesto confirme sua identidade como Juan é frágil como reconstrução dramática. Dolorosamente, no entanto, aponta para a questão do desaparecimento dos bebês filhos dos montoneros, através do apelo do menino para saber da irmã. Explora muito superficialmente a violência a que estas famílias e essas crianças foram submetidas, vivendo experiências de silenciamento da própria estória afetiva, e mesmo de sua origem e da luta de seus pais. Talvez se aprofundasse muito, não conseguíssemos suportar o horror dessa tortura. Desaparecem os pais, a irmã e resta ao menino sobrevivente o desamparo e a procura por algum referencial.

A cena final mostra o que restou como resistência de ordem vital, o que, clandestinamente, o mantinha ligado à própria história: o amor da avó que não permitirá o esquecimento da sua identidade oficial e manterá a memória da violência e da barbárie para sustentar a verdade dos sonhos que nos fazem projetar um futuro melhor para as gerações futuras, como insistem e persistem as "locas" da Plaza e Mayo.

Ao retomar o passo a passo deste roteiro, me dei conta que o mais difícil nesse relato dramático é a confrontação com a impossibilidade e se vivenciar

RevistaCinema_4_Final.indd 47 16/09/16 12:22

uma infância sustentadora de uma vida adulta plena quando ela é vivida sob o domínio do terror.

Lembranças traumáticas do calibre das aqui apresentadas são difíceis de ser perlaboradas.

Para isso precisam ser reconhecidas e faladas. Vide, recentemente o encontro de Hebe, líder das mães da Plaza de Mayo com seu neto, roubado e entregue para ser criado por uma família de camponeses que o criaram como filho próprio.

A filmografia argentina sobre a temática da mentira contida na história oficial é parte da tentativa de dar voz ao que foi reprimido e continua a agir no inconsciente de cada cidadão daquele país e de todos o que testemunhamos esse período tenebroso. "Infância clandestina" denuncia a necessidade de refletirmos sobre as fraturas psíquicas e sociais propiciadas por situações de exceção, que tendem a eliminar o humano em nós mesmos.

Aqui no Brasil a História teve muitas semelhanças e ressonâncias, bem como na Espanha de Franco, que também participou da produção do filme. Nosso país, naquele período participava da repressão em todo o cone sul. Talvez por isso o desconforto e a angústia que o filme provoca sejam tão intimamente próximos. No entanto, ele cumpre a finalidade de nos confrontar com a necessidade do enfrentamento da memória do recalcado para o encontro com algum tipo de amparo afetivo que dê sentido ao viver.

Agosto/2015

Ana Maria Furtado
anamariafurtado.rj@gmail.com
Rio de Janeiro-RJ-Brasil

RevistaCinema_4_Final.indd 48 16/09/16 12:22

Infância clandestina

Paulo Cesar Junqueira[*]

"Juan" é a primeira e a última palavra dita no filme. Na cena inicial, o pai o chama pelo nome quando estão no carro chegando a casa: "– Juan, Juan acorde, já estamos chegando". E no final, depois de tudo, na última cena diante da casa da avó, há um silêncio, uma pausa, um tempo para pensar e tomar uma decisão: "– Quem está aí, quem está aí?" pergunta a avó. E ele, então, olhando para nós, os espectadores, se decide: "– Eu, Juan", e termina o filme. Mas nós entendemos que ali, naquele momento, uma vida nova vai começar. Quem está aí? Juan! Por estes dois fragmentos fundamentais, poderíamos fazer uma análise do filme pelo viés psicológico: a questão da identidade, do nome próprio, da construção de uma representação de si, da continuidade do si mesmo; ou, também, de sua flexibilização, isto é, assim como o Che Guevara o fez, poder assumir diferentes identidades, quase que num jogo lúdico, em uma brincadeira infantil cheia de fantasias, de possibilidades de se ser outro ou muitos: um herói, um executivo, um senhor de chapéu. Mas, as armas escondidas no bolso do desenho sempre revelam a permanência da identidade principal: um revolucionário, um guerrilheiro. E é o que eles são: guerrilheiros. Mas também, sem a menor sombra de dúvida, eles são uma família, eles são pais, e pais muito amorosos, carinhosos, fornecedores de tudo aquilo que um menino precisa receber para crescer forte, saudável, afetivo, corajoso. No entanto, a luta armada, a defesa dos seus ideais revolucionários é uma paixão que corre junta, paralela ao amor à família, aos filhos. Ambos com muita intensidade. O problema é que, às vezes, esses dois polos são incompatíveis: o tio Beto diz para Horácio: "– Se não gosta de ter sogra, não devia ter família". Não é que Horácio, o pai,

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

RevistaCinema_4_Final.indd 49 16/09/16 12:22

tenha qualquer incompatibilidade afetiva com a sogra, como nas piadas de sogra; pelo contrário, ele diz que a ama, mas naquela situação a sogra é um estorvo, um risco, um perigo. E a família? Os filhos? Naquela situação, são também um estorvo, um risco, um perigo? Por isso, penso que a análise desse filme, ou melhor dizendo, a análise do comportamento dos pais do filme, pode ser feita pelo viés psicológico, no sentido de pensarmos no traumático da situação de uma criança, de um menino ser criado naquele ambiente, mas também podemos vê-los através do enfoque político, da luta de alguns grupos contra a ditadura militar, do valor daqueles que deram a vida por seus ideais, pela liberação do país, do seu povo que estava sendo submetido a uma repressão absoluta. Digo isso porque fiquei com sentimentos muito ambivalentes em relação ao casal dessa história: por um lado, eles são pais excelentes e a segurança de Juan, a sua firmeza ao abordar Maria, a sua afetividade pela menina, pela avó, pelo tio e a facilidade com que se integrou aos colegas da escola mostram isso: Juan é um menino que cresce muito harmonicamente, apesar de tudo. E é firme também no seu treinamento de pequeno clandestino, quando ensaia com humor, inclusive, como vai responder a qualquer interrogatório: "– Sou Ernesto Estrada, tenho 11 anos, estudo na quinta série, venho de Córdoba". Várias cenas mostram o amor generoso, explícito, tanto do pai, quanto da mãe. A cena de mãe e filho no parque, quando Juan pergunta a ela como é que se sabe quando se gosta de alguém, é muito tocante pela confiança que ele tem de que pode fazer a pergunta e pela consideração da mãe ao lhe explicar como foi, o que ela sentiu e aquela pérola de dizer que é algo que se sente na barriga – o que, mais tarde, com muita graça, ele vai repetir para Maria: sabe que gosta dela porque sente uma coisa na barriga! E a mãe, ali no parque, em seguida, o abraça dizendo que vai matar a concorrente porque ele é dela, só dela e ele ri a valer. Esse menino é muito bem amado. Portanto, desse ponto de vista, os dois são ótimos pais, perfeitos em todos os sentidos. Mas, por outro lado, o problema é a outra grande paixão deles: a pátria. Se você não quer ter sogra, não devia ter família, disse o tio Beto. Dá para ser revolucionário, guerrilheiro, e, ao mesmo tempo, criar bem uma família? Criar uma criança? Do ponto de vista psicológico e prático a avó tinha razão, era melhor as crianças terem ficado com ela enquanto os pais se dedicavam à luta armada, ou mesmo à fuga. Mas, Cristina lhe responde que preferiria que os filhos fossem criados por outros companheiros de luta, vivendo na mesma situação clandestina, do que pela avó, e transparece que ela os prefere como eles, dispostos a lutar por um ideal, pela pátria, a se tornarem como sua mãe: medrosa e covarde! – na opinião dela. Por isso, me despertaram um sentimento ambíguo: ótimos pais,

RevistaCinema_4_Final.indd 50 16/09/16 12:22

tudo de bom como lidam com os filhos, mas vivendo uma vida paralela, clandestina, incompatível com a criação de alguém. Portanto, eles são admiráveis na sua coragem, na sua firmeza de ideais, na bravura de suas ações, na dignidade de seus propósitos, mas parecem loucos ao submeter o filho, que está crescendo, que quer namorar, que quer viver como outro adolescente qualquer como aqueles tantos da sua escola, submetê-lo a uma infância clandestina. Permitiram o acampamento, a festa, mas tudo com muito cuidado, com muitas recomendações. Permitiram uma vida normal, mas com nomes trocados, com aniversários trocados. "– Normal?!" grita a avó, "vocês acham que isso é normal?!" Não sei se se pode dizer: " – Ou bem você é guerrilheiro ou bem você cria uma família", porque eles são contra o sistema como um todo, onde esta família seria criada; o momento é de guerra e o menino vai ser criado assim, na luta; ele, um futuro guerrilheiro, para horror da avó que pergunta qual é o fim dos guerrilheiros. Mas é isso, eles são uma família guerrilheira. Nem família, nem guerrilheiros, mas outra coisa, uma família guerrilheira. Nem amendoim, nem chocolate, mas amendoim com chocolate.

E isso nos leva ao fantástico Tio Beto. Não consigo decidir se o papel já é em si mesmo fantástico ou se o talento daquele ator o tornou assim. Desde a primeira cena em que aparece, Tio Beto é um personagem vivo, forte, doce, rico de sentimentos, carinhoso, engraçado, cúmplice, brincalhão, sério, sensual, amigo, corajoso, otimista. Naquelas circunstâncias, trazer a avó como presente de aniversário para o sobrinho é o máximo. Há um forte contraponto entre ele, Tio Beto e seu irmão Horácio, o que é bem interessante. Este fica furioso com a ousadia do outro de trazer a avó, o que contraria todas as normas de segurança do grupo clandestino. Mas Tio Beto diz que tomou todas as precauções e diz que é preciso se ser feliz agora, agir com o coração e não só com a cabeça. Horácio é muito mais radical e exigente, exigente, inclusive, com o filho, que tem que entender as coisas como elas são e viver a vida que eles escolheram e não a vida de um adolescente comum. Já, Tio Beto, enquanto tenta convencer Cristina a fazerem a festa de aniversário, pisca para o sobrinho mostrando que vai resolver tudo, que vai dar um jeito, vai amolecer Cristina. Assim, como é ele quem resolve a briga da escola e a questão da bandeira, mostrando a Juan que não se deve brigar por pouco, e que a atitude dele os exporia mais do que simplesmente hastear a bandeira com o sol, a bandeira de guerra. "– Sim, meu capitão!" responde Juan e bate continência. Tio Beto não só luta pela festa e diz que faz o bolo de aniversário, como é seu anfitrião, mestre de cerimônias e põe a garotada para dançar. Em outra cena, Tio Beto troca um olhar cúmplice com uma moça que havia percebido que Juan prestara

RevistaCinema_4_Final.indd 51 16/09/16 12:22

atenção em seus seios na blusa entreaberta; o menino está crescendo. A moça veio junto com o grupo de companheiros, aqueles que vêm vendados e Tio Beto acaba por namorar e dormir com ela, ali, ao lado de Juan: o amor livre, como convém aos revolucionários. O grupo vem receber instruções e material para as futuras ações guerrilheiras e, em um momento, se perfila tal qual num exército e batem continência, atendem ao comando de descansar e se tratam por companheiro tal, companheira tal, por nomes de guerra, codinomes, juram lutar até o final, relembram companheiros mortos: "– Presente!" e, por um instante, embora haja uma enorme gravidade e risco em tudo aquilo, algo soa meio infantil, meio brincadeira de exército; o que não é, de jeito nenhum, é tudo muito arriscado, mas parece imitação. E eles cantam, comem, bebem, namoram, se abraçam, o que transmite um quê de romântico nos ideais das lutas guerrilheiras. Eles propõem outro mundo, outros valores, outros modos de se relacionar. Mas, sutilmente, transparece ali algo ingênuo, algo idealizado, terno, na esperança deles de um mundo melhor. Chamou muito minha atenção o quanto todos eles, Horácio, Cristina e Tio Beto afirmam para a avó, na cena no final da festa, que está tudo sob controle, que eles sabem de tudo, que nada vai acontecer e que eles estão em segurança. Afirmam, muitas vezes, e com muita convicção. E, um a um, vão caindo todos. E Juan diz do Tio Beto: "– Eu precisava dele vivo, quem ele pensa que é?" Como se evidenciasse que, do ponto de vista psicológico, seria um absurdo alguém, tão necessário para outro, em crescimento, se expor daquela forma. Mas, já do ponto de vista político, eles lutavam por um mundo onde Juan crescesse bem, situado na sua cidadania, e não cheio de medos como a avó. Um mundo diferente daquele onde a professora ensina que Colombo veio trazer a civilização, os espanhóis vieram trazer a língua, a religião católica e a civilização para os índios, que, na representação, no acampamento, ficam repetindo que toda sua riqueza é deles, dos espanhóis, toda sua terra é deles, dos espanhóis e que estão muito felizes por se tornarem cristãos e civilizados. A professora de história conta a versão oficial dos colonizadores. Esse é o mundo onde Horácio e Cristina não querem que Juan seja criado.

Achei admirável a maneira como Juan se apaixona por Maria; paixão imediata, à primeira vista. O mais interessante é como ele a aborda no colégio: vai até ela, se apresenta e diz que ela faz muito bem o que faz – a ginástica com a fita amarela. Diz que se chama Ernesto, ela diz "eu sei"; ela diz que se chama Maria e ele diz "eu sei". Isto num menino de onze anos, quando sabemos das dificuldades de tantas pessoas de se exporem quando gostam de alguém. O filme também tem algo de Romeu e Julieta, na paixão imediata e correspondi-

RevistaCinema_4_Final.indd 52 16/09/16 12:22

da tão cedo, na vida dos dois. Juan vai à casa dela convidá-la para a festa de aniversário; ele não recua, não se intimida, mesmo quando o irmão dela ou os colegas da escola debocham dele ou acham que ele fez uma má escolha. Ele é firme. O Tio Beto ajuda e a cena da explicação do *mani* com chocolate é antológica. O tempo certo de amaciar as *minas* e o tempo de morder. *Punto caramelo*. *Mani* com chocolate. Sobrinho tigrão, diz o Tio Beto orgulhoso, após o relato do namoro no acampamento. *Punto caramelo*. "– Eu precisava dele vivo, quem ele pensa que é?"

Juan/Ernesto, apaixonado por Maria, querendo viver sua vida de garoto, não suporta a morte brutal do tio e suas consequências e desmorona. Juan surta. Pega o telefone e liga para ela, correndo todos os riscos, descuidado em relação aos protocolos de segurança da vida clandestina. É severamente repreendido, chamado atenção, violentamente, exigido que entenda, proibido de voltar à escola, proibido de rever Maria; sua mãe diz que aquilo acabou ali e seu pai diz que ele tem que aceitar as coisas com elas são. É demais para um garoto de onze anos. E ele se revolta, grita, pergunta o que vai ficar fazendo. E adoece, delira, grita "por que, por que, por quê?" E ele não sabe por quê. E aí surta, fica *loco* como diz Maria. Pega no esconderijo o dinheiro destinado à luta armada, se despede da irmã e vai se encontrar com Maria. Vão ao parque de diversões como duas crianças felizes, se beijam como dois adolescentes apaixonados e ele diz que é, mas não é; que ele é ele, mas não é ele; que é diferente, mas é igual; e que sente uma coisa na barriga, por ela. Ela diz que sente também, que não entendeu nada do que ele falou, mas que ele é lindo do mesmo jeito. Tal como em Romeu e Julieta, o que é um nome? Uma rosa não teria o mesmo perfume, mesmo que tivesse outro nome? E ele, Juan, Ernesto, Moleque, Franguito, Córdoba tem muitos nomes. Mas ele é lindo do mesmo jeito. E assim, louco de amor e de desejo de levar outra vida, propõe à Maria realizarem a fantasia dela, dita naquele carro enferrujado que encontraram no mato, no acampamento: "– Vamos ao Brasil, ver os coqueiros, as praias de areia branca, com esse dinheiro vamos ao Brasil, eu posso trabalhar, sei fazer muitas coisas. Maria se assusta: "– Ir ao Brasil? Deixar a família?" Juan responde que ama a sua família também, mas ama mais Maria. "–Vamos embora, com esse dinheiro, vamos ao Brasil". Maria, confusa, olha para ele: *"–Estas loco?"* Com os olhos cheios de lágrimas, num profundo estranhamento *"–Estas loco?"* diz Maria e se afasta, decepcionada e aturdida.

Daí para frente, a realidade nua e bruta da repressão se instala. O pai, que o recebe de volta, sai em uma missão para nunca mais voltar. Ele vê a notícia na TV e se arma à espera, e sonha que é ele quem é velado pelos colegas e por

RevistaCinema_4_Final.indd 53 16/09/16 12:22

Maria, sua viúva coberta por um véu. Destroçado, impossibilitado de viver o seu amor, a sua adolescência, acuado e armado, quase atira na mãe, num susto. As coisas que eram, segundo os adultos, tão seguras explodem no ar, em granadas, tiros, rajadas de metralhadoras e sirenes da polícia. Tudo se desfaz, tudo vira pó. E o pobre do menino continua obedecendo a seu treinamento de pequeno guerrilheiro e responde ao seu interrogador: "– Me chamo Ernesto Estrada, tenho onze anos, sou de Córdoba."

Quando não há mais solução alguma, pergunta por sua irmã e nós sabemos o destino de tantas crianças, filhos de revolucionários que desapareceram durante a ditadura e que, provavelmente, foram dadas em adoção, o que gera outro enredo trágico: a busca permanente das avós por seus filhos seguramente mortos nos porões da ditadura, e por seus netos criados por desconhecidos. Certamente não foram criados por companheiros, como queria Cristina.

"– Quem está aí? Quem está aí?" "– Sou eu, Juan!" Mas Juan – que vem de Juan Perón, também se chama Ernesto como nome de guerra – que vem de Ernesto Che Guevara; o pai o chama de moleque o tempo todo; a avó, por não suportar a homenagem a Perón, o chama de Franguito; e os colegas da escola o chamam de Córdoba. Muitos nomes para um garoto só. No caso dele, qual seria a constante, a identidade principal? O amor por Maria? O que importa um nome?

Acho que não precisamos fazer muito esforço para, dentro deste ciclo de filmes intitulado "Trauma e Luto na criança e no adolescente: uma visão psicanalítica", encontrar o trauma nesta história. Tudo é traumático. As mudanças constantes, de lugar, de identidade, as ameaças, a clandestinidade, a insegurança, o convívio com a morte, com as armas, o esconderijo, as perdas, a seriedade precoce com que o menino é criado, o senso de responsabilidade e desapego que invade a sua infância e adolescência, a morte, o abandono, a solidão e uma vida nova a enfrentar com todas as marcas do que ficou para trás que, possivelmente, levarão a vida inteira para se fazer um luto. É tudo traumático.

Para comentar esse filme, andei lendo sobre o trauma e o traumatismo, como alguns diferenciam e achei que poderíamos pensá-lo através de autores diversos. O traumático seria aí freudiano, lacaniano ou ferencziano? Sabemos que cada um desses aborda a questão por ângulos diferentes e propõem formas de entendê-la e manejá-la também diferentes. Poderíamos escolher um deles e examinar o que pode contribuir para pensarmos um pouco sobre tudo o que vimos. Poderíamos escolher o texto de Ferenczi "Confusão de línguas" para ver se nos ajuda a construir um entendimento, entre tantos outros possíveis, uma perspectiva que me veio depois de algum tempo, visto o filme pela segun-

RevistaCinema_4_Final.indd 54 16/09/16 12:22

da ou terceira vez. O que me vem, desde o início, e que ficou mais claro depois, é a mistura entre a violência e a ternura, daí o texto de Ferenczi, mistura entre a paixão vivida desenfreada, em todos os seus riscos e a ternura manifesta o tempo todo em todas as relações. É como se os sonhos, sonhos ternos de uma vida melhor, fossem atravessados por uma realidade dura, violenta, mortal. É como se houvesse alguma ingenuidade (terna) em dizer que está tudo bem, tudo seguro, tudo cheio de esperança e poesia e a realidade da violência se mostrar alguma coisa muito diferente disso. Mas, tanto de um lado quanto do outro, porque eles também estavam armados, planejavam ações, certamente violentas, explodem granadas e mandam também aos ares o policial empurrado abraçado para dentro da van, e, no entanto, comemoram, cantam canções doces, suaves, ternas, se afagam, confraternizam. O traumático é o excesso, o além do possível, do suportável. O traumático é a invasão do real, a força bruta não mediada, o tsunami, a destruição dos sonhos, a imposição de outro destino, a reversão do caminho. Mas, diferentemente do texto de Ferenczi, onde a paixão está toda do lado do adulto e invade o amor terno do lado da criança, aqui poderemos pensar como essa mistura pode se encontrar nos dois, tanto nos adultos quanto na criança. Os guerrilheiros, o pai, a mãe, Tio Beto, são em muitos momentos ternos, afetivos, sonhadores, ingênuos e parecem brincar de guerra. Toda a cena onde Cristina canta, acompanhada pelos companheiros, mostra uma imensa ternura, um modo suave de viver os sentimentos, as relações entre as pessoas. Mas, são eles mesmos os que lidam com as armas, com os ataques, as ações violentas, a morte, a destruição. Acho que a criança que permanece viva no adulto é também terna, e é atravessada pela paixão adulta, instrumentada de violência, de assalto, de uma força inassimilável pelo lado terno. Eles, ingenuamente, se pensam seguros e são massacrados pelo real. Há confusão de línguas dentro de cada um e não apenas numa divisão rígida entre adultos e crianças. Somos movidos por um desejo de encontros possíveis, tranquilos, musicais, confiantes, seguros, mas assolados por uma realidade externa muitas vezes violenta e por paixões, impulsos demandantes, exigentes, necessários, urgentes e temos que dar conta deles, oferecer-lhes um modo de expressão, uma via de escoamento para um retorno à paz e à acalmia. Como organizar em nós mesmos a força das paixões, que certamente nos habitam e nos movem e a tranquilidade da ternura que nos conforta. Não é a toa que já dizia o reverenciado pelos próprios personagens, o herói de todos guerrilheiros Ernesto "che" Guevara: "***Hay que endurecerse, pero sin perder la ternura jamás***." Assim como disse também: *"Deixe dizer-lhe, com o risco de parecer ridículo, que o revolucionário verdadeiro é guiado por grandes sentimentos de*

RevistaCinema_4_Final.indd 55 16/09/16 12:22

amor. É impossível pensar num revolucionário autêntico sem esta qualidade. Quiçá seja um dos grandes dramas do dirigente; este deve unir a um espírito apaixonado uma mente fria e tomar decisões dolorosas sem que se contraia um músculo.(…) Nessas condições, há que se ter uma grande dose de humanidade, uma grande dose de sentido de justiça e de verdade para não cair em extremos dogmáticos, em escolasticismos frios, em isolamento das massas. Todos os dias é preciso lutar para que esse amor à humanidade vivente se transforme em fatos concretos, em atos que sirvam de exemplo, de mobilização".

Juan quis viver a sua vida de amor com Maria, longe dali. Horácio só pensava na luta e a vida ficaria para depois. Tio Beto tentou equilibrar as coisas: lutar e viver; paixão e ternura.

Agosto/2015

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

RevistaCinema_4_Final.indd 56 16/09/16 12:22

Precisamos falar sobre o Kevin

Anna Elisa Penalber[*]

"*Todo bebê tem uma mãe*"[1]. E "*Todo adolescente também tem uma mãe*"[2]. E toda mãe é uma mulher que passou pelo processo de se tornar uma mãe. A partir daí, coexistiram ambas, a mãe e a mulher, em maior ou menor harmonia. O conflito que se instala nunca termina, podendo ser mais ou menos intenso.

É a mãe de Kevin, Eva, que se destaca desde a primeira cena do filme e é ela o fio condutor da narrativa do livro que deu origem ao filme. Eva rompe o silêncio que o casal manteve sobre o filho e seu comportamento, buscando entender o crime que ele cometera. Livro e filme vão se mesclar em meus comentários, uma vez que já conhecia a história quando o filme chegou ao cinema.

> Em cada cultura, existe um modelo ideal de maternidade predominante que pode variar segundo as épocas. Conscientemente ou não, todas as mulheres o carregam, pode-se aceitá-lo ou contorná-lo, negociá-lo ou rejeitá-lo, mas é sempre em relação a ele que, em última instância, se é determinado (BADINTER, 2011, p. 143).

Eva é uma mulher contemporânea. Profissional bem-sucedida do ramo de turismo, que passava a vida fazendo longas viagens, indo e vindo segundo seu desejo e conveniência. Isso até encontrar Franklin por quem se apaixona. Porém, continua mantendo seu estilo de vida. É ele quem a faz retornar de suas viagens, que a seduz com a oferta de seu amor. Logo vão morar juntos.

A vida do casal era apaixonada. Recheada de encontros com amigos, idas ao cinema, teatro e uma vida sexual despreocupada. Até o desejo de Franklin

[*] Psicanalista, membro efetivo da SPCRJ.

1. Winnicott, D.W.
2. Prochet, N.

RevistaCinema_4_Final.indd 57 16/09/16 12:22

de ser pai perturbar Eva. O modelo que ele esperava que Eva seguisse nada tinha em comum com ela. Não era seu desejo ter sua vida amorosa e profissional modificada com a chegada de um filho. Gostaria de preservar certas atividades pessoais e profissionais.

O modelo ideal de maternidade dos dias de hoje está em um grau de exigência nunca antes alcançado, aponta Elisabeth Badinter. Os deveres maternos aumentaram, não mais se reduzindo aos cuidados corporais e afetivos. Implicam também nos cuidados e atenção com o desenvolvimento psicológico, social e intelectual da criança. "A maternidade, mais que no passado, representa um trabalho em tempo integral" (BADINTER, 2011, p. 143).

Como o ideal feminino não abrange o modelo de maternidade e a realização pessoal é a motivação de nossos dias, as mulheres encontram-se no centro de três contradições, simultaneamente. A primeira está entre os defensores da família que condenam as mulheres que trabalham e os empregadores que censuram os partos sucessivos. "A maternidade é considerada a mais importante realização da mulher, ao mesmo tempo, que é desvalorizada socialmente". (BANDINTER, 2011, p. 144) A segunda está no fato de que a criança desejada não favorece a vida amorosa. O cansaço, a falta de sono, a perda da intimidade e os sacrifícios que a criança impõe afetam a relação do casal.

E a terceira é "a contradição mais dolorosa que está no íntimo de cada mulher que não se confunde com a mãe" (BADINTER, 2011, p. 145) Todas as que se sentem divididas entre o amor pelo filho e os desejos pessoais. A criança como realização pode ser um obstáculo à mulher. Onde mãe e mulher devem, necessariamente, coincidir. Aquelas que não se identificam tendem, cada vez mais, a virar as costas para a maternidade. Mas, onde há a distinção entre mulher e mãe, "onde se reconhece a legitimidade dos múltiplos papéis femininos" (BADINTER, 2011, p. 145), a maternidade é menos pesada. Assim, as mulheres que desejam se tornar mães, não mais se sentem obrigadas a realizar o modelo idealizado de mãe. Franklin, ao saber que Eva está grávida, modifica seu comportamento com ela. Agora, quem está em evidência é a mãe com o filho que carrega. A mulher é posta para segundo plano e dela é exigido o total silenciamento de seus anseios e sonhos.

"*O que deu em nós*?" Interroga Eva. "Éramos tão felizes! *Então por que motivos retiramos todas as nossas fichas e as pusemos nesta aposta que é ter um filho?*" (SHRIVER, 2007, p. 22), continua Eva. O casal conversou várias vezes, oscilando entre ter e não ter um filho. Franklin encarava como uma causa nobre que complementaria o casal que, finalmente, se tornaria uma família. Mas, desde o início deixa transparecer que o sacrifício maior seria de Eva. Grávida, ela não mais poderia

RevistaCinema_4_Final.indd 58 16/09/16 12:22

usufruir do vinho que tanto amava e, era claro, que ela tiraria uma longa licença para cuidar do filho. O mais doloroso para ela foi a perda de seu lugar de mulher diante de Franklin. Para comemorar a notícia de que seria pai, ele a beija na testa. Daí para frente não escutava Eva como mulher, passando a impor sua ideia do que era ser uma boa mãe. Com muita facilidade aceitou que ela voltasse ao trabalho após o parto, mas se aliava aos partidários de uma longa licença, desautorizando e menosprezando a mulher que se recusava a sucumbir à função mãe.

O livro nos ajuda a melhor compreender a mulher tensa, séria e à beira de um ataque de nervos que nos deparamos no filme. Para Eva, se apaixonar por Franklin foi a "*coisa mais espantosa*" (SHRIVER, 2007, p. 31) que lhe aconteceu. Mais do que se apaixonar, ela estava encantada pelo "*estar apaixonada*". Ele a tratava como sua propriedade e ela clamava por isso, não se ressentindo com seus gritos e exigências, pois adorava a urgência com que o marido solicitava sua presença. Tinha 33 anos quando conheceu o marido que lhe mimou com um "*banquete diário*" de olhares cúmplices e de beijos deixados nos bilhetes da geladeira. Isso depois de ela ter "*sobrevivido tanto tempo das migalhas*" de sua própria "*mesa emocional*" (SHRIVER, 2007, p. 32).

A mãe de Eva estava grávida dela, quando soube da notícia da morte do marido que estava servindo na Segunda Guerra Mundial. Fruto da última visita do pai à família, Eva nasceu e cresceu sem conhecer seu pai. Mais que isso, ao nascer, ela se deparou com uma mãe devastada por um luto, que desaguou em um severo quadro fóbico, que não a deixava sair de casa. Desde cedo, a mãe de Eva a encarregava "*de algo para o qual era muito pequena*" (SHRIVER, 2007, p. 44) e que, por isso, "*a apavorava*".

> Ao me forçar ser sua emissária, quando eu era muito nova, minha mãe conseguiu reproduzir em mim a mesma angústia desproporcional diante das pequenas interações com o mundo externo que ela própria sentia aos trinta e dois anos. (SHRIVER, 2007, p. 44)

As viagens a negócio que Eva tanto prezava eram penosas. Atravessava a porta de casa empurrada por compromissos anteriores: passagem comprada, táxi pedido, reservas confirmadas e, principalmente, por conversas com amigos sobre a viagem. Aterrissar era terrível, encontrar um quarto de hotel era uma agonia. Com o tempo, Eva acabara por "*se viciar nessa sequência de terrores que iam se acelerando até culminar num mergulho vertiginoso num colchão adotivo*" (SHRIVER, 2007, p. 44). Eva passou a vida se obrigando a fazer coisas. Como narra em uma de suas cartas a Franklin, ela termina "*adquirindo o hábito de enfrentar seus próprios desafios e provar sua independência, competên-*

RevistaCinema_4_Final.indd 59 16/09/16 12:22

cia, maturidade e mobilidade" (SHRIVER, 2007, p. 44). Com isso, o medo termina se invertendo: mais do que uma nova viagem, ela temia ficar em casa.

Mais que medo de virar mãe, Eva temia ser mãe. Temia ser a âncora que fornecesse a plataforma para a decolagem de um jovem, cujas viagens talvez invejasse e cujo futuro ainda era uma incerteza. Porém, seu pavor era o de ser deixada. Razão pela qual, muitas vezes largou Franklin com os restos do jantar de despedida e voou para o táxi que a esperava na rua. "*Eu tinha um verdadeiro pavor de ter um filho*", confessa Eva (SHRIVER, 2007, p. 45). Temia um confronto com o que poderia ser "*seu egoísmo e falta de generosidade, com o poder denso e tardio de seu próprio ressentimento*" (SHRIVER, 2007, p. 45). Talvez, fosse esse terror que a tenha atraído, como "*um parapeito nos tenta a dar o salto*". "*A intransponibilidade da tarefa, sua falta absoluta de atrativos, foi o que, no fim, me seduziu*", nos diz Eva (SHRIVER, 2007, p. 45).

Para realizar o desejo do marido, Eva tenta encarnar o papel de boa mãe que lhe era designado por Franklin. Todo desespero e desamparo diante da gravidez e o nascimento de seu filho não encontrava saída pela via do simbólico, retornando no real. Ao nascer, não encontrou um lugar junto à mãe, que estava tomada pela dor, pela angústia e pela guerra que tomou o homem que amava. Durante o parto, resiste ao nascimento da criança, que lutava para nascer. Irremediavelmente só, sem nunca encontrar suporte e apoio no marido, Eva não sabe como dar um lugar a um filho. Assim, resiste.

Kevin não encontra um lugar de filho. Na mãe, só a morte e a guerra. E é com a morte e com a guerra que se identifica quando sua mãe o pega de forma desajeitada e tensa, por sua incapacidade de lhe amparar e aconchegar. Por isso, chora, sem parar, por horas, levando Eva a exaustão e ao desespero. Além da crescente irritação com o filho, em nome de quem todos a exortavam a ter dedicação integral, sendo censurada em seus anseios de liberdade.

A partir desse desencontro inicial, Eva passa a interpretar as reações de seu bebê como intencionais. Ele estava lá para afastá-la do marido e para desmoralizá-la como mãe e mulher. Uma guerra surda, na maior parte do tempo, se instala. Identificado com a aridez e a violência da guerra, com o lugar de intruso que a mãe lhe aponta, Kevin encarna o **emissário** dos impulsos agressivos e mortais de seus pais.

Também Franklin não oferece um lugar consistente ao filho. Ele apenas lhe oferece o lugar de filho idealizado que pensa ter conquistado. Assim, se recusa a dar limites ao filho, a fazer com que ele respeite e obedeça a mãe, negando, firmemente, o caminho mortal que o filho vai tomando. Kevin denuncia o silenciamento dos sentimentos contraditórios da mãe e, acima de tudo, a pretensão onipotente do pai em realizar o sonho americano: uma linda casa no

RevistaCinema_4_Final.indd 60 16/09/16 12:22

subúrbio, com pais perfeitos e filhos maravilhosos. Onde não há espaço para qualquer conflito psíquico, pois os chamados sentimentos maus ou indesejáveis são negados e retirados do campo das relações intersubjetivas.

Por negar-se a reconhecer o grave conflito que ocorre nas suas vistas, minimizando os graves acontecimentos protagonizados por Kevin e Eva, Franklin aponta a violência e letalidade que o habitam. É ele que dá o revólver de água com o qual seu filho estraga os mapas que decoravam o escritório da mãe. Ao tratar como *coisa de criança* a recusa de Kevin em deixar as fraldas, mantendo a mãe submissa a ele, Franklin agride a mulher. Mas, ao se recusar assumir a tempestade que se anuncia, quando o filho deixa um produto de limpeza ao alcance da irmã mais nova, Franklin torna, por sua vez, o filho emissário de uma violência que acredita ter subtraído. Emissário que treina e arma.

Kevin, que nunca teve barrada sua onipotência infantil, muito menos seus impulsos agressivos, planeja, detalhadamente, a matança que pretende realizar. Encomenda pela internet os cadeados com os quais fecha as saídas da escola, impossibilitando a fuga de seus colegas. Armado com seu arco e fecha, encarna o emissário do medo, da violência e da morte. Ao voltar para casa, termina sua obra. Mata seu pai e sua irmã. Mata aqueles que tinham o amor e ternura da mãe que sempre conheceu estéril.

Assim, mãe e filho podem tecer, muito lentamente, um encontro adiado pela falta de um terceiro que promovesse uma mediação entre eles. Eva tenta encontrar algo ou alguém que faça essa função que convocou, tanto em seus protestos frente ao marido, quanto em sua peregrinação pelos médicos em busca do que estava errado com seu filho. Ao final, é a prisão que faz o papel de contenção e ordenação da silenciosa pulsão de morte, que se deixa entrever na troca de olhares, entre Kevin e Eva.

Para fechar, algumas interrogações, podemos reduzir apenas às questões psíquicas os assassinatos cometidos por Kevin? Se traçarmos uma genética psíquica entre Kevin e seus pais, não haveria também genes implicados nesse terrível desfecho? É certo que nem todas as crianças, que encontraram condições tão adversas ao nascer, tornaram-se assassinas.

Outubro/2015

Anna Elisa Penalber
atpenalber@gmail.com
Rio de Janeiro-RJ-Brasil

RevistaCinema_4_Final.indd 61 16/09/16 12:22

Referências:

BANDINTER, Elisabeth. *O conflito mãe e filha*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

SHRIVER, Lionel. *Precisamos falar sobre o Kevin*. Tradução de Beth Vieira e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2007.

RevistaCinema_4_Final.indd 62 16/09/16 12:22

Precisamos falar sobre o Kevin

Sheila Lustosa[*]

> "A verdade difícil de aceitar é que enigmas não encontram respostas, eles são ao invés disso a ocasião para que se reformulem as perguntas".
>
> José Miguel Wisnik (diante da queda do avião derrubado pelo copiloto Andreas Lubitz)

Minha primeira reação ao convite para debater esse filme foi dizer não. Lembrei imediatamente de como saí do cinema, impactada com tudo que senti e com o mundo de indagações que o filme suscitou. Mas lembrei também de algumas crianças que atendi cujo desafio era poder enxergá-las para além dos "rótulos" de transtorno desafiador opositivo, ou TOD (transtorno opositivo desafiador), transtorno de conduta, etc. Junto com elas, os pais apavorados, muitas vezes sem compreender, outras vezes conferindo um caráter de maldade às atitudes dos filhos, além da luta com algumas escolas que ameaçam o tratamento exigindo que a criança procure alguém que a medique, e pressionando por uma melhora imediata. Durante o tratamento temos que sobreviver aos ataques de raiva, aos xingamentos, sessões frequentemente exaustivas, até que a criança vá podendo criar narrativas para expressar com palavras, desenhos, ou com o recurso possível aquilo que antes era dramatizado em seu transtorno de comportamento. Imaginei Eva e seu filho Kevin podendo ser atendidos, e a pergunta que Eva faz na cadeia, podendo ser iniciada nos nossos divãs: por quê?

Comecei a ler sobre o tema da agressividade e da violência, e me deparei com uma frase do André Green: "O analista hoje escuta, e não pode deixar de

[*] Psicanalista, membro efetivo do CPRJ.

RevistaCinema_4_Final.indd 63 16/09/16 12:22

escutar o que há algum tempo era inaudível". Foi aí percebi que já tinha aceitado o convite de contribuir com meu pensar sobre esse belo filme. Achei necessário ler o livro no qual a cineasta se baseou. A autora, Lionel Shriver, para escrever *Precisamos falar sobre o Kevin*, em 2007, estudou dezenas de casos e usou essas histórias para criar Eva, uma mulher de quarenta e poucos anos que reexamina a sua trajetória em busca dos motivos que podem ter transformado seu filho Kevin num assassino. Assim, construiu uma ficção que condensa os inúmeros casos de assassinatos nos Estados Unidos.

O livro conta a história do garoto Kevin, que aos dezesseis anos comete uma chacina em seu colégio. A vida de sua mãe Eva fica devastada. Escreve cartas ao marido tentando dar um sentido a tudo o que ocorreu na sua vida desde que decidiu ser mãe. Há o questionamento de Eva quanto ao tornar-se mãe, e parece que tomou essa decisão de tornar-se mãe para atender a demanda do marido.

O filme e a leitura do livro provocaram em mim a necessidade de ler sobre a relação dos americanos com as armas, e também sobre o trauma transgeracional, já que a personagem Eva era armênia, e conta no livro que sua família tinha sido massacrada pelos turcos. Quais seriam as narrativas que Kevin ouvia? Mas seria demasiado extenso querer comentar sobre tudo.

Vou tecer os comentários tendo como viés a importância da mãe na vida de uma criança, já que Eva luta até o final, nos contando com enorme verdade tudo que viveu.

O filme retrata o ponto de vista de Eva com cenas de seu presente e passado, onde podemos ver lembranças em *flashback*, de sua gravidez, do parto, infância e adolescência de seu filho Kevin, futuro assassino. Ao longo do filme todos a culpam, e também ela se culpa. Ao mesmo tempo, a culpa e o horror que isso despertava nela impediam que olhasse para Kevin e entrasse em contato com ele. Este por sua vez vai cobrar dela, com atitude agressiva, aquele amor de que precisava. Eva não consegue achar dentro de si sentimentos de empatia com seu bebê.

A maternidade é para ela uma terrível missão. No filme as cenas do parto são imediatamente seguidas da cena dela com o filho na prisão.

Sabemos que ao mesmo tempo em que são exaltadas a grandeza e a nobreza dessas tarefas maternais, são condenadas todas as mães que não sabem ou não podem realizá-las com perfeição. Ao aparecimento da menor dificuldade infantil, o círculo vicioso logo tende a começar. Da responsabilidade à culpa, é apenas um passo. No caso de Eva, Franklin, seu marido, assustado com sua indiferença e depressão, faz uma compensação que só sublinha a sua incapacidade, negando o comportamento agressivo e opositor de Kevin.

RevistaCinema_4_Final.indd 64 16/09/16 12:22

No livro, Eva vai escrevendo suas cartas que a ajudam a refletir. Diz o quanto temia a intervenção dos profissionais de saúde, porque estes teriam um papel muito mais fiscalizador, tendo inclusive o poder de intervir na sua vida familiar.

Quando a tendência de seu filho à crueldade culmina em um ato de violência, a mãe se pergunta quão culpada é pelas ações que ele cometeu. Nas cartas ela diz: "fujo da minha história todo dia, e ela me persegue como um vira-lata abandonado".

Eva, num dos momentos mais delicados do filme, pergunta a Kevin, "por quê?" Ao que ele responde: "eu pensei que sabia, mas agora não tenho mais certeza". Começo pelo final do filme, porque essa pergunta abre um espaço necessário para a escuta analítica. Vou acompanhar o filme com essa pergunta. E sabemos que num trabalho analítico não podemos ter pressa para concluir. A dúvida é condição básica para o analista trabalhar.

No filme, como na análise, os tempos, passado e presente, só podem ser entendidos quando se cria um espaço para a indagação. Com maestria a diretora do filme nos leva a ver o tempo que passa, e a ver o que se passa no tempo. Joga-nos numa temporalidade atordoante, esse tempo em que Eva escreve ao seu marido, pai de Kevin, tentando entender o trauma.

Vamos assistindo às imagens que compõem cenas numa confusão total da cronologia. Somos convidados a compartilhar com Eva de suas indagações em meio ao seu sofrimento. O filme nos remete ao *a posteriori*. Assim como nós relatamos na análise, tentando na transferência dar um sentido, Eva usa as cartas ao marido como uma forma de entender tudo o que ocorreu. Após o trauma, a tragédia que a fere e a obriga a olhar a ferida, ferida que sangra desde o início. Acompanhamos os *flashbacks*, confusos e emaranhados, assim como as nossas conhecidas sessões de análise. Idas, vindas, passado, presente, futuro, fantasia, realidade, e vamos tentando dar um sentido.

O filme vai impactando. Sempre com cores fortes. Sangue? Tintas? Tomates? Nós, de espectadores, vamos experimentando sensações, aflições, agonias, diante de tanto horror e crueza. Somos afetados, e entramos também naquele imenso quebra-cabeças. No livro é dito que Eva adorava montá-los. Nós, como Eva, vamos tentando juntar as peças, dar um sentido e, à medida que tudo vai ganhando sentido, queremos fechar os olhos para as cenas que vão se anunciando. Mas é impossível evitar, já que o horror já aconteceu, talvez porque o porquê tenha sido pronunciado tarde demais, um só-depois onde agora só resta a Eva tentar salvar-se e salvá-lo, tentando dar um sentido à vida que lhes resta.

RevistaCinema_4_Final.indd 65 16/09/16 12:22

Nesse entrelaçamento de tempos, há uma cena em que Eva leva Kevin a um exame de audição. Ela suspeita de um problema de comunicação. Nós observamos que não há o vai e vem da relação, a mutualidade, não há interação, como diria Winnicott. O que será que impede? O que não pode ser comunicado? Eva suspeita de autismo. Vêm os exames e o médico diz que ele não tem nada, e o rosto de Eva é quase de decepção. No livro Eva diz: "e para ser sincera, eu queria, sim, que ele achasse algo errado com Kevin. Ansiava para que nosso filho tivesse alguma pequena desvantagem ou falha capaz de acender minha simpatia".

Eva diz que desde o início não consegue deixar de ser indiferente ao seu bebê. Este é o ponto central do filme: o fato de esse sentimento despertar tamanho horror e ser impronunciável.

Resta a Kevin desafiá-la. A comunicação não verbal é intensa. Olhares e atitudes desafiadoras permeiam todas as cenas. Do bate-bola, ainda criança, ao bate-papo no restaurante ou na prisão, sentimos o peso do que não "rola". Kevin parece sempre indiferente às tentativas que Eva faz para convocá-lo a uma interação. Os olhares são de acusação, sem nenhuma doçura.

Eva não consegue sentir amor por seu filho; ao contrário, sente-se indiferente. Vai criando então uma mãe com uma presença solícita, ativa e demandante de reconhecimento, como se, dos sinais de alegria e bem-estar obtidos do seu recém-nascido, esperasse a resposta para a sua dúvida sobre o que é ser uma boa mãe. Não consegue ter a tranquilidade de ser o que nós chamamos da mãe que "dá pro gasto", a suficientemente boa ("*good enough mother*"). Por sentir-se horrorizada com o horror que seu filho lhe desperta, torna-se uma mãe cumpridora de tarefas, angustiada ao menor sinal de desconforto do seu bebê, mas incapaz de identificar-se com ele para proporcionar-lhe o que de fato ele precisava. Eva, então, parece ancorar-se num fazer pedagógico, uma espécie de prótese em que o estimular substitui o gesto espontâneo.

Eva, numa das cartas, referindo-se ao sentimento de maternidade, diz: "Continuei vasculhando dentro de mim, atrás daquela emoção indescritível, mais ou menos como alguém que revira uma gaveta, mas por mais que revirasse e chacoalhasse, a emoção não estava lá". Seguindo no vaivém do filme, há uma cena dela dirigindo ao som de "Every Day", no dia de "Halloween", e as imagens fantasmagóricas das brincadeiras são vividas por nós como fantasmas acusatórios.

Segue-se a cena de sua casa suja de tinta vermelha, e crianças pedindo doces e travessuras. Essa cena é muito tocante, carregada de simbolismo. Tudo vazio de doçuras e brincadeiras, como Eva dizia sentir-se nas cartas. Ela pró-

RevistaCinema_4_Final.indd 66 16/09/16 12:22

pria não teve doçura e espaço para ser criança. No livro ela descreve como teve uma mãe fóbica, cuja loucura fez com que ela precisasse amadurecer prematuramente. Diante de sua geladeira vazia sentimos a maestria dessa cineasta que tão bem representou nessa cena tantas páginas do livro. Às crianças resta, assim como a Kevin, revidar com ataques. Com ovos, tintas e ódio.

Citarei aqui, uma leitura a que recorri para melhor entender o filme. Trata-se da dissertação de mestrado de Pedro Henrique Efken (UFRJ, Instituto de Psicologia, 2014), *Crueldade: domínio, indiferença e alteridade*, em que ele utiliza o "caso" Kevin para aprofundar a compreensão desse fenômeno. Ele defende a ideia de que a vivência de indiferença de Kevin tem início desde o primeiro contato com a mãe, cuja relação afetiva com seu bebê pode ser qualificada sob o signo do negativo, como um estado de não-afeto, de radical indiferença, a que Pedro atribui todas as dificuldades no trato com Kevin. Eva atribui todas as dificuldades no trato com Kevin a uma pré-determinação existencial dele, que nunca teria desejado ser concebido.

Uma cena que ilustra muito bem a violência extrema da relação de indiferença de Eva para com o choro de Kevin: ela sai pela rua com o seu filho em seu carrinho de bebê e se detém ao lado de uma britadeira – o barulho ensurdecedor sendo um alívio ante o choro insuportável do menino.

Efken segue dizendo: no entanto, é nas palavras dirigidas a Kevin que o laço entre crueldade e indiferença torna-se evidente.

Como exemplo, lembremo-nos da cena em que Eva diz: "Qual é o problema com você, seu medonho? Está satisfeito, agora que você arruinou a vida da mamãe? A mamãe era feliz antes que o Kevin mijão viesse ao mundo, você sabia disso? E agora a mamãe acorda todo dia querendo estar na França. A vida da mamãe agora é uma droga, você não acha a vida da mamãe uma droga? Você sabia que em certos dias a mamãe preferia estar morta? Para não escutar você guinchar nem mais um minuto".

Eva vai lutando com sua ambivalência oscilando em suas atitudes, e com o mal-estar entre o casal piorando. Ela não percebe que o seu filho a desafia a ser. Pede a verdade, o amor, o espontâneo. Eva até tenta atingir esse amor maternal, mas agora numa segunda gravidez, dessa vez fruto apenas do seu desejo.

A família sofre agora uma divisão. Eva fica afeiçoada à menina, e o pai com Kevin. Este pai, desde o início assustado com as dificuldades de Eva, superprotege Kevin, tendo uma atitude de total negação diante das crescentes e constantes atitudes de crueldade do garoto.

Agora a hostilidade de Kevin dirige-se para a irmã que perde o olho num acidente doméstico suspeito. O pai acusa a mãe de negligência com o material

RevistaCinema_4_Final.indd 67 16/09/16 12:22

de limpeza. Mais tarde, nas cartas ao pai, no livro, Eva escreve que na lista dos mortos todos têm algo que os distingue como o favorito. Aqui é o prenúncio, Kevin já denunciava o ódio que carregava por nunca ter tido a oportunidade de viver esse papel. Aqui já ataca uma das favoritas.

Eva segue com a vida profissional frustrada, e o casamento abalado. No livro fica mais claro como nos Estados Unidos os pais sofrem enorme pressão no sentido de evitarem problemas de saúde mental de sua prole. Mas o efeito torna-se persecutório para os pais. Ela cita o exemplo de ter que ir à escola de Kevin em média seis vezes ao dia, por conta do desfralde tardio dele. Uma professora ou auxiliar não poderia fazê-lo por temer uma possível acusação de assédio sexual.

O pai em um momento tenta dizer a Eva que o filho só vai ser criança uma vez. Eva não consegue perceber isso, vive aquela situação de doação e dedicação como impossível. Seu filho lhe parece um fardo eterno, impossível de carregar.

No texto "O ódio na contratransferência" (1947/2000), Winnicott enumera todos os motivos que uma mãe tem para odiar o seu filho. Nessa família o ódio parece ser tão maior que o amor que todos passam a temê-lo e negá-lo. O pai inclusive, que poderia e deveria ser forte o suficiente para barrar as atitudes hostis de Kevin, age aplacando e negando todas as atitudes de ataque e ódio de Kevin, que vão num *crescendo* de crueldade chegando a atos de delinquência (no livro vários episódios são relatados).

Winnicott enumera muitos motivos para os pais odiarem seus bebês, e conclui: a criança humana precisa de ódio para poder odiar.

Nas cartas a Franklin, Eva conta como se sentiu depois da gravidez que aceitou para agradar a ele, e de como ele, ao perceber suas dificuldades com o bebê, a acusava em vez de dar-lhe suporte. Fosse com gestos de superproteção, negação da agressividade, ou com a evidência de que o problema do Kevin era com ela. Com o pai ele mudava imediatamente. Isso minava a autoconfiança de Eva. Diz também como a gravidez e o filho representaram para ela um aprisionamento.

O filme segue com cenas que nos remetem a sangue. O vermelho inunda a tela, desde o início, onde vemos Eva como que carregada em êxtase, num mar vermelho. Trata-se de uma referência a sua vida anterior á gravidez, na Festa da Tomatina, na Espanha, época em que conseguia conciliar seu amor por Franklin à vida de liberdade que tinha como escritora bem-sucedida de guias de viagem, na época em que não existiam os *Blogs* na internet. Nessa época, tinha total liberdade, e sua vida como casal sem filhos lhe bastava. Depois se seguem muitas cenas vermelhas, a tinta da arma de brinquedo nos seus mapas,

RevistaCinema_4_Final.indd 68 16/09/16 12:22

onde Kevin acrescenta o comentário, "é para tornar especial", e Eva, no contra-ataque, pisoteia sua arma de brinquedo. A destruição se espalha por seus sapatos: novamente o derramamento de sangue se anuncia. A intervenção do pai limita-se a um comentário: ele diz que sente muito. O sangue inunda nossas mentes a cada tinta lançada. Do ataque dos vizinhos na mansão aos tomates e ovos na casinha modesta que lhe resta, na cena do Halloween.

As cenas todas mostram a devastação na vida de Eva. E o filme segue com a marca da violência e crueldade que vai num crescendo, como que a anunciar o desfecho: Kevin jogando *videogame* com o pai, só fala: "morra, morra, morra"! Aqui farei um comentário citando Winnicott, quando trata sobre aspectos da delinquência juvenil. Ele diz:

> uma criança normal, se tem confiança no pai e na mãe, provoca constantes sobressaltos. No decorrer do tempo, procura exercer o seu poder de desunião, de destruição, tenta amedrontar, cansar, desperdiçar, seduzir e apropriar-se das coisas. Tudo isso que leva as pessoas aos tribunais (ou hospícios, tanto importa o caso) tem seu equivalente normal na infância, na relação da criança com seu próprio lar (WINNICOTT, 1964, p. 256).

Ele deixa claro que a criança precisa de uma estrutura porque sua personalidade não está plenamente integrada, e o amor primitivo tem uma finalidade destrutiva, e a criança não aprendeu ainda a tolerar e dominar seus instintos. Ela poderá vir a tolerar todas essas coisas se tiver um ambiente estável, pessoal, com amor e força, se não quisermos que ela tenha medo de seus próprios pensamentos e de sua imaginação.

Winnicott segue afirmando que, caso isso não se dê, a criança procura uma estabilidade externa sem a qual enlouquecerá. Ele diz: "quando uma criança rouba açúcar é a doçura da mãe que ela quer, mas está igualmente procurando o pai, poderíamos dizer, que protegerá a mãe dos ataques que a criança lhe faz" (WINNICOTT, 1964, p. 258).

Sabemos que quando esses atos começam a se estender para fora de casa, escola, sociedade, vemos que a criança o faz cada vez mais com um sentido de frustração e precisando cada vez mais, ao mesmo tempo, encontrar a autoridade que possa pôr – e de fato ponha – um limite.

A criança na delinquência total precisa de um pai que pode até ser amoroso, mas em primeiro lugar, deve ser severo e forte. Só quando a figura paterna severa e forte está em evidência é que a criança recupera seus impulsos amorosos, seu sentimento de culpa e seu desejo de corrigir-se. A menos que

RevistaCinema_4_Final.indd 69 16/09/16 12:22

caia em dificuldades graves, o delinquente só poderá se tornar cada vez mais inibido no amor e, por consequência, cada vez mais deprimido e despersonalizado, acabando, finalmente, por não sentir a realidade das coisas, exceto a realidade da violência. No início o comportamento antissocial é um SOS dessa criança, pedindo para ser controlada por pessoas fortes, carinhosas e confiáveis, e Winnicott continua o capítulo dizendo que o último recurso serão as quatro paredes de uma prisão.

Recorri a esse capítulo porque, ao longo do filme e mais ainda no livro, em suas cartas, podemos observar como Franklin, o pai, era uma figura fraca, que fechava os olhos para as crueldades do filho, sendo inclusive odiado por Kevin por isso, fato que só fica bastante claro na forma como se refere a ele nas conversas com a mãe na prisão.

Uma cena que não podemos deixar de comentar é aquela em que há uma consulta porque Kevin estava com o braço quebrado. Anteriormente Kevin estava sentado com sua mãe com um boneco João Teimoso, todo rabiscado, atrás deles. Este, como um ótimo recurso da diretora do filme, o boneco, uma bela metáfora de toda atitude opositiva de Kevin para afirmar-se nesse ringue em que se transformara essa relação. Nós sabemos como as crianças desafiam a autoridade por diversos motivos. Desde afirmar autonomia, potência, para não se submeter ao desejo do outro, ou para separar-se, distinguir-se. Mas Eva parece sempre interpretar como um ataque pessoal e revida com a mesma impulsividade infantil. Nesse momento em que há um desafio com os números, Kevin contra-ataca sujando propositalmente as fraldas recém-trocadas. Eva com ódio arremessa-o contra a parede. A cena que segue mostra os dois já no hospital. Ele pede para ficar a sós com a médica. Eva e muitos de nós talvez tenhamos pensado que ele iria denunciá-la; mas ao contrário, sai de lá com um elogio da médica de que seu filho era muito corajoso. Eva fica, como sempre, perplexa, porque sempre que pode Kevin parece afirmar: meu problema é contigo.

Em casa, quando o pai pergunta o que houve, Kevin mente, aparentemente para proteger a mãe, mas também omite sua atitude desafiadora. Eva vai ao quarto do menino e diz: "eu te amo". Kevin com seu olhar frio parece denunciar que suas palavras não correspondem ao que ele sente. A ação, os gestos e as expressões de Eva, não comunicam "eu te amo", mas "eu te temo". Temo o meu ódio e a sua retaliação, e por isso me culpo, e pago uma penitência.

O filme se refere a essa cicatriz mais de uma vez. Por vezes Kevin aponta-a e olha para a mãe, como chantagem. Ali está a marca do ataque de Eva que Kevin encobriu. Na prisão ele acaricia essa marca e diz: "foi o único momento

RevistaCinema_4_Final.indd 70 16/09/16 12:22

em que você foi sincera, verdadeira". Também no carro, quando Eva precisa passar no supermercado, ele ordena que não, e Eva obedece, e continua a submeter-se quando ele ordena que desligue o rádio, sutilmente apontando para a cicatriz. Mas Eva não confia no seu amor o suficiente para poder odiar tal comportamento desafiador, para enfrentá-lo e dizer "eu não vou admitir isso". Eva não conseguia mais dizer não, e o não era mesmo proibido pelo pai permissivo.

Agora, mais do que nunca, Kevin tem ali, viva, a cicatriz da grande ferida narcísica que carrega. Kevin vai mostrando seu comportamento hostil para Eva e mostrando-se dissimulado na frente do pai, mostrando uma total cisão.

Duas cenas de afeto, entre mãe e filho, nos chamam a atenção no filme. Uma é a cena de Eva contando a história de Robin Hood, quando ele se encontra doente, com febre, e aninhado em seus braços. Essa história irá marcá-lo, e ele se torna um exímio atirador de arco e flecha. E a cena final do abraço entre os dois, quando finalmente Kevin responde ao "por quê?": "eu pensei que sabia, mas agora não tenho mais certeza".

Sabemos da importância do amor dos pais na constituição narcísica. Eva não se sentia com o "Rei na Barriga", como nós dizemos, por isso não pode preparar o "trono" para a "sua majestade, o bebê". No caso de Kevin, houve horror e recusa. Eva diz que não a atrai a ideia de "procriar" e, posteriormente, refere-se à fantasia materna de carregar um "sanguessuga" dentro de si.

Eva sentia-se indiferente. Na cena no banheiro da ginástica, seu semblante mostra como não se identificava com as outras grávidas; ao contrário, nas cartas refere-se a Kevin como *Alien*, sanguessuga: nunca o sente como humano, nunca como semelhante. A indiferença está aí em ação já desde o início. A diferença que Eva não suportava: a de carregar outra pessoa dentro de si. Eva vivia na borda do desespero. Ela chega a atribuir suas dificuldades no trato com o bebê Kevin a uma predeterminação existencial dele, que nunca teria desejado ser concebido. Dizia que ele sentia falta do nada glorioso.

Curiosamente, Kevin sai do massacre como quem sai para a fama. Essa cena em que ele se rende à polícia parece uma mesura de agradecimento do protagonista ao se fecharem as cortinas após uma grande atuação. E, logo depois, vemos os véus das cortinas se abrirem, agora para outra cena: os corpos do pai e da irmã no gramado. Pensamos: "que horror, por que ele não acabou logo coma mãe? Deixá-la sobreviver ao horror!" Mas aqui, podemos pensar que há um endereçamento, isto é, ele se dirige a um objeto com algum grau de intencionalidade: isto é o que rege a ideia de uma atuação. Partindo do princípio de que tem um endereçamento, é para a mãe e só para a mãe, mas com um sentido.

RevistaCinema_4_Final.indd 71 16/09/16 12:22

Qual é o endereçamento? Privá-la de tudo, de todas as coisas a que ela se ligou, ou seja, mapas, viagens, marido, filha, para ficarem só os dois para outro recomeço? Um desejo tão regressivo, isto é, que "não vai existir mais nada no mundo a não ser eu e você", o que é da ordem da loucura e da psicose.

Outro ponto importante de pensarmos é que, se há um endereçamento – e parece que há – podemos também levantar a hipótese de que ele desejou fazer com que a mãe entendesse como ele se sentiu: ele a deixa viva. Ele não matou a mãe e infligiu a ela a dor de toda uma quebra de ligações, toda uma ameaça de desintegração. Esse parece um dos sentidos possíveis da maldade: deixá-la viva para que ela se sentisse Kevin. Kevin neném, absolutamente privado de todas as coisas do amor. Tem uma materialidade, uma concretude, há algo da ordem do irreparável.

Não podemos deixar de salientar a desgraça da vida inicial dele: Eva não queria ser mãe. O choro daquela criança, o desespero daquela criança é evidente, e também o desespero dela por não querer saber. "Porque não queria mesmo", Eva diz nas cartas. E sentia desespero e horror do horror dela diante do filho.

Aqui cabe um comentário utilizando o texto do Winnicott: "O uso de um objeto". Nesse artigo a ideia central é que, para usar um objeto, o sujeito tem que ter desenvolvido a habilidade de usar objetos. Isso faz parte da mudança para o princípio de realidade. Essa capacidade depende de um meio-ambiente propício.

Vamos ouvir Winnicott e pensar juntos. Diz ele:

> De acordo com o desenvolvimento, entre a relação de objeto e o uso de objeto, há o intervalo. No intervalo, porém, temos a coisa mais difícil, talvez, do desenvolvimento humano, ou um dos mais cansativos de todos os primitivos fracassos que nos chegam para posterior reparo. Entre o relacionamento e o uso existe a colocação, pelo sujeito, do objeto fora da área de seu controle onipotente, isto é, a percepção, pelo sujeito, do objeto como fenômeno externo, não como entidade projetiva; na verdade, o reconhecimento do objeto como entidade por seu próprio direito (WINNICOTT, 1969/1975, p.125).

Essa mudança (do relacionamento para o uso) significa que o sujeito destrói o objeto. Surge assim um novo aspecto na teoria da relação de objeto. O sujeito diz ao objeto: "Eu te destruí", e o objeto ali está, recebendo a comunicação. Daí por diante, o sujeito diz: "Eu te destruí. Eu te amo. Tua sobrevivência à destruição que te fiz sofrer confere valor à tua existência, para mim."

RevistaCinema_4_Final.indd 72 16/09/16 12:22

Winnicott continua: "Trata-se de uma posição a que o indivíduo pode chegar em fases primitivas de crescimento emocional só através da sobrevivência real dos objetos". Ele continua e diz: "o postulado central dessa tese está em que enquanto o sujeito não destrói o objeto subjetivo (material de projeção), a destruição surge e se torna característica central". Uma vez que é objetivamente percebido, o objeto tem autonomia e pertence à realidade "compartilhada" – a tese de Winnicott é de que a destruição desempenha um papel na criação da realidade, colocando o objeto fora do eu (*self*). Para que isso ocorra, condições favoráveis se fazem necessárias.

Aqui parece ter havido o grande mal-entendido entre Eva e seu filho Kevin.

Nesse texto Winnicott deixa claro que nesse processo de separação, a mãe que não consegue instalar uma transicionalidade para a criança, vai despertar uma série de traumas, de reações e essa criança vai fazê-la viver tudo isso. A partir da introdução do conceito de uso do objeto Winnicott propõe o entendimento da agressividade num sentido diverso do compreendido até então pela psicanálise tradicional, como sendo uma simples reação à frustração imposta pelo contato externo.

Recorri aqui ao texto, "O conceito de agressividade na obra de Winnicott", de Maria Cecília Fernandes Tommasi, no seu trabalho de Pós-graduação da PUC de São Paulo (1997). Diz ela: "(...) ao contrário, para Winnicott, é a partir da agressividade que o bebê entrará em contato com o mundo real, com o mundo dos objetos" (TOMMASI, 1997). Winnicott dá muita importância ao ambiente: para ele, estar no mundo é estar com os outros, qualquer maneira de existir tem que ser oferecida pelo outros.

A agressividade dele é também a nossa capacidade de ação no mundo, a capacidade de movimentar-se é uma ação positiva e até constitutiva, uma ação no sentido de mover-se e encontrar algo (*something, somewhere*): essa necessidade surge do ser, não é um instinto. Não há raiva na destruição do objeto a que estou me referindo, embora se possa dizer que há alegria com a sobrevivência do mesmo. À medida que sobrevive, esse objeto passa a ser mais valorizado e o sujeito ama esse objeto que está continuamente sendo destruído em sua fantasia.

Winnicott coloca a teoria da agressividade no interior da teoria da integração. "Entende-se em geral que o princípio de realidade envolve o indivíduo em raiva e destruição reativa, mas a tese do Winnicott é de que a destruição desempenha seu papel na construção da realidade, situando o objeto fora do self" (TOMMASI, 1997). Para integrar é preciso separar a chamada destrutividade primária. A palavra destruição como destruição real deve ser usada ape-

RevistaCinema_4_Final.indd 73 16/09/16 12:22

nas para designar o fracasso do objeto em sobreviver. Caso contrário, "ela pode ser vista apenas como potencial. Contudo, o bebê que encontra um ambiente retaliativo e invasivo, vai desenvolver-se de maneira diferente; vai achar que a reação proveniente do meio ambiente é a realidade do que deveria ser seu próprio impulso destrutivo. Esse bebê vai viver então sua destrutividade como real, não podendo vivê-la em seu mundo de fantasia inconsciente, impedindo-lhe de usar o objeto e de converter seu ódio em sinal de civilização" (TOMMASI, 1997).

Nesse "caso" Kevin, ele destrói tudo o que a mãe tem. Não deixa a mãe oferecer nada para ele. Não deixa que se instale entre eles uma relação amorosa, porque para tudo diz "não". Ele faz tudo isso para destruir, para não perdoar. Ele não a poupa do ódio. Eva vai estabelecendo com ele uma relação pela culpa, mas o que é lindíssimo no final, é que afinal ele não conseguiu destruí-la. Não destruiu sua relação com ela.

Quando ele diz "eu pensei que sabia, mas agora eu não sei", é porque ela está ali. Ele então tem que vê-la, e ela tem que pensar nele. É obrigada a pensar: "o que houve?"

"Por quê?" Aqui o texto sobre o uso do objeto nos ajuda a compreender a sobrevivência do analista, a sobrevivência da mãe aos ataques. É isso que permite o contato com a realidade. Mas a beleza é que eles conseguem. Ele não a deixava chegar; ele também não era fácil, não permitia que ela fizesse um vínculo com ele, não queria aceitar a perda, porque para isso seria como se de alguma maneira ele aceitasse a relação com ela a partir dali.

A história fala do conceito de sobrevivência à destrutividade, e é o fato de ela sobreviver aos seus ataques que lhe dá acesso à realidade externa, acesso à realidade do outro e acesso a si mesmo. Quando ele destrói, destrói, destrói, e ela está ali, ou seja, ele percebe que ela era alguém. Dentro da cabeça dele, isto é, era a mãe da fantasia, que não é o que ela é de verdade. Porque esta continua ali. É aí que ela sobrevive, dizendo: "eu não sou a sua fantasia, essa bruxa, esse horror". É quando ele a vê. E esse é o contato com a realidade externa e é também o contato consigo próprio, porque então, sim: ele é obrigado a se ver e ver tudo o que tinha feito.

Agora podemos responder melhor a pergunta: porque ele a deixou viva? Ele a queria. O que ele não queria é que ela olhasse para outra coisa. Como se ele exigisse e perguntasse: como eu não pude ser o sanguessuga que toda criança é? Como eu não pude ser amparado na minha extrema vulnerabilidade?

Com o passar do tempo vimos que ele lutava para recomeçar. Terminamos com a pergunta de Eva. Por quê? Eva, agora, ao pronunciar essa pergunta,

RevistaCinema_4_Final.indd 74 16/09/16 12:22

vai propiciar ao seu filho a possibilidade de se humanizar, sair da condição de *Alien*. Finalmente inicia-se um encontro e um passo para a humanização de Kevin.

Ela termina o livro dizendo: no dia 11 de abril de 1983, nasceu-me um filho e não senti nada.

> Mais uma vez a verdade é maior do que compreendemos. Quando aquele bebê se contorceu em meu seio, do qual se afastou com tamanho desagrado, eu retribuí a rejeição – talvez ele fosse quinze vezes menor do que eu, mas, naquele momento isso me pareceu justo. Desde então, lutamos um com o outro, com uma ferocidade tão implacável que chego quase a admirá-la. Depois de quase dezoito anos, posso finalmente anunciar que estou exausta e confusa demais e sozinha demais para continuar brigando, e, nem que seja por desespero, ou até preguiça, eu amo meu filho (SHRIVER, 2007, p. 463).

Agora faço a pergunta para o grupo, mesmo sabendo que ela poderá abrir para enigmas.

Por quê?

O que importa é que esse filme gera dúvidas, desassossego, e acho sempre bom que possamos evitar a vaidade e a arrogância de tudo explicar.

Outubro/2015

Sheila Lustosa
sheilamvl@hotmail.com
Rio de Janeiro-RJ-Brasil

Referências:

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado*: o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

EFKEN, Pedro Henrique. *Crueldade:* domínio, indiferença e alteridade. Dissertação (Mestrado) –UFRJ, Instituto de Psicologia. Rio de Janeiro, 2014.

KEHL, Maria Rita. *O tempo e o cão*: atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

RevistaCinema_4_Final.indd 75 16/09/16 12:22

SHRIVER, Lionel. *Precisamos falar sobre Kevin*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca Ltda, 2007.

TOMMASI, Maria Cecília Fernandes. *O Conceito de agressividade na obra de Winnicott (Uso do Objeto)*. Trabalho de conclusão do curso de Práticas Clínicas. PUC, São Paulo. 1997. Disponível em: http://www.psiquiatriainfantil.com.br/revista/edicoes/ed_05_2/in_13_04.pdf Acesso em: 4 de setembro de 2015.

PALHARES, Maria do Carmo de Andrade; LIMA, Regina Celi Bastos. *Ser ou não-Ser*: Eis a questão. Processos de Identificação. *Cadernos de Psicanálise - CPRJ*. Rio de Janeiro: CPRJ, ano 24, n.15, 2002.

WINNICOTT, D. W. O ódio na contratransferência. In:_____. *Da pediatria à psicanálise:*. Obras escolhidas. Rio de Janeiro: Imago, 2000. p. 277-287.

_____. O uso de um objeto e relacionamento através de identificações. In: _____ *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago,1975. p. 121-131

_____. Aspectos da delinquência juvenil. In:_____. *A criança e seu mundo*. Rio de Janeiro: Editora Ltda, 1964. p.256-261.

ROUSSILLON, René. O paradoxo da culpabilidade da inocência: reflexões sobre a reação terapêutica negativa. In: *Paradoxos e situações limites da psicanálise*. São Leopoldo: Unisinos, 2006. p.117-155.

RevistaCinema_4_Final.indd 76 16/09/16 12:22

Uma garrafa no mar de Gaza

Sérgio Tostes[*]

"Como pode alguém amarrar explosivos no próprio corpo e se explodir?" É em torno dessa indagação que se desenrola, ao longo de quase duas horas, o filme *A garrafa no mar de Gaza*, inspirado em um livro de mesmo título escrito por Valérie Zenatti, autora francesa e de ascendência judaica. Tal é uma jovem francesa recém-chegada em Jerusalém. Prestes a completar dezessete anos, ela testemunha a explosão de um homem-bomba em um café, ao lado de sua residência. Na circunstância, morrem uma jovem da idade de Tal, que se casaria no dia seguinte e seu pai. Em meio à banalização da violência dos atentados, no conflito entre Israel e a Palestina, Tal, tomada de horror, decide colocar essa indagação, central no filme, em uma garrafa que ela pede ao irmão, soldado do exército de Israel, para que lance ao mar de Gaza. Com isso, se inicia uma correspondência virtual entre ela e um jovem palestino, correspondência essa que trará modificações profundas na vida de ambos.

O filme pode ser interpretado a partir de perspectivas distintas, o que implica um caminhar sobre linhas, nem sempre bem definidas, separando e ao mesmo tempo correlacionando aspectos culturais, políticos, econômicos, psicológicos. A proposta, para esta apresentação, é pontuar alguns aspectos subjetivos, que me parecem relevantes para uma leitura a partir do ponto de vista da protagonista. Para tanto, vale circunscrever a cena geopolítica no centro da qual a trama se desenvolve, bem como algumas fronteiras e limites que a problemática evoca.

A atual divisão política do Oriente Médio, o que define as fronteiras e garante soberania e autonomia, surge apenas ao final da Primeira Guerra, quan-

* Psicanalista, participante do CPRJ.

RevistaCinema_4_Final.indd 77 16/09/16 12:22

do a região é dividida conforme interesses franceses e ingleses que assumem a condição de mandatários, após a vitória sobre a Tríplice Aliança e o desmantelamento do Império Otomano. Essa divisão não leva em conta os interesses das minorias étnicas e religiosas que, como um efeito bumerangue, retorna na forma desses conflitos atuais, que resultaram na onda de refugiados da Síria e norte da África, no recrudescimento da tensão entre israelenses e palestinos, nos recentes atentados em Paris, para citar apenas alguns exemplo.

A questão das fronteiras e dos limites é colocada em marcha por Tal, ao caminhar através de um território acidentado e desconhecido que se desenha entre o eu e o corpo, o semelhante e o diferente, o sujeito e o mundo, o amor e o ódio ou ainda entre encontros possíveis, incluindo aquele com sua própria sexualidade. Nas palavras de Tal, "o que importa é quem sou eu, quem é você?". Entrar nesse território estranho e, até então, estigmatizado como representação do mal, mais do que uma transgressão por conta do lado do muro em que ela se encontra, representa uma ameaça por trazer, no seu centro, esse agente de desestabilização do previamente estabelecido em sua formação subjetiva. É nessa direção que aponta esse questionamento destruidor e criador que importa a Tal.

A narrativa do filme é pontuada por referências às origens míticas do povo de Israel e sua cultura. A primeira referência, logo no início do filme, é apresentada na excursão da escola, onde estuda Tal, às ruínas de Massada, uma antiga fortaleza e último bastião da resistência do povo judeu à dominação do império romano. "Sintam a história em seus corpos", sugere o professor aos alunos, se referindo à trágica resistência de um grupo de zelotes que matam a si e as suas famílias para que não sejam escravizados pelos romanos: "Deus é justo ao nos permitir morrer como heróis, como homens livres". Os zelotes eram um grupo de rebeldes judeus que viviam no século I, em permanente antagonismo com Roma até a queda da fortaleza de Massada. Eram chamados zelotes pelo zelo que dedicavam a serviço de Deus. Entre eles, havia uma ala mais radical, os sicários, que com frequência atacava e eliminava romanos e colaboradores judeus. Atualmente, em Israel, os zelotes são considerados, não como fanáticos terroristas e sim como patriotas convencidos de que somente pela força poderia ser estabelecida a independência dos judeus (AZEVEDO, 2012, p.462).

Qual a história que os corpos devem encarnar? A história da luta contra a submissão, da luta pela autonomia, pela liberdade. Winnicott considera que o fenômeno criativo é o aspecto fundamental da constituição e desenvolvimento do indivíduo, quando explora experiências reveladoras de aspectos subjetivos

RevistaCinema_4_Final.indd 78 16/09/16 12:22

que lhe são próprios, experimenta os poderes e limites de seu corpo e descobre seus desejos. É através do ato criativo, em oposição a experiência de submissão, que o sujeito encontra um sentido no viver.

> É através da apercepção criativa, mais do que qualquer outra coisa, que o indivíduo sente que a vida é digna de ser vivida. Em contraste, existe um relacionamento de submissão com a realidade externa, onde o mundo em todos seus pormenores é reconhecido apenas como algo a que ajustar-se ou a exigir adaptação. A submissão traz consigo um sentido de inutilidade e está associada à idéia de que nada importa e de que não vale a pena viver a vida. Muitos indivíduos experimentam suficientemente o viver criativo para reconhecer, de maneira tantalizante, a forma não criativa pela qual estão vivendo, como se estivessem presos à criatividade de outrem, ou de uma máquina (WINNICOTT, 1975, p. 95).

Pela liberdade valeria amarrar uma bomba no próprio corpo e se explodir. Em um plano mais abrangente, talvez possamos inferir que a cultura deve ser incorporada em experiências que incluam o corpo para que seja, efetivamente, apossada e integrada pelo sujeito. Essa delicada e complexa relação entre corpo e linguagem (cultura) é aprofundada por Ana Costa (COSTA, 2003, p. 55). A autora se pergunta o que viria antes, se o corpo ou a linguagem. Nessa disjunção fabricada é impossível que todos sistemas humanos teriam tentado produzir, chega-se ao paradoxo incontornável e próprio do humano, vivido como experiência de indeterminação e busca pela liberdade. "A experiência não pode ser reduzida exclusivamente à referência a um símbolo abstrato, ou a uma imagem, **ela precisa passar pelo corpo** na relação com o semelhante e com o real (desde que este real inclua alguma atividade, algum exercício)" (COSTA, 2003, p.32-33, grifo nosso).

Retornemos ao percurso de Tal. Como ele será desenvolvido? Tal viaja, através do google maps, até o centro de Gaza e assim realiza a distância que a separa da ameaça. Com surpresa, ela verifica que o estrangeiro, o estranho está mais próximo do que supunha. Essa proximidade torna-se ainda mais perturbadora, como se verifica na cena seguinte, a do trajeto de ônibus a caminho da escola, quando Tal é invadida de angústia ao ver um sujeito, que ela julga ser palestino, com uma bolsa que lhe parece suspeita. A ameaça infiltra-se pelos limites fronteiriços que parecem já não constituir uma proteção. A angústia transforma-se em medo.

A noção freudiana de *Unheimlich*, traduzida por inquietante estranheza, seria a angústia diante do (re)aparecimento de algo que não nos parece fami-

RevistaCinema_4_Final.indd 79 16/09/16 12:22

liar, mas que de fato remete a algo mais íntimo para o sujeito. Essa angústia aponta para a divisão subjetiva, ou melhor, para uma falha no funcionamento dessa divisão. Aquilo que por motivos diversos deveria ter permanecido em outro registro, que não pode ser assimilado pelo eu, se presentifica de alguma maneira. Nas palavras da psicanalista búlgaro-francesa Júlia Kristeva: "Diante do estrangeiro que recuso e ao qual me identifico ao mesmo tempo, perco os meus limites, não tenho mais continente, as lembranças das experiências em que me haviam deixado cair me submergem, descontrolo-me. Sinto-me 'perdida', 'vaga', 'enevoada'." (KRISTEVA, 1994, p. 196). Perdida, vaga, enevoada é como se encontra Tal durante a chamada na sala de aula. A professora chama seu nome e, no entanto, ela não se reconhece no próprio nome, como que num processo de despersonalização.

No livro '*Estrangeiros para nós mesmos*', Kristeva observa que o conceito de inconsciente admite uma espécie de assimilação do estranho no psiquismo, de modo que aquele não assimilado se integra produzindo, desse modo, uma alteridade.

> Com a noção freudiana de inconsciente, a involução do estranho no psiquismo perde seu aspecto patológico e integra no seio da unidade presumida dos homens uma alteridade ao mesmo tempo biológica e simbólica, que se torna parte integrante do mesmo. A partir de então, o estrangeiro não é nem uma raça nem uma nação. [...] Inquietante, o estranho está em nós: somos nós próprios estrangeiros – somos divididos (KRISTEVA, 1994, p. 190).

O trauma faz com que Tal perca seus marcos referenciais paternos e deixe, portanto, seu território familiar, o que Deleuze e Guattari chamarão de desterritorialização. É isso que marca o início pela busca de um território, ainda no sentido conferido por tais autores franceses, isto é, a busca por um espaço que não se limita a um lugar geográfico, mas tem, fundamentalmente, um valor existencial e que constrói, para cada um, o campo do familiar e do laço social. O território marca as distâncias em relação ao outro e protege do caos (DELEUZE; GUATTARI, 2000).

O que poderia ter levado a uma desintegração do eu torna-se um vetor de mudança e o mote para uma espécie de êxodo subjetivo para Tal, em sua busca da exploração e criação de um novo território. Em grego, a palavra êxodo significa saída ou fuga dos hebreus do Egito em direção à Palestina. Para o povo judeu, o êxodo assume, portanto, um importante sentido para a formação desse povo liberto da opressão e da escravidão em que vivia. Trata-se, assim, de

RevistaCinema_4_Final.indd 80 16/09/16 12:22

um processo de autonomia. A situação de Tal começa a mudar quando um palestino, com o pseudônimo de Gazaman, responde à mensagem da garrafa. A palavra faz presença através desse estranho e vai adquirindo um caráter organizador do caos. Além disso, com esse encontro a alteridade indefinida começa a ganhar contornos e abre a possibilidade da retomada de seu questionamento identitário, de uma abertura em direção ao novo.

A adolescente repreende a mãe por entrar no seu quarto sem bater. Em seu processo agora de reterritorialização, ela busca redefinir seus limites. Não está mais sozinha, tem um interlocutor a uma distância segura. O próximo passo da estrategista Tal, na retomada de sua Massada, passa pelo corpo, pelo piercing, pelo sexo. Ela sai em busca de um piercing que será colocado por um colega de sala. A cena sugere uma tonalidade erótica onde o piercing e o sexo assumem a função de uma apropriação, quase como um ato político. Ela não está apaixonada, mas o ato ganha uma importância maior, pela afirmação de sua autonomia e marca uma distância em relação aos referenciais familiares.

Tal chega a casa com o piercing novo, causando uma indignação no pai que distorce o evento, associando essa marca àquelas que eram feitas nos escravos. Mesmo assim, Tal consegue fazer da dor, experiência de si em contraste com a experiência da catástrofe, na qual estava imersa. Ela cria suas próprias referências espaço-temporais, que veem reorganizar seu espaço existencial e ressignificar sua experiência traumática. Para Deleuze e Guattari, ainda em *Mil Platôs*, o nome próprio e o eu só assumem sentido em função de um "meu" ou "em minha casa" (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p.36). Mas, Tal ainda precisa de alguma segurança; é necessário manter uma distância protetora para seus frágeis e desconhecidos contornos.

Em *Os Destinos do Prazer*, Piera Aulagnier diz que a criança, ao nascer, é inserida numa rede discursiva da qual o cuidador é porta-voz. A criança vai, aos poucos, investir e se apropriar desses "pensamentos identificantes" enunciados do exterior, que serão combinados com a diversidade de impulsos, desejos, afetos e outros tantos fatores materiais, sociais, políticos, ideológicos constituintes da complexidade subjetiva (AULAGNIER, 1985, p.21). Em uma reunião comemorativa da família de Tal, sua irmã mais nova repete um desses pensamentos identificantes transmitidos na escola. O discurso falava a respeito de um percurso do Êxodo, onde os hebreus viviam em cabanas. A família se alegra e felicita a criança pelo aprendizado. É contra esse discurso carregado de ideologia e de normas mais ou menos tácitas que ditam o modo como se deve estar no mundo, e que tem como consequência a fabricação de uma determinada realidade, que a adolescente se insurge em seu processo de diferenciação,

RevistaCinema_4_Final.indd 81 16/09/16 12:22

que era o dela própria quando da mesma idade da irmã. Em seu meio familiar, o pai é quem legitima esse discurso.

Assim, é possível falar de um luto por esse mundo infantil, que vai se reconfigurando à medida que a criança se desenvolve, se diferencia e adquire um pensamento mais autônomo. Esse processo de constituição de si, que costuma acontecer a todos durante a adolescência, fica um tanto prejudicado pela eficiência dos discursos institucionais, quando estes não deixam brecha para o pensamento reflexivo, como costuma ser o discurso midiático ou o discurso religioso mais extremista. As repercussões subjetivas podem ser desastrosas nesses casos. As crenças são internalizadas como realidade psíquica. Na vida de Tal, as crenças que sustentam o conflito entre os povos geraram um conflito afetivo e identitário. A adolescente tem recursos psíquicos suficientes para lidar com suas dúvidas e se movimentar de modo a reaver seu equilíbrio narcísico. Assim, ela se lança nesse questionamento das instituições, das normas, das verdades, dos atos. O que antes era fato real passa a ser compreendido como uma expressão imposta por um poder social, religioso, político, etc.

Gazaman apelida Tal de *Miss Peace*, ironizando seus questionamentos e sua esperança de que palestinos e israelenses pudessem, enfim, viver em paz. Os dois dão sequência à correspondência virtual que se inicia em inglês e, conforme, se aprofunda em seus afetos, passa a se dar à língua materna de Tal. Naïm, o Gazaman, busca aulas de francês e, com isso, vislumbra um futuro, para além dos muros que o aprisionam em Gaza. Eles constroem um espaço comum, um segredo entre eles. De tão longe e tão perto, ambos se sentem desencaixados, ambos escapam à homogeneização de seus respectivos contextos ideológicos, através dessa linha de fuga que os singulariza e subverte esses sistemas aprisionadores.

Tal está em seu quarto ouvindo a música de um cantor israelense, que Naïm dizia ser parecido com o pai dele, já falecido. O pai da adolescente passa pelo quarto, ouve a música e cantarola. Iniciam uma conversa e, pela primeira vez, Tal percebe que o pai teve dúvida na decisão de se mudar com a família para Israel. O pai está deixando de ser a pedra angular, o garantidor das certezas e da verdade. Cabe lembrar que é necessário para o adolescente esbarrar em uma ausência de garantias e certezas por parte dos pais para que ele crie sua própria visão de mundo. O encontro com o pai mais "humanizado" parece possibilitar à Tal essa ausência que a libera para a construção de sua singularização. Na sequência, vem a cena de Tal indo à Tel Aviv para uma homenagem por ocasião do aniversário de morte do ex- primeiro ministro de Israel, Yitzhak Rabin, que defendia o acordo de paz entre israelenses e palestinos. Rabin

RevistaCinema_4_Final.indd 82 16/09/16 12:22

foi assassinado por um judeu ortodoxo, militante de extrema direita. A cena permite pensar no desenlace do processo de luto do pai infantil, vivido pela protagonista e de seu consequente movimento expansivo, que permitirá seu próprio modo de subjetivação.

O filme caminha para seu desfecho na cena em que Naïm, finalmente, consegue um salvo-conduto para atravessar as barreiras que o prendiam ao território de Gaza e segue em direção à França e ao futuro. Enquanto ele vai ultrapassando as intermináveis catracas do posto de fronteira, Tal tenta alcançá-lo no exato momento de sua passagem por Israel, mas o encontro é impossibilitado pelos agentes alfandegários. Ela salta do carro e o vê passar. Os olhares se cruzam e, apesar da decepção de Tal, a esperança de um possível encontro em outro lugar é relançada, quem sabe num café de Paris. Mais do que um filme sobre a catástrofe ou a guerra entre judeus e palestinos, é um filme sobre a esperança através dos encontros. Ficam preservados em meio a esse cenário caótico, hermético, de ameaça constante da iminência da morte, espaços para utopia, sonho, fantasia, imaginação, vetores fundamentais de transformações pessoais e políticas.

Como se nota, embora o filme possa ser discutido a partir de perspectivas distintas, essas fronteiras estão, a tal ponto atravessadas, esfumaçadas, que não é mais possível caminhar em uma perspectiva subjetiva que não leve em consideração os aspectos sociais, econômicos ou políticos para se pensar uma sociedade futura, uma política futura, um sujeito futuro. Nas palavras de Julia Kristeva:

> A ética da psicanálise implica uma política: tratar-se-ia de um cosmopolitismo de tipo novo que, transversal aos governos, às economias e aos mercados, trabalha para uma humanidade, cuja solidariedade está fundada na consciência do seu inconsciente – desejante, destruidor, medroso, vazio, impossível. (KRISTEVA, 1994, p 202).

Novembro/2015

Sérgio Tostes
stostes@yahoo.com.br
Rio de Janeiro-RJ-Brasil

RevistaCinema_4_Final.indd 83 16/09/16 12:22

Referências:

AULAGNIER, Piera. *Os destinos do prazer:* alienação, amor, paixão. Rio de Janeiro: Imago, 1985. (Série Analytica).

AZEVEDO, Antônio Carlos do Amaral. *Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos*. $a ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2012.

COSTA, Ana. *Tatuagens e marcas corporais:* atualizações do sagrado. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs:* capitalismo e esquizofrenia. v 1. São Paulo: Editora 34, 2000. 2ª. reimpressão.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WINNICOTT, D W. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

RevistaCinema_4_Final.indd 84 16/09/16 12:22

Uma garrafa no mar de Gaza[1]

Suely F. Marques[*]

Filme de 2012, produção conjunta França, Canadá e Israel, dirigido por Thierry Binisti (cineasta francês nascido em Créteil), baseado no romance de Valérie Zenatti (escritora francesa nascida em Nice, cuja adolescência foi vivida em Israel).

Película que me chega em dois níveis, em duas camadas. Uma, que porta o embate, a guerra, a busca pela identidade territorial e que me desperta a curiosidade e a pesquisa sobre o conflito Israel-palestino[2]. Outra, que aponta para o conflito interno, para a busca subjetiva, para o encontro com o outro, mas que me atinge no desterro. Sentimento que porta a terrível sensação de não pertencimento.

Desterro de Tal que sai da França para viver com sua família em Jerusalém. Nova cidade, novos hábitos, novos encontros e desencontros. Assustada, ela constata: "Em Paris não tinha bombas, aqui eu saio do ônibus antes do meu destino... dentro de minha cabeça, estou aos pedaços" (ZENATTI, 2012, p.32). Sentimento que marca a perda de referenciais importantes. Sentimento que vem acrescentar, nas dúvidas e nas incertezas adolescentes, uma pitada de instabilidade.

---

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

1. Faixa de Gaza: Território Palestino composto por uma estreita faixa de terra (41 km de comprimento e apenas de 6 a 12 km de largura, num total de 365 km quadrados) localizada na costa oriental do Mar Mediterrâneo, no Oriente Médio. Faz fronteira com Egito e Israel. A população de 1.700.000 pessoas é predominantemente mulçumana sunita. A designação Faixa de Gaza deriva do nome da sua principal cidade, Gaza, cuja existência remonta à Antiguidade. Atualmente, esta sob controle do Hamas. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Faixa_de_Gaza].

2. Conflito Israel-palestino: é a designação dada à luta armada entre israelenses e palestinos, que faz parte de um contexto maior, o conflito árabe-israelense. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Conflito_israelo-palestino].

RevistaCinema_4_Final.indd 85 16/09/16 12:22

Desterro de Naim que, mesmo em seu território, se sente tolhido e amordaçado. "Minha cabeça é o único lugar onde nenhum soldado das Forças de Defesa de Israel, nenhum sujeito do Hamas[3], nem meu pai, nem minha mãe podem entrar. Minha cabeça é minha casa, minha única casa, pequena demais para tudo o que coloco lá dentro..." (Ibidem, p.32). Sentimento que o leva a enfrentar a rigidez religiosa/nacionalista de sua família, por um naco de liberdade.

Naim toma para si a mensagem do outro desconhecido, estrangeiro que o assanha, que convoca nele o explosivo que o habita. A carta da garrafa "starta" uma busca, uma procura do que é seu; encontro que revela e marca a diferença entre ele e seus amigos. Naim sorrateiramente dela se apropria. Sarcástico, se defende de seu interesse e curiosidade. O inimigo transformado em cúmplice acena com uma terceira bandeira, terreno neutro, justo por isso fértil. O francês surge, então, como gota d'água no solo ressequido e pedregoso. Como se Naim dissesse: Alguém nesta imensidão vai saber de minha existência, vai saber do meu desejo de ser encontrado.

A uma distância de apenas 80km[4], encontra-se Tal mergulhada em conflitos adolescentes, tentando compreender o porquê de tamanha violência. Para ela a morte ganha a concretude do terror e a complexidade que ultrapassa os limites impostos pela fronteira, fazendo brotar questões sobre o "inimigo" que a assombra.

"Os palestinos, quem são?"

"Como a vida pode depender de estar sentado num café?"

Tomada pelo desejo de saber sobre o mundo que não compreende, escreve ao inimigo, na esperança de torná-lo próximo. Escreve porque tem "a ideia de que entre palestinos e israelenses poderia haver outra coisa além de corpos dilacerados" (Ibidem, p.16).

Ela aposta num encontro esperado há milênios. Aposta na força de uma civilização que partilha o mesmo território, berço de onde brotaram as três maiores correntes religiosas – o Islamismo, o Judaísmo e o Cristianismo.

Seu pai contava que:

"Os judeus afirmavam que foram os primeiros ali, três mil anos... os mulçumanos respondiam que estavam ali havia treze séculos... os cristãos tentavam se posicionar lembrando que Jesus morreu ali..." (Ibidem, p15).

3. Hamas: é a sigla do Movimento de Resistência Islâmica. É uma organização de origem palestina, de orientação sunita que inclui uma entidade filantrópica, um partido político e um braço armado. É um movimento que alguns países consideram como terrorista. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Hamas].

4. 80 km: distância entre Jerusalém e Gaza.

RevistaCinema_4_Final.indd 86 16/09/16 12:22

É assim que ela conta a Naim:

> Se você encontrar esta garrafa, me responda,
> me fale de você... se você tiver paciência de lê-la
> até o fim, se você pensar como eu, que precisamos
> aprender a nos conhecer, por mil bons motivos, a
> começar por nossas vidas, que queremos construir em meio à
> paz porque somos jovens, então me responda (Ibidem, p.21).

Tal o convida para um passeio virtual, que se sobrepõe ao cotidiano, que o arranca do marasmo, que o faz buscar seu lugar. Naim invadido em sua privacidade, deslocado em sua casa, encontra na mãe uma escudeira:

"Não desista!"

Para além da fronteira, Tal é descoberta em seu segredo, é acusada por seus pais de colocá-los em risco:

"Gazaman, que palestino é este?"

Obstinada em seu direito de conhecer o inimigo, ela recusa o que lhe foi imposto. Não desiste de sua viagem com Naim. Tomam o francês como língua, letra transformada em fagulha na lenha certa das histórias familiares. Tanto para um quanto para outro, a França se faz representar, como berço para Tal, como terra da liberdade para Nain. Ponto de encontro para o sentimento de desterro que pensei para ambos.

Ao final, correm juntos ao longo do muro que os separa. Naim atravessa portões deixando para trás a pequena e poeirenta Gaza. Para Tal um rápido olhar, para mim a certeza das palavras de Nain:

"*Je pense, tu penses, Il pense...*"

Novembro/2015

Suely F. Marques
suelyf.marques@gmail.com
Rio de Janeiro-RJ-Brasil

Referências:

ZENATTI, V. *Uma garrafa no mar de Gaza.* São Paulo: Schwarcz, 2012.

RevistaCinema_4_Final.indd 87 16/09/16 12:22

Este livro foi impresso na Renovagraf
para o Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ) e a
Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro (SPCRJ)
em outubro de 2016.

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/

RevistaCinema_4_Final.indd 88 16/09/16 12:22