

PSICANÁLISE E CINEMA
v. 8, n. 8, 2021

TEMPOS DE MUDA

ISSN 2674-8142

Psicanálise e Cinema	Rio de Janeiro	v. 8	n. 8	88 p.	2021
----------------------	----------------	------	------	-------	------

CÍRCULO PSICANALÍTICO DO RIO DE JANEIRO – CPRJ

Filiado às:

Federação Internacional de Sociedades Psicanalíticas - IFPS

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

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

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

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

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

Diretoria do CPRJ 2020-2021

Comissão Administrativa

Coordenador Geral: Carlos Augusto Belo

Secretária: Ana Maria Oliveira da Luz

Tesoureiro: Otton Teixeira da Silveira Filho

Colaboradoras: Claudia Ramundo

Rita Mac Dowell Tourinho

Comissão Executiva Técnica de Formação Permanente

Coordenadora: Claudia Amorim Garcia

Lia de Chermont Próchnik

Colaboradora: Regina Orth de Aragão

Comissão Executiva Técnica Clínica

Coordenadora: Beatriz Pinheiro de Andrade

Alba Maria de Carvalho Senna

Elaine Vasconcelos de Andrade

Magali de Oliveira Amaral

Colaboradoras: Ana Beatriz Pinto de Almeida

Daniela Romão Barbuto Dias

Laura Maria Reis Fagundes

Comissão Executiva Técnica de Publicações e Biblioteca

Coordenadora: Claudia Rodrigues Pereira

Beatriz Chacur Biasotto Mano

Neyza Maria Sarmiento Prochet

Patrícia Saceanu

Colaboradora: Ana Maria Furtado

Comissão Executiva Técnica de Ética

Coordenadora: Carmen Mirian Da Poian

Ana Lúcia Magalhães Barros

Edda Bihl Campanella

SOCIEDADE DE PSICANÁLISE DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO – SPCRJ

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

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

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

Conselho Diretor – 2020/2022

Conselho Administrativo

Presidente: Alexandre Jordão

Vice-presidente: Anna Elisa Penalber

Secretária de Administração: Fernanda Ripper

Secretária de Divulgação: Carla Serrano

Secretário de Finanças: Marcos Aurélio da Veiga

Diretoria Técnica

Diretora Técnica: Denise Ripper

Vice-Diretora Técnica: Regina Landim

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

Coordenadora da Comissão de Admissão e Acompanhamento (CAA): Lindinaura Canosa

Coordenadora da Comissão de Publicação e Biblioteca (CPB): Guillermina Bourgeois

Coordenadora da Comissão Ética (CE): Nágile Farah

Diretoria Clínica

Diretora Clínica: Cristiane Camerino

Vice-Diretora: Adriana Ribeiro

Organizadores – Paulo Sérgio Lima Silva e Neyza Prochet

Editor-Responsável – Neyza Prochet

Bibliotecária e Assistente de Publicações – Ana Carla Teodoro

Revisão de Textos – Pedro Henrique Rondon

Capa e diagramação – Marisco Design

Imagem da Capa: *Wheatfield with a Reaper*

https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Korenveld_met_maaier_-_s0049V1962_-_Van_Gogh_Museum.jpg

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

ISSN 2674-8142

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

Sumário

Apresentação	7
Uma mulher fantástica	9
<i>Ana Maria Furtado</i>	
Muda e criação: caminhos de elaboração do luto	15
<i>Cecília Freire Martins</i>	
Fahrenheit 451: psicanálise, memória social e política	21
<i>Maria Regina Maciel</i>	
Sobre o Fahrenheit 451 de Truffaut	27
<i>Paulo Sérgio Lima Silva</i>	
Vidas para sempre descoloridas	35
<i>Rachel Sztajnberg</i>	
O silêncio ensurdecido	43
<i>Ronaldo Sousa Sampaio</i>	
Da riqueza neurótica ou o elogio da neurose	53
<i>Alexandre Abranches Jordão</i>	
O obsessivo, o estrangeiro e a vaca: sobre lutos, encontros e transformações	63
<i>Daniela Romão-Dias</i>	
A outra	71
<i>Lindinaura Canosa</i>	
Mudar de vida	77
<i>Neyza Prochet</i>	

Apresentação

“O que para os pássaros é a muda, a época em que trocam de plumagem, a adversidade ou infortúnio, os tempos difíceis, são para nós, seres humanos. Uma pessoa pode ficar nesse tempo de muda; também pode sair dele como renovada.” (Vincent Van Gogh Cartas a Théo, carta 133)

Vivemos, de fato, mergulhados em várias formas de organização temporal. Construimos uma estrutura relativamente estável, que podemos chamar de tempo histórico, ligado à memória consciente e a inserção nas normas e regras culturais, mas também somos afetados por outras experiências temporais, diversas, que não se reduzem ao tempo lógico, real, sequencial, tempos construídos a partir da subjetividade do indivíduo, que possuem uma estrutura não linear, não organizada, ligada ao inconsciente, a fragmentos de memórias e experiências sensoriais. Winnicott bem nos lembra que “as pessoas não têm apenas sua própria idade; elas têm, em certa medida, todas as idades, ou nenhuma idade.” (1960, p. 144).

Cada uma destas organizações temporais segue suas próprias leis, sem consideração pelo modo de continuidade da outra, mas, no entanto, interrelacionam-se num permanente jogo de desconstrução e reconstrução estrutural. De fato, nenhum destes sentidos de tempo deixa de existir, em algum momento. Vão sendo acrescidos e a tarefa da vida saudável é a de buscar integrá-los da forma mais criativa e harmônica que puder ser feita. Pedços de ações, intervalos de tempo, diferentes espaços e planos de ação tomam relevância, e buscamos conectá-los de forma que possam fazer um sentido pessoal, de modo

que possuam um significado que seja coerente com o modo de existir. Buscamos, enfim, tecer os múltiplos fios que constituem a experiência vivida numa trama pessoal a que chamamos de viver plenamente.

No entanto, há momentos onde tudo parece se imobilizar, congelado. Os tempos não mais se conectam e não é raro uma pessoa perceber-se paralisada, mergulhada em situações que se eternizam, indefinidamente, experimentando um senso de aprisionamento que desafia a cronologia do calendário e das horas, perpetuados os modos e formas de relação, à exaustão. Para superar a imobilidade mortífera será necessário um movimento radical de renovação para deflagrar o início de um novo processo e ser capaz de suportar as perdas e transformações necessárias para a retomada do viver de forma integrada e multidimensional.

A mola propulsora para a seleção dos filmes do Ciclo de Cinema CPRJ/SPCRJ 2019 foi a epígrafe acima, trecho de uma carta de Vincent Van Gogh a seu irmão, Theo.

Tempos de muda dizem respeito a momentos decisivos na vida de uma pessoa, momentos que se mostram divisores de águas, onde o conflito permanente entre repetição e renovação se agudiza e há uma transformação vital. O tempo de muda promove a mudança, uma mudança interna, de lugar, de perspectiva, de posicionamento. A eclosão de aspectos do eu, até então submersos ou encapsulados, direcionam o indivíduo a um reposicionamento na vida, em direção a um lugar mais coerente e conectado, em busca do encontro ou reencontro com seu Eu, naquilo que tem de mais verdadeiro.

Os filmes selecionados visam ilustrar diferentes tempos de muda vividos e as experiências decorrentes deste processo através da criação de possibilidades, de acontecimentos, de um devir. Um tempo que pode se mostrar aberto às mudanças, que permite e acolhe as transformações.

Desejamos que a leitura dos textos oferecidos pelos colegas comentadores de cada filme selecionado permita uma amostra da experiência profundamente enriquecedora vivida ao longo deste Ciclo.

Neyza Prochet
pela Comissão Organizadora

Uma mulher fantástica

*Ana Maria Furtado**

Esse belíssimo filme fala, com enorme delicadeza, de alguns impasses contemporâneos presentes na construção de uma identidade de gênero distinta da anatômica. O que está em questão é o mistério da sexualidade e do amor, dos preconceitos e de sua árdua superação, numa sociedade patriarcal e altamente estratificada.

Ao acompanharmos a personagem transgênero Marina Vidal no trabalho de luto pela súbita perda de seu companheiro, experimentamos uma trama em que intolerância, dúvidas, solidariedade e superação se apresentam simultaneamente e nos fazem refletir a cada fotograma. As cataratas do Iguaçu que, se aparecem com toda sua potência nas primeiras imagens, remetem à poderosa força vital a ser desencadeada na estória narrada a seguir.

Marina, *crooner* na noite da capital chilena, comemora seu aniversário, num momento a dois, que rapidamente evolui para a posterior ruptura do aneurisma cerebral de seu companheiro. À primeira vista, o que se destaca é a diferença de idade entre o par e o apaixonamento dos dois.

A brutal ruptura do aneurisma cerebral em meio ao relaxamento após uma noite de ternura, sexo e planos de futuro expõe o extremo desamparo de Marina: ao conduzir o parceiro para o hospital, nos confrontamos com a questão central do filme. Ela é uma mulher transgênero, ainda sem os documentos formalizando o sexo com o qual se apresenta e se identifica.

* Psicanalista, membro efetivo do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ), mestre em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), doutora em Saúde Coletiva pelo IMS/Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

A transexualidade de Daniel/Marina passa a ser o cerne do filme, sobrepondo-se e se misturando com o trabalho de luto a ser enfrentado pela personagem. A reação de fuga é a primeira, pois parece refletir – e, de certa forma repetir – as dificuldades enfrentadas por ela na construção de sua psicosexualidade. Marina, companheira de Orlando, passa a ser previamente condenada por sua morte, tanto pelo poder médico quanto pelos meios policiais. E deve ser “apagada” da memória familiar do falecido.

Assim, a morte de Orlando põe novamente em risco a posição subjetiva dessa mulher, tratada pelas agências oficiais de cuidado à integridade pessoal e à cidadania como potencialmente perversa, criminosa. Esse apagamento visa eliminar a ambiguidade e as consequências do que não pode ser contido em concepções binárias e excludentes relativamente ao sexo e ao amor.

As atitudes do filho, da viúva oficial, e a ambivalência do irmão do falecido – francamente vingativas – expressam a deposição em Marina do horror à descoberta dos aspectos ocultos (homossexuais?) da sexualidade de um homem de negócios próspero e casado de forma clássica heterossexual.

A violência exercida pelos machos contra essa mulher, expressa a dificuldade na lida com a afetividade, com a bissexualidade e a construção identitária que se dá, para todos nós, ao longo de toda nossa vida.

Marina precisa ser calada, amordaçada, violada em sua forma de inserir o desejo num corpo único que não se encaixa nos estereótipos clássicos de masculino e feminino, e que recusa seu sexo anatômico.

Em psicanálise hoje, sabemos da inadequação entre anatomia e identidade: Lacan, em especial, nos mostrou como a referência ao falo produz imensa gama de “soluções”, efeitos do processo identificatório único, tanto nos meninos quanto nas meninas, sendo em ambos a construção de uma identidade sexual, dependente do olhar do Outro e do lugar ocupado pela criança no narcisismo dos pais. A introdução que ele fez da noção de sujeito lhe permitiu ir além do modelo binário e aprisionado à anatomia no modelo da sexualidade adulta apresentado por Freud. Este falava de um indivíduo identificado a um objeto e não de um sujeito criado a partir de um objeto, isto é, causado num processo do Inconsciente, pelo desejo do Outro.

A questão transexual é a desarmonia entre a anatomia e o sentimento de feminilidade ou de masculinidade que não se encaixam na atribuição social. Não se trata de uma negação nem de uma recusa, e sim de uma hesitação – como sinaliza Ceccarelli – presente no desejo parental, frente ao sexo anatômico do bebê: o sexo anatômico é discordante do outro sexo, este sim esperado e

investido narcisicamente. Assim, o corpo é erotizado, mas não o órgão sexual, que provoca, em geral, desprazer.

Nesse filme, a permanente construção da identidade e a dúvida quanto à feminilidade se insinuam no jogo dos espelhos, que surgem entre as cenas definidoras da postura afirmativa do desejo da protagonista. Os espelhos, ao longo dessa obra refletem a multiplicidade das imagens de si e o risco de fragmentação de uma nova construção identitária.

A personagem central é encarada como uma quimera, um verdadeiro monstro. O desconforto da transexual com seu corpo sequer é registrado por seu entorno. O medo que ela provoca é o do recalçado em toda construção monolítica e rígida dos avatares da sexualidade nas pessoas ditas normais, que funcionam de acordo com as normas vigentes num dado momento histórico.

A família cristã e normatizada de Orlando, através do comportamento bárbaro e vindicativo de seu filho e de seus amigos, vem exhibir o desejo de eliminação da existência de Marina. Eles frequentam, afinal a igreja da Sagrada Família. Para eles, ela é uma aberração; ninguém na família, nem mesmo o hesitante irmão do falecido, põe em questão o funcionamento de seus vínculos afetivos. A disrupção não vem de dentro. Vem de fora, de um inimigo que precisa ser eliminado na pessoa da indesejável e “estranha” companheira que ele escolheu.

A intimidade e companheirismo de Marina e Orlando são sintetizados na figura de Diabla, a cadela que ela reivindica, pois pertencia ao casal que constituiu com Orlando.

Antes de enfrentar o vendaval metafórico da tempestade emocional a que se encontra submetida, ela visita seu antigo professor de canto, que sinaliza que ela tem um dom único, seu canto, e o está minimizando para se encaixar numa vida que poderia ser distinta e onde a arte a pudesse honrar e distinguir.

A música surge como um horizonte que pode servir de elemento de coesão narcísica, suturando, através da arte, as inúmeras cisões psíquicas vividas pela personagem central. A escolha dos temas musicais revela-se extremamente importante e sublinha magnificamente as reviravoltas da trama.

Na sequência, Marina sucumbe ao desespero da perda do amor e da ameaça da perda de si mesma: parte, maniacamente, para uma demanda de encontro com a sexualidade numa boate gay, e aí a frustração e o desespero se fazem evidentes.

O encontro com seus parentes é marcado por seu isolamento afetivo e pela sensação de não pertencimento. Mesmo esses lhe pedem para não reivindicar nenhum reconhecimento daquilo que ela efetivamente viveu. O trauma da evitação de sua posição subjetiva se reforça. Resta a Marina partir para a

busca da afirmação de sua existência e de seu direito ao afeto e ao desejo de existir.

Despedir-se do corpo amado do parceiro, visitar como Marina/Daniel a sauna em cujo armário poderia estar a passagem para as Cataratas, recuperar Diabla e tudo o que esta condensa de sua vivência afetiva como mulher, passam a ser estratégias de sobrevivência psíquica. São momentos duríssimos e de carga dramática intensa, onde o afeto e a agressividade são postos em cena simultaneamente.

Com a agressividade direcionada a se impor ante a violência com que é tratada pela família de Orlando, Marina recupera a cadela. A seguir, a encontramos com Diabla, só, em sua nova rotina.

Aí nos deparamos com uma das mais lindas cenas do filme: Relaxada, nua, ela tem as mãos na região genital. Vemos, então, que ali há um espelho, onde se reflete seu rosto de mulher. Cena emblemática do encontro do transexual com seu sexo. Nela, o transexual põe em xeque a assertiva de que a anatomia é o destino. Ela aponta para as muitas “soluções” que se podem criar diante da diferença anatômica entre os sexos. A de Marina foi apostar em sua voz potente e doce, de cantora lírica, o que confirma seu lugar no mundo como uma mulher fantástica.

Emocionante essa solução de nos despedirmos da personagem numa belíssima apresentação lírica, aplaudida por todos. Não se calar e mostrar o melhor de si, valorizando a diferença e a diversidade, construíram uma saída fantástica para os impasses da construção de uma identidade pessoal e também de cidadã.

O filme de Lelio, na sutil interpretação de Daniela Veja mereceu o destaque e reconhecimento que lhe foram devidos.

Abril de 2019

Ana Maria Furtado

anamariafurtado.rj@gmail.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

ANDRÉ, S. *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

FREUD, S. (1905). *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 7).

- _____. (1931). *Sexualidade feminina*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (ESB, 21).
- LACAN, J. *O seminário, 10: A angústia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1962-63.
- _____. *O seminário, 14: A lógica do fantasma*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966-67.
- _____. *O seminário, 17: O avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969-70.
- _____. *O seminário, 20: Mais ainda*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.
- CECCARELLI, P. R. *Transesexualidades*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2008,

Muda e criação: caminhos de elaboração do luto

*Cecília Freire Martins**

O que para os pássaros é a muda, a época em que trocam de plumagem, a adversidade ou infortúnio, os tempos difíceis, são para nós, seres humanos. Uma pessoa pode ficar nesse tempo de muda; também pode sair dele como renovada. (VAN GOGH, 1880, p. 50-51.)

A epígrafe que ilustra o convite para o presente ciclo pode, à luz da teoria psicanalítica, ser pensada em algumas direções distintas. Uma delas diz respeito ao luto ou, mais precisamente, ao trabalho de luto, que também se oferece como interessante articulação entre a carta de Van Gogh a seu irmão e o filme de Sebastián Lelio.

A rigor, o luto não é um conceito psicanalítico, sendo uma noção de uso comum. A novidade freudiana, portanto, foi descrever o processo específico de elaboração psíquica que sucede à perda de um objeto de afeição. Assim, o que antes era assumido como uma atenuação progressiva e espontânea de uma dor pôde, enfim, ser reconhecido como um processo que precisa ser atravessado para que efetivamente haja desligamento dos investimentos antes ligados ao objeto perdido. Aquilo que, então, a psicanálise propõe a respeito da ideia de um “trabalho de luto” parece poder ser pensado como sugere a ideia de “tempos de muda” citada por Van Gogh.

* Psicanalista, doutora em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), membro associado da Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro (SPCRJ).

É interessante notar que, para além da epígrafe que introduzia este Ciclo de Cinema, é também através do luto, no sentido amplo e cotidiano do termo, que conhecemos Marina no filme de Sebastián Lelio. Conhecemos Marina enquanto ela elabora a perda de Orlando. E testemunhar o atravessamento deste luto da personagem deixa a impressão de que há algo de repetição e de reencontro nele. Para além da repetição característica de um trabalho de luto, no qual a história com o objeto perdido precisa ser “evocada e hipercatexizada” – para usar a expressão de Freud, em *Luto e melancolia* (1917[1915]/1969, p. 277) – o que o processo vivenciado por Marina e representado no filme parece sugerir é que aquela perda não apenas abre uma ferida, mas também reafirma uma dor mais antiga. A perda de Orlando, assim, parece se sobrepor a uma elaboração anterior, impossível de ser concluída. Um outro tempo de muda, talvez.

Marina é transexual e isso se revela elemento determinante na condição de possibilidade de elaboração de seu luto. Em seu encontro com familiares de Orlando – Gabo, o irmão; Bruno, o filho; e Sonia, a ex-mulher – Marina evidentemente ocupa um lugar de alteridade radical, “a outra”. É “a amante”, e vai além, se confirmando como enigma suficientemente intrigante. Nada parece tão insondável quanto sua transexualidade. A Marina é negada a participação nos rituais de despedida (e aqui vale o destaque para o letreiro da “igreja da Sagrada Família”, na qual é realizado o velório, que aparece em um enquadramento interessante, enquanto ela é expulsa pela porta), a legítima apropriação da herança deixada por Orlando (a cadela Diabla), e lhe é negado o reconhecimento de sua feminilidade, o que se revela em diversos detalhes, dentre os quais talvez mereçam destaque os momentos em que Sonia e Bruno a nomeiam “Daniel”. Em ambos os diálogos, a confirmação de Marina como mulher de Orlando parece perturbar a memória idealizada do pai e do ex-marido, e, necessariamente, aponta também para questões que, direta e indiretamente, aquela mulher parece colocar para ambos, Sonia e Bruno.

Em determinado momento de seu encontro com Marina, Sonia ilustra bem seu desconcerto frente àquela mulher ao dizer: “Quando te olho não sei o que vejo.... Uma Quimera. É isso”. A evocação, nesta passagem, da Quimera, figura mitológica descrita por sua aparência híbrida composta por dois ou mais animais e cuja história estaria vinculada à origem da Esfinge de Tebas, me parece extremamente fértil. Diante de Marina, Sonia estaria, portanto, confrontada com um enigma fundamental, cuja decifração seria perigosa e impensável. Remetida à imagem da Quimera, a figura da transexual parece sustentar um arranjo que desafia os limites que acomodam os enigmas da sexualidade infantil.

Não temos acesso a nenhum elemento da história de Marina que nos permita compreender mais a fundo a construção de sua feminilidade. E, portanto, é mesmo apenas através do atravessamento do luto pela perda de Orlando que temos notícias deste que talvez possamos compreender como seu “tempo de muda anterior”, revisitado nesta nova convocação à renovação e à afirmação de si como mulher.

A primeira evidência de que o enlutamento por Orlando evoca outras perdas vividas por Marina aparece logo no início do filme, no momento em que, ainda no hospital, a personagem recebe a notícia do falecimento de seu companheiro e a partir de então é – sutil e não tão sutilmente – tratada como suspeita de um crime que não existiu. E, diante dos inquéritos e inquisições, prefere, de início, recuar a enfrentar. Ao longo do filme, parece não haver uma interpretação única para este comportamento. Algumas hipóteses ocorrem e, ao mesmo tempo, nenhuma delas parece se afirmar definitivamente, nem ser inteiramente dispensável. É possível cogitar que a impossibilidade de alegar inocência diante de um crime que nem ocorreu se relacione com uma fantasia de culpa com relação a outros crimes “míticos” (insistindo, aqui, em uma sondagem de questões edípicas não conhecidas da personagem); ou que a opção por, de início, não revelar o que efetivamente ocorreu com Orlando demonstre uma tentativa de minimizar sua própria exposição, que mesmo ali, com o pouco que se sabia, revelara-se já tão tumultuosa. A postura hesitante talvez se devesse ainda à convicção experiente de sua impotência diante de certos enfrentamentos violentos; ou ainda, quem sabe, a uma negação inicial frente a uma perda surpreendente e dolorosa.

Se é pouco o que se sabe de momentos pregressos de Marina, também são escassos os dados sobre sua relação com Orlando, sendo, mais uma vez, apenas através da história de sua separação pela morte que conseguimos perceber e resgatar alguns elementos. A dor de sua perda e a tentativa de elaborá-la são evidentes ao longo de todo o filme. Os devaneios que a tornam presente em diversos lugares, o recurso ao cheiro das roupas dele e o confronto com o vazio quando, enfim, encontra e alcança o armário da sauna talvez sejam três dos momentos em que a perda seja representada de forma mais palpável.

Mas parece possível pensar na elaboração da dor, no atravessamento do luto e nos tempos de muda também a partir de três momentos em que a música foi incluída nas cenas e que podem ser pensados de forma articulada. O primeiro deles aparece sem que haja um destaque à canção, no momento em que Marina dirige para devolver o carro a Sonia. No rádio, tocava “*You make me feel like a natural woman*”, de Aretha Franklin. A inclusão desta música não

me soa irrelevante e faz pensar no papel que o relacionamento com Orlando exercia como alicerce na sustentação de sua posição feminina, tão sistematicamente atacada socialmente. Nas primeiras cenas do filme, no encontro no local em que Marina cantava, no jantar intimista pelo aniversário dela, no convite para a viagem a dois, na cumplicidade da chegada à casa embriagados, na relação sexual, enfim: é na relação com Orlando que Marina era mais legitimamente reconhecida como a mulher que sabe que é. Ou, recorrendo à Aretha Franklin, “*a natural woman*”. Perdê-lo, enfim, é também perder este apoio vigoroso da legitimação da feminilidade pela figura masculina.

Nos outros dois momentos em que a música assume protagonismo no filme, seu destaque é mais evidente. Trata-se das duas cenas em que Marina se revela cantora lírica (como é a atriz Daniela Veja): a primeira delas na da aula de canto e, ao final do filme, na da apresentação no teatro. Na letra da primeira canção, ensaiada junto a seu professor, é a devastação pela perda que ganha ênfase. A peça de Geminiano Giacomelli descreve a “esposa desprezada” que, apesar de toda a dor, mantém na figura do marido a imagem de seu amor e, sobretudo, de sua esperança:

Esposa tão desprezada,
fiel, mas mesmo assim tão ultrajada.
Céus, o que fiz?
E por ele que é meu coração,
o meu esposo, o meu amor,
a minha esperança

(GIACOMELLI, G. [1734]. Tradução livre¹)

Ao final, já na apresentação-solo no teatro, é através de uma peça de Händel, *Ombra Mai Fu*, que emerge a ideia de uma dor já amainada pela elaboração, que se revela como uma declaração por aquele que amou e perdeu, e que permanece como uma terna lembrança:

Folhas frágeis e bonitas
do meu amado plátano,
Que o Destino sorria para ti.
Que trovões, relâmpagos e tempestades
nunca venham perturbar tua preciosa paz,
E que não sejas profanado por ventos fortes.

¹ Trecho original: I am a scorned wife,/faithful, yet insulted./Heavens, what did I do?/And yet he is my heart,/my husband, my love,/my hope

Ária.
 Nunca houve
 a sombra de uma planta,
 mais querida e carinhosa
 ou mais gentil.

(HÄNDEL, G. [1738]. Tradução livre²)

Para além do luto – ou talvez vinculado a ele –, o trecho da carta de Van Gogh aponta ainda para a ideia de criação ou, mais precisamente, de criatividade. Fazer a muda, renascer após a perda, exige esse atravessamento e este desfecho. E no filme esta ideia também se faz presente na trajetória de Marina. A elaboração de sua dor, de fato, parece transcorrer justamente pela possibilidade de sustentação de sua feminilidade. Com relação a isto, uma cena silenciosa do final me pareceu ilustrar de forma plástica seu confronto com a perda de Orlando e do amparo que ele representava, e a possibilidade de elaboração. Trata-se do momento em que ela, já em seu novo apartamento, tendo recuperado a “guarda” de Diabla, a mantém a seu lado, enquanto repousa nua em sua cama e, escondendo o pênis, apoia um pequeno espelho redondo que reflete suas feições femininas. Confronta-se consigo mesma, já sem o apoio do companheiro e, na cena seguinte, se prepara para a apresentação pública como cantora lírica. Ergue-se como Marina, simples assim, fantástica e sem artifícios.

Abril de 2019

Cecília Freire Martins

cifmartins@hotmail.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

FRANKLIN, A. (1967). *(You make me feel like) A natural woman*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w8wOvR8mC9Q&list=RDw8wOvR8mC9Q&start_radio=1&t=21>. Acesso em: jun. 2020.

² Trecho original: Tender and beautiful fronds/of my beloved plane tree,/let Fate smile upon you./May thunder, lightning, and storms/never disturb your dear peace,/nor may you by blowing winds be profaned./Never was a shade/of any plant/dearer and more lovely,/or more sweet.

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

GIACOMELLI, G. (1734). *Sposa son disprezzata*. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sposa_son_disprezzata>. Acesso em: jun. 2020.

HÄNDEL, G. F. (1738). *Ombra Mai Fui*. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Ombra_mai_fu>. Acesso em: jun. 2020.

VAN GOGH, V. (1880). Carta 133. In: *Cartas a Theo*. Porto Alegre: LP&M, 1994. p. 50-51.

Fahrenheit 451: psicanálise, memória social e política

*Maria Regina Maciel**

Introdução

Vou começar com uma contextualização do filme *Fahrenheit 451*. Neste sentido, mencionarei o livro que lhe deu origem e as produções posteriores ao próprio (dois documentários e um filme para TV). A seguir, meus comentários seguem, sobretudo, dois eixos de análise. O primeiro diz respeito às mudanças na vida de Montag, personagem principal. O segundo eixo a ser explorado passa por questões políticas que *Fahrenheit* também me suscitou. Tudo isto, a partir, claro, do campo psicanalítico.

Leia o livro, veja o filme, debata os documentários

Começemos pelo livro do qual o filme é uma adaptação. Trata-se de uma ficção científica de autoria de Ray Bradbury (escritor americano nascido em 1920 e falecido em 2012) publicado em 1953, nos Estados Unidos. Foi escrito no contexto da guerra fria e nos possibilita fazer uma crítica à sociedade americana. Isto dito pelo próprio autor que, mais propriamente, intencionava fazer uma crítica à televisão que nos distanciava do hábito de leitura. Para essa apresentação, procurei ler o livro e me deparei com um texto interessante. Um pouco diferente do filme, não há nele, por exemplo, o destaque dado a Clarice

* Membro efetivo do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ) e Professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

(personagem de Julie Christie), como encontramos no filme. Esse destaque dado pelo Diretor François Truffaut foi elogiado pelo autor do livro que mencionou, num posfácio a sua Obra, ter gostado dessa ênfase. Ao que acrescentou: “Afinal, foi ela a responsável por Montag começar a se perguntar sobre os livros e o que havia neles”.

Passemos, contudo, mais diretamente ao filme que vimos hoje. Como sabemos, foi dirigido por François Truffaut em 1966, no Reino Unido e indicado a alguns prêmios [inclusive o de melhor atriz para Julie Christie que representou as personagens Clarice e Linda (a esposa) de Montag (Oscar Werner)]. Na história, vemos uma sociedade na qual todos os livros são proibidos, o pensamento crítico é suprimido e as opiniões próprias são consideradas hedonistas. Essa situação se passa num futuro próximo onde os bombeiros têm a função de queimar todo tipo de material impresso (posto serem considerados propagadores da infelicidade e de pessoas antissociais). Até que um dos bombeiros começa a questionar os motivos para tal ação...

Assistindo-o, me chamaram a atenção as Revistas permitidas, que são aquelas que só apresentam imagens e não escritos. Isto me remeteu ao mundo contemporâneo, sobrecarregado de imagens. Até quando vamos mandar mensagens pelo whatsapp, muitas vezes optamos pelos “emojis”, não é mesmo? Vale esclarecer que não sou nostálgica da Modernidade. As “Novas Tecnologias” têm seus méritos. Apenas chamo atenção para não perdermos a capacidade de pensar, elaborar, compreender! E para isto, a linguagem escrita ajuda!

Me chamou atenção, também, a esposa frustrada que tomava remédios, chegando a precisar de “sangue novo” para suportar seu tédio, esquecer do passado e, assim, não ter memória. Isto me remeteu ao nosso mundo no qual o grau de tolerância às frustrações parece estar diminuindo e, cada vez mais facilmente utilizamos antidepressivos ou remédios para dormir.

Ainda com relação à esposa, destaco uma frase dita por uma de suas amigas: “os bebês existem para serem parecidos com você. É divertido!”. Sinal do narcisismo reinante, no qual o outro é um reflexo de mim mesmo? É nesta mesma cena que Montag, já mostrando sinais de sua mudança e apontando a futilidade que elas demonstravam, comenta: “Vocês não vivem. Apenas matam tempo!”.

Sublinho fundamentalmente, então, a transformação por que passa nosso personagem principal. Um acontecimento parece-me desencadeador de suas mudanças: o encontro com Clarice que vai questionando suas verdades pré-estabelecidas. Há, da mesma forma, outro momento impactante: a cena da senhora que prefere morrer na fogueira a ter que ficar sem seus livros. A *Book*

woman (Bee Duffel) parecia saber do valor de suas memórias (afinal, trata-se aqui de também pensar no caráter criador da memória e não apenas reproduzidor do mesmo) e queria manter sua humanidade apesar de um contexto tão adverso. É com este ato que ela responde à fala do Capitão (Cyril Cusack) que dizia: “a única maneira de sermos felizes é sermos iguais”. Ela, ao contrário, com esse ato, apresenta seu traço singular.

Essas mulheres mostram um outro caminho para Montag, o que lhe permite começar a se questionar e a se projetar no futuro (como vemos acontecer com os personagens que aparecem no fim do filme, aqueles que decoravam os livros na crença de que um dia voltariam a tê-los revalorizados). Penso que assim nossa personagem principal vai se dando conta de que se não temos história, não somos sujeitos. Ele, de sujeito alienado de seu desejo, a partir do encontro com essas duas mulheres, começa a reconstruir-se. Equivalente ao processo analítico, podemos dizer que ele começa a poder conservar algo de si ao mesmo tempo em que se abre para o novo.

Ao se referir ao fato de estar lendo livros às escondidas, nosso bombeiro diz: “tudo mudou em minha vida, de repente”. Os livros vão subvertendo sua vida! Então, estamos falando da possibilidade de mudança naquela vida! Neste caso, este homem, ao começar a ler, ampliou sua percepção, desenvolveu pensamento crítico, resistiu ao estabelecido, estimulou sua memória e, assim, vai ao encontro de outros que estão na mesma situação que ele!

A partir deste filme, além de referir-me às transformações por que passa o personagem principal, eu gostaria de tecer considerações que passam pelo campo político. Isto, não somente porque gosto dessa possibilidade de intersecção entre psicanálise e política, mas também porque fiquei influenciada por dois documentários também chamados *Fahrenheit*. Trata-se de dois filmes de Michael Moore: *Fahrenheit 11/9* e *Fahrenheit 9/11* (interessante que ele faz uma inversão nas datas dos títulos, mais uma inversão ligada ao filme, a começar porque neste os bombeiros tocam fogo e não apagam!).

Sobre esses dois documentários devo dizer que o primeiro é de 2004 e faz uma crítica a George W. Bush mostrando, inclusive, a ligação deste com a família Bin Laden (foi o documentário de maior bilheteria de todos os tempos). Já o segundo documentário é de 2018 (mesmo ano de um filme homônimo, produzido por um canal de TV).

O último documentário de Michael Moore chama os americanos a recuperarem a democracia. Isto, ao explorar a ascensão de Donald Trump ao cargo mais poderoso do mundo. A título de observação, a data do título desta última Obra do jornalista americano é uma alusão à vitória do presidente nas eleições

presidenciais, que foi anunciada, justamente, em 9 de novembro. Não precisamos nem dizer que esta vitória significou uma mudança sísmica na política dos Estados Unidos.

Voltando ao filme que acabamos de ver, entendo que um mundo sem livros é um mundo alienado, no qual as pessoas são facilmente manipuláveis, perdem a noção de processo, bem como a noção do lugar que ocupam nesse processo. Penso que um sistema autoritário faz da ignorância sua virtude e não mede esforços para impor essa ignorância sobre toda estrutura social. O autoritário tem medo do poder emancipatório do conhecimento. E já tivemos prova disto quando os próprios livros de Freud foram queimados pelos nazistas (episódio tão bem retratado no Documentário *A invenção da psicanálise*), ao que ele teria respondido: “Que progresso! Em outros momentos teriam me queimado. Agora se contentam em queimar meus livros!”

Nesta perspectiva, todos os *Fahrenheit* (livro, filme, documentários) me parecem lembrar da importância de mantermos a memória, não somente de nossa própria história, mas a memória social. Alguns de vocês podem estar se perguntando: mas, e a psicanálise com isto? Aí é que está... Entendo que ela tem muito a dizer sobre nossos laços sociais e políticos. Precisamos nos livrar dessa ideia de que a psicanálise é uma prática privada de consultório que nada tem a ver com isto.

Acredito na importância do debate concernente à dimensão política dos textos psicanalíticos porque é uma tentativa de recolocar a psicanálise nas discussões mais amplas da cultura. Quando atendemos um paciente pedimos para ele contar. E contar é fazer memória. E, socialmente falando, contar é disputar narrativas. Contar a própria história não deixa de ser um ato político. E não há apenas uma história, como a sociedade retratada no filme parece querer mostrar. Da mesma maneira, quantas vezes, na clínica psicanalítica, vemos os pacientes contarem novas versões sobre suas histórias?

No que tange a essas propostas, penso inicialmente em textos influenciados por Lacan que procurou refletir sobre os efeitos dos Discursos nos laços sociais. A partir de seus ensinamentos, variados autores procuraram desenvolver seus próprios argumentos como é o caso de Safatle (2013, 2015) que tem trabalhado a dimensão política da psicanálise a partir da categoria hegeliana de reconhecimento. A partir deste ponto, refere-se a sujeitos que procuram ser reconhecidos em um campo político fora dos processos culturais de produção de identidades.

Para sustentar uma política que não se restrinja nem às lutas por bens materiais, nem às lutas por reconhecimento identitário (como fazem grupos identitários como os negros, as mulheres, os LGBTs, etc.), podemos nos sustentar no

que diz Judith Butler (2015) sobre gênero. Trata-se, pois, de um desejo de reconhecimento que se mantém vivo e não se resolve nunca, muito menos com uma autoidentidade. A autora, ao constatar que somos despossuídos de autossuficiência, caminha na direção de afirmar a responsabilidade pela vida social, pela comunidade humana. Todos somos vulneráveis. Isto é do humano. E esta constatação pode nos fazer sentirmo-nos responsáveis pelos destinos políticos.

Podemos também procurar entrelaçar o campo da psicanálise e o da política a partir dos textos de Winnicott, a própria Judith Butler (2015), que mencionamos acima, já dá essa dica quando recorre a Christopher Bollas e a Winnicott para sustentar seus argumentos de que ao nos vermos todos como despossuídos de autossuficiência, podemos nos responsabilizar pela vida coletiva. Ela se apoia nesses autores quando se refere mais especificamente aos usos da contratransferência dentro do trabalho psicanalítico, quando os analistas devem estar preparados para “adoecer situacionalmente” com os pacientes. É o momento em que aqueles se apresentam, em certa medida, tão vulneráveis quanto estes.

Nesta mesma perspectiva, lembro que o psicanalista inglês, ao se referir a espaço potencial, menciona o termo “concordância” (WINNICOTT, 1975, p. 28) para afirmar um lugar de cooperação no qual devemos entrar num acordo de nunca perguntar se o objeto foi criado ou se estava ali para ser criado. Se assim acontece, a criança brinca ao invés de se submeter à realidade. O que é diferente do que acabamos de assistir com a maioria dos personagens do filme *Fahrenheit 451* que seguiam o estabelecido, sem resistência ou questionamentos.

Para finalizar

Bom, isto foi o que pude desenvolver a partir do filme que, como vocês viram, me suscitou dois eixos de análise: as transformações na vida de Montag (com seus paralelos com o processo analítico de um sujeito singular) e os entrelaçamentos entre os campos psicanalítico e político. Fico por aqui a fim de que possamos nos expandir na conversa a seguir. Muito obrigada!

Junho de 2019

Maria Regina Maciel
mreginamaciel@terra.com.br
Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

BRADUBURY, R. *Fahrenheit 451*. Filme *Fahrenheit 451*. Direção: François Truffaut, Reino Unido, 1966.

_____. *Fahrenheit 451*. SP, Folha de São Paulo, 2016.

BUTLER, J. *Relatar a si mesmo*: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MOORE, M. *Documentário Fahrenheit 11/9*. Direção: Michael Moore, USA, 2004.

_____. *Documentário Fahrenheit 9/11*. Direção: Michael Moore, USA, 2018.

RONDINESCO, E.; KAPNIST, E. Documentário “*Sigmund Freud: A invenção da psicanálise*”. Direção: Elisabeth Kapnist, França, 1997. Disponível em: <www.youtube.com>.

SAFATLE, V. Abaixo de zero: psicanálise, política e o “déficit de negatividade” em Axel Honneth. *Revista Discurso*, São Paulo, n. 43, 2013.

_____. *Dos problemas de gênero a uma teoria da despossessão necessária*: ética, política e reconhecimento em Judith Butler. Posfácio do livro de Judith Butler, *Relatar a si mesmo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

WINNICOTT, D. Objeto transicional e fenômeno transicional. In: *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975

Sobre o Fahrenheit 451 de Truffaut

*Paulo Sérgio Lima Silva**

No fundo de uma caverna em Chaud-Pont-d'Arc na França pode ser vista na parede a marca de uma mão humana. Entendida como uma afirmação e – por que não? – como uma mensagem (HARARI, 2016), poderia expressar algo como “eu estive aqui”.

Mesmo que o aparato psicológico de um *sapiens*, de há 30.000 anos – data aproximada desse registro – fosse tosco e incipiente, com frágil nível de consciência, ou mesmo ausência dela, pode-se conceber, de um modo rudimentar, a presença de um eu e, quem sabe, da expectativa de um alguém, um além de mim, que pudesse apreender a informação de um “eu que existe” e que “esteve aqui”.

Os segundos do instante presente, o fugaz, o transitório são superados momentaneamente – faça esta ficção – através da mensagem que fica, que permanece, que aspira ao eterno, pois pode ser compartilhada por muitos outros e disseminadas no decorrer do tempo.

Dando um salto na História eu me transporto agora à Mesopotâmia, na região entre o Tigre e o Eufrates. Lá, há cerca de 6.000 anos nasceu a escrita. Gravadas na pedra ou em plaquetas de barro, as primeiras inscrições se referiam, prosaicamente, a contas, a notas de compra e venda (GEORGES, 2002). E só aos poucos se tornaram um modo de perpetuar a língua falada e fixar o que era vivido, pensado e sentido pelos povos na época.

* Psicanalista, membro efetivo do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ), membro aderente e supervisor da Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro (SPCRJ), doutor em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Não mais os desenhos e esculturas do homem primitivo para falar de seu tempo; a palavra escrita passa a ser usada para descrever o mundo, os seus mistérios e as tentativas de desvendá-los. Os gregos nos deixaram fragmentos e também longos e valiosos textos, os egípcios com seus hieróglifos – que significam “escrita dos deuses” – nos informaram sobre a estrutura de sua sociedade, sobre a religião e o além, e os monges na Idade Média se preocuparam em estabelecer e didatizar a teologia.

Com a criação da imprensa no século XV o universo da palavra escrita irá se expandir e se tornar acessível para um número cada vez maior de pessoas. O pensamento, a partir daí, não é mais só uma fagulha, um instante criativo, algo que pode ser transmitido oralmente ou, se registrado, a um pequeno número de leitores. Ele pode se disseminar em larga escala, gerar novos pensamentos, novas reflexões e, assim, se tornar também um forte instrumento na obtenção de consciência, gerar potência no humano e propiciar mudanças no mundo.

Todo esse tesouro descrito acima costuma estar contido entre duas capas, algumas vezes, rígidas, outras, flexíveis, consta de muitas folhas de papel, carregadas de caracteres, letras, sinais que constituem frases, narrativas, às vezes também acompanhadas de ilustrações, a que chamamos *livro*.

Pois bem, no filme em questão, *Fahrenheit 451*, são justamente os livros que se tornam objeto de destruição. Livros, expressão do saber, do conhecimento e da cultura. E por que destruí-los; e para quê?

Baseado na obra homônima de Ray Bradbury o filme de 1966 pode ser incluído na categoria “distopia”, pois trata de um tempo no futuro em que a cultura, materializada nos livros, representa uma ameaça à estabilidade social. A referência às fogueiras de livros na época do nazismo (SALZBURG, 1933) é óbvia, mas também, sem o saber, antecipa muito dos tempos sombrios em que vivemos. O conhecimento é perigoso!

Os bombeiros no filme têm uma tarefa diferenciada: não apagam incêndios, mas queimam os perigosos livros. Deste modo, os pacatos cidadãos são privados de suas inquietações; e, com esse mesmo objetivo, são acrescidas doses maciças de comprimidos narcotizantes – uma variação do Soma do *Admirável Mundo Novo*, de Huxley. A onipresente televisão – que não informa, mas entorpece os sentidos, paralisa o conhecimento, enfim, desumaniza – funciona no modo interativo e contínuo, como uma espécie de um “*reality show*”.

Montag, o herói da película, é um bombeiro ajustado às normas vigentes, mas suas certezas começam a se desestabilizar a partir do contato com Clarisse, uma jovem vizinha de bairro. No início do filme, logo após as insistentes

tomadas das antenas nos telhados das casas – índice da uniformização das informações – e da primeira aparição dos bombeiros, surge a imagem de um homem em casa recebendo a ligação de uma voz de mulher que lhe avisa para fugir. Curiosamente, ele está comendo uma maçã – sempre a maçã – referência óbvia a um dos mitos fundamentais da Civilização Ocidental, desenvolvida no *Gênesis*, o livro das origens. Segundo Bion, a narrativa de Adão e Eva, ao lado da de Édipo e a da Torre de Babel, ilustra a ligação de conhecimento, proibição e transgressão, associados a um castigo (GRINBERG, 1973).

Ouçamos algo do pensamento psicanalítico: Melanie Klein (HINSHELWOOD, 1992) afirmou: “quem come do fruto do conhecimento é expulso de algum paraíso”. Essa autora, na contramão da equação enunciada acima (conhecimento-transgressão-castigo), seguindo a linhagem freudiana, enfatizou o que chamou de *pulsão epistemofílica*, algo inerente ao humano, ganhando distância da ideia de punição, diria mesmo que transcendendo-a, ela postula que essa pulsão movimenta a curiosidade saudável e criativa, o enfrentamento do desconhecido, e alenta o trabalho e a construção da vida. Morder a maçã, então, é ato de coragem, de luta pela existência, de aceitação da perda do Paraíso. Ou seja, com a mordida, o saber é positivado como condição do homem para sua aventura terrena.

Vou me deter agora na ideia de Paraíso. De que Paraíso, no entender de Klein, estaríamos sendo expulsos? Seria daquele que remete à ideia de uma falsa segurança, do comodismo, ambos sustentados por uma idealização do já conhecido e do familiar, tudo percebido pela ótica da superficialidade. Fala do desejo de uma espécie de “sombra e água fresca”, mesmo quando a água está gelada e a sombra está sombria. Este Paraíso recriaria num tom caricato a inocência de um tempo mítico anterior ao nascimento da História, aspirando a padrões narcísicos primitivos, com total desprezo pela complexidade da vida e do humano. Para que ele se estabeleça e se perpetue é necessária a afirmação do não saber e da ignorância. Retomo adiante essa questão.

No plano do indivíduo e de sua subjetividade, significa a prevalência dos estados do ego-ideal em detrimento da atividade proposta pelo ideal do ego; significa também uma intensificação das defesas e o recrudescimento daquilo a que chamamos “doença psíquica”. No caso, uma posição maníaca é reafirmada, o que implica a negação dos afetos – notório nas personagens do filme – em especial os afetos que envolvem a tristeza e o sentimento de perda.

Ainda sobre este tipo de Paraíso, ele parece bem-vindo a certas formas de governo e de organização social: *Fahrenheit 451*, bem o ilustra; não se sabe

nada a respeito do grande poder que origina este funcionamento no filme, a não ser que possui uma orientação inegavelmente fascista (ALBRIGHT, 2018). Esta última seduz com promessas de Paraíso, mas para que ele seja alcançado é necessário que o conhecimento sobre outras formas de existência e de organização humanas e justas sejam brutalmente elididas da consciência e do campo social.

Para tal, a autoridade maior se apresenta com as vestes de um poder divino, árbitro da proibição e do castigo. Os obedientes funcionários, no filme, então, seguem à risca esta missão e refletem o poder, como autômatos, sempre cumprindo ordens. Nesse sentido, encontramos na História do século XX fortes exemplos de banalização do mal e do horror, travestidos em obediência. Aliás, este foi o argumento de Eichmann em seu julgamento em Jerusalém.

Retomando a ideia de ignorância, de que falei acima, penso em Lacan, quando ele diz que as três paixões do homem são o ódio, o amor e, justamente, a ignorância (JIMENEZ, 2018). Esta, penso eu, pode ser compreendida, em primeiro lugar, como uma posição frente aos mistérios do mundo. No caso, é uma condição, não uma paixão. Também, como efeito daquilo que se foi impedido de saber (pelas limitações de lugar e tempo em que se vive, por repressão familiar, política, etc.). Mas paixão propriamente, indicada por Lacan, implica uma outra qualidade, algo ativo. Fica sugerida, então, uma adesão àquilo que se tornou mais conveniente expulsar da área de conhecimento e da consciência. A ignorância no caso não é só não saber, é não querer saber. Estamos aqui francamente no âmbito do psicológico, no uso das defesas, o recalque, a negação, a recusa, a clivagem etc.

A superposição entre o segundo e o terceiro níveis se dá quando a ignorância, além das defesas mobilizadas, se torna um valor a ser professado e incentivado, tanto pessoal quanto politicamente. No livro de Bradbury, o chefe dos bombeiros explica a Montag: “se você não quiser um homem politicamente infeliz, não lhe dê os dois lados de uma questão para resolver; dê-lhe apenas um. Ou melhor, não lhe dê nenhum... Encha as pessoas com dados, entupa-as tanto com ‘fatos’, para que elas se sintam empanzinadas, mas absolutamente ‘brilhantes’ quanto a informações. Assim elas imaginarão que estão pensando, terão uma sensação de movimento sem sair do lugar. E não as coloque em terreno movediço, como *filosofia* ou *sociologia*...” (BRADBURY, 2018). Soa algo atual e conhecido, não?

Voltando ao território psicanalítico, Bion (GRINBERG, 1973) radicaliza: ao estabelecer os vínculos que ligam o sujeito ao objeto, ele sugere, além do

vínculo do amor (L, de “love”) e o do ódio (H, de “hate”), como já propusera o analista francês, o vínculo do conhecimento (K, de “Knowledge”). Na sua versão original, aprofundando Klein e Lacan, acrescenta uma outra característica a este último; denomina-a -K (menos K). Este expressa o ataque ao saber, a sua destruição e sua manifestação se dá através da inveja, da arrogância, da estupidez, da curiosidade maligna e, em termos extremos, da apologia da boçalidade. Ou seja, -K se aproxima de algum modo, da paixão pela ignorância. E toda essa descrição pode ser incitada socialmente, como bem o demonstra toda a ação política desempenhada pelos bombeiros e que pode ser resumida na fala do chefe, acima mencionada.

A trajetória de Montag sofre grande transformação. No livro, mais do que no filme, é matizada por mais conflitos, dúvidas e intenso sofrimento. De início, frente a Clarisse, a encantadora e irrequieta jovem, ele declara que não quer pensar; “lê” histórias em quadrinhos construídas só com imagens e funciona de modo robótico, como bom espelho daquilo que lhe é imposto. Mas a exorbitância do ódio, expressão de H, quando uma biblioteca é queimada e, junto com ela, a sua proprietária, fiel aos seus livros, demonstrando a união de K e L, assim como as insistentes perguntas da jovem, tudo isso começa a minar a sua rigidez. Clarisse, tão linda quanto a sua esposa-zumbi (no filme a mesma artista), mas cheia de vida e inquietações (ela se define como um poço de palavras) possui sentimentos, chora, sofre. Como uma Eva moderna, tentadora e insinuante, indaga: “Você nunca quis ler os livros que lhe mandam destruir?”. Desse modo também aproxima algo do afeto (L) com o conhecimento (K).

E o fruto proibido fez efeito. Montag se apodera do livro que narra a história de *Kaspar Hauser* e depois, com alguma dificuldade, lê *David Copperfield*, de Dickens. O primeiro trata de uma criança, possivelmente um nobre herdeiro, mantida em calabouço, sem contato humano até a adolescência; o segundo, de um bebê, também alijado de suas origens, jogado numa Londres miserável e criminosa. Ou seja, em ambas as narrativas, condições humanas a que se teria direito são roubadas e só corrigidas de modo limitado no primeiro caso e, satisfatoriamente, no segundo, mas muito mais adiante no tempo. Essas personagens falam, de algum modo, da posição de Montag, agora Fênix que renasce das cinzas do embrutecimento e da ignorância.

Montag, em legítima defesa, mata o chefe dos bombeiros e se torna um foragido. Indicado por Clarisse, busca fora da cidade um caminho alternativo mais seguro; trilhos abandonados o levam a um distante acampamento. Lá se encontra com ela e descobre os Homens-livros. Cada um deles decora uma obra, o que

simbolizaria a possibilidade de interiorização do conhecimento, do conteúdo dos livros. Lá também se depara com o homem da cena inicial do filme, só que agora comendo com tranquilidade a sua maçã, o conhecimento legitimado.

Cabe a Montag, se integrando ao grupo, se apossar de um livro, no caso os *Contos de Terror* de Edgard Allan Poe. Se for atribuído um sentido a essa escolha, talvez se possa pensar numa ressignificação do terror vivido nos momentos anteriores de sua vida, clivados, encobertos pela frieza da salamandra (símbolo dos bombeiros) e pela indiferença que o regime havia lhe imposto. O terror agora através da leitura pode ser pensado, simbolizado e integrado à sua nova subjetividade, livre da anestesia a que fora submetido.

Como claramente já dei a entender, li o livro para completar a compreensão do filme. A última parte, Bradbury a intitula “O Brilho Incendiário”. Aí estaria sugerido o incandescente do saber e da cultura? Bem próximo ao final, Montag no acampamento se aproxima do fogo e estranha, porque agora o fogo significava algo diferente daquilo a que estava acostumado. Não estava queimando, estava aquecendo. Nunca imaginara, reflete então, que o fogo além de tirar pudesse também dar.

O autor, então, como que acompanhando a perplexidade do herói, desliza da descrição das chamas destrutivas – dominantes na narrativa – para outras chamas, agora com outros sentidos: o lampião a querosene que ilumina, a fogueira que aquece e em torno da qual as pessoas se sentam para se esquentar e trocar ideias, o fogo que transforma o alimento cru em cozido, mas principalmente o sol que irradia calor e cria os dias, depois das trevas da noite (BRADBURY, 2018).

No fechamento da narrativa os Homens-livros caminham unidos, juntos com o Montag, que pensa: “para quando chegarmos à cidade!”. Estas, aliás, são as palavras que encerram o livro. Como o grupo está no campo, a afirmação pode ser interpretada como a metáfora da saída de uma posição secundária, paralela, escondida, em direção à luz da Pólis. Lá está a *Ágora*, o lugar amplo e democrático da troca de ideias, da prevalência da palavra, onde pode brilhar o direito à liberdade e à cidadania.

Se estendo a metáfora acima para o plano do indivíduo e de sua subjetividade penso no famoso “Wo Es war, soll Ich werden” freudiano (onde estava o isso, o eu há de advir). Ou seja, na possibilidade dos registros de as nossas vivências, isoladas, enquistadas se deslocarem das penumbras do inconsciente, ganharem clareza emocional, acopladas a pensamentos. E tudo isso integrado em um Eu, capaz de gerir, de modo mais ou menos livre de um poderoso e tirânico superego, a própria existência.

Finalizando: trata-se de um belo filme, cheio de sentidos e simbolismos. Talvez não seja o melhor Truffaut, o de *Os Incompreendidos*, nem o de *Jules e Jim*. Mas o livro de Bradbury é excelente! Merece ser lido. Afinal... é um livro!

Junho de 2019

Paulo Sérgio Lima Silva

pslimasilva@terra.com.br

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

ALBRIGHT, M. *Fascismo: um alerta*. São Paulo: Ed. Crítica, 2018.

BRADBURY, R. *Fahrenheit 451*. Rio de Janeiro: ed. Globo, 2018.

GEORGES, J. *A escrita: memória dos homens*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

GRINBERG, L. et al. *Introdução às ideias de Bion*, Rio de Janeiro: Imago, 1973.

HARARI, Y. N. *Sapiens*. Rio Grande do Sul: LPM Ed., 2016.

HINSHELWOOD, R.D. *Dicionário do pensamento kleiniano*. Rio Grande do Sul: Artes Médicas, 1992.

JIMENEZ, S. *Paixão do ódio e da ignorância*. Disponível em: <<https://jornalggn.com.br>>. Acesso em: 18 nov. 2018.

SHATTUCK, R. *Conhecimento proibido*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

Vidas para sempre descoloridas

*Rachel Sztajnberg**

O sujeito não nasce para morrer, mas para recomeçar.
(Hanna Arendt)

Ida, essa obra magistral do polonês Pawel Pawlikowski, foi aclamada internacionalmente em 2014, quando foi exibida e arrebatou o prêmio de melhor filme estrangeiro no Oscar. Ao longo de sua projeção, *Ida* guarda um tom solene, a beirar o austero. Um texto seco, enxuto, acompanha as cenas, as quais o experiente e sábio diretor intuiu que só cabia apresentar em preto e branco. Não teria sentido dotá-las de cor e luz, cairiam como uma nota dissonante a macular a coerência da forma e conteúdo dessa primorosa produção cinematográfica.

Essa linha de coerência artística ressalta também a sensibilidade criativa do inspirado cineasta na construção dos protagonistas. *Ida*, econômica e enigmática, reflete o mistério que envolve sua história e o ambiente que acolheu o seu desamparo. Já sua tia, Wanda, personagem inspirada em uma sobrevivente do Holocausto, como não permaneceu intramuros, exhibe o universo mundano no qual forjou seu desinibido – às vezes despudorado – jeito de ser. Era sua estratégia de sobrevivência.

O que sim, existe, em comum, embora em versões igualmente diferenciadas, é o indisfarçável vazio presente no pós-guerra, o qual sucedeu ao horror de uma das mais escabrosas páginas da história da Humanidade.

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

Quem sabe se o convento não aponta o desejo de enclausurar a vergonhosa aberração perpetrada na Guerra? Já a rua escancara os efeitos sinistros da barbárie, mesmo para quem não a viveu. O traumático impregna a cena onde ele se dá e inocula com seus traços residuais para além dos sobreviventes imediatos. As gerações subsequentes carregam as marcas mudas e indelévels do que se transmitiu por vias explícitas ou “subterrâneas” às gerações seguintes.

A propósito, vale a pena considerar se o filme mais recente desse diretor, *Guerra Fria*, indicado também para o Oscar em 3 categorias, não confirma essa consideração feita aqui. Ele próprio, afinal, em uma entrevista, afirmou convicto: “A história de meus pais é a matriz de todas as minhas histórias”.

Complementando, não seria abusivo dizer que a história de um país vira carne no povo que o habita. E mais: quando a transmissão é contundente, até mesmo o inocente espectador da reprodução na tela desse passado ignóbil não tem como ficar indiferente. A intensidade do que lhe está sendo apresentado ecoa em seus sentidos e o faz compartilhar da angústia transmitida na tela pelos personagens retratados.

Voltemos à película. A jovem noviça criada no convento está para prestar os votos que equivaleriam à renúncia definitiva ao mundo pagão que não chegara a conhecer. A Madre Superiora lhe propõe encontrar-se com a tia, única sobrevivente familiar de que se tinha notícia. Esta, apesar de repetidamente convocada, nunca manifestara interesse em conhecê-la. Uma vez procurada pela sobrinha, entretanto, é através dela que Ida é apresentada às suas origens, sua identidade, sua filiação. A noviça tem notícia também da execução de seus pais, solicitada por eles mesmos a um vizinho. Uma deliberação dramática, desesperada ante a iminente aproximação das tropas inimigas que selariam um irremediável desfecho à comunidade estigmatizada e fadada à extinção. O filho da tia fora incluído nessa execução porque, sendo menino e circuncidado, estava já sumariamente condenado.

Com a ajuda das remanescentes testemunhas, as duas mulheres resgatam os restos de seu pungente romance familiar e promovem, com a dignidade possível, a exumação dos corpos e seu decente sepultamento num ritual tosco, mas humanizado.

Despojada de sua cínica e frágil armadura, Wanda, a tia, viu-se obrigada a confrontar-se com sua perda irreparável. A cripta que acomodou dentro de si para isolar o funesto e proteger-se do total aniquilamento, não resiste e se rompe. Estilhaçada pela dor incontida, Wanda, num ato até então insuspeitado, se projeta bruscamente no vácuo. Cena impactante, plateia perplexa.

Desprovida agora do último laço com sua rede original, e estranha a tudo que a rodeia, Ida está mais só do que nunca. Esboça, então, gestos tímidos para experimentar esse desconhecido à sua frente. Calça os elegantes sapatos da tia, legado simbólico, ferramenta necessária para suas andanças pelo mundo do qual tinha ficado à margem até agora. Aproxima-se do rapaz que conhecera, desenvolve uma relação amorosa com ele, “cai na vida”. Ensaia seus primeiros passos na direção de uma vida comum, como a de todo mundo: apaixonar-se, casar, ter filhos, circular na comunidade humana de um jeito banal. Tenta vislumbrar esse destino para ela, mas não consegue. Recompõe-se e opta por retornar ao convento. Era lá que ela se reconhecia, lá tinha sido dotada de uma pertinência reaseguradora mínima: paradoxalmente, sua realidade original tinha ficado longe demais e não fazia sentido para ela, o familiar era agora só estranheza.

Diferente da tia, que revive o traumático e sucumbe a ele quando seu esforço para sobreviver perde o precário sentido que tinha até então, Ida, bem ou mal, tinha para onde voltar. Estava preservado nela algum sentido de futuro, mesmo que fosse “enterrar-se” no convento, um cotidiano previsível e à margem da realidade banal, mas onde a existência estava garantida e as surpresas, independentemente de seu colorido, festivo ou sinistro, pudessem ser reduzidas ao mínimo indispensável.

O que essa tocante película resulta ilustrar são os diferentes destinos que a experiência traumática pode ganhar, desde sua radicalidade irreversível até uma acomodação possível que permita o enquistamento do insuportável e o consequente espaço livre onde outras experiências possam se inscrever. Não é que o luto seja elaborado, ele fica congelado, pela ausência de um trabalho elaborativo.

Temos registros de alguns sujeitos que, atravessados por esse inominável, esse real irrepresentável, ainda foram capazes de uma reorganização subjetiva que lhes permitiu retomar a vida, construir sentidos e desenvolver laços afetivos saudáveis, mesmo quando não conseguem evitar que restos do horror os visitem a partir de um *link* do presente com esse passado que não era para ser mais tocado. Nesses casos, o que talvez conte favoravelmente para a travessia desses fantasmas que acordam e voltam a assombrar, sejam os *backgrounds* benignos do sujeito, os que consolidaram suas fundações, a base de sua estrutura.

Essa sustentação inaugural facilita uma resistência que permite ao sujeito, ainda que abalado, conviver com a desilusão sem perder a esperança. Pode contar com sua capacidade de resiliência.

O conceito clínico da cripta aparece pela primeira vez em Abraham e Torok para nomear esse enterro psíquico de uma vivência de humilhação ante um in-

dizível, um horror sem nome. Piera Aulagnier, entre outros autores, retomou mais tarde essa noção porque também identificou esse cemitério implantado em alguns pacientes. Um território sagrado a ser respeitado como inabordável pelo risco que representa de ameaçar a própria vida caso se queira forçar seu arrombamento. Tendo-se dado, após um trauma, uma catástrofe sem precedentes, a impotência configura uma morte simbólica. Perde-se o poder de representação das palavras e a linguagem entra em falência. Sem palavras, a dessubjetivação, a morte psíquica advém como perigo iminente. Se o horror não tem como ser dito, ele não tem nome. Uma parte do sujeito deixa de existir e compromete a integridade desse ser à guisa de uma mutilação, um arrancamento.

Vale lembrar aqui que isso é bem diferente do que Piera apontou como a violência da interpretação, onde o encontro com a linguagem tem um caráter estruturante. Ao contrário, o buraco da ausência de palavras funda uma estranheza impossível de ser contornada. Primo Levi, sobrevivente do Holocausto, dedicou sua vida a transmitir seu testemunho e suas reflexões sobre o horror. Uma vez afirmou: “A nossa língua não tem palavras para expressar essa ofensa, a aniquilação de um homem”. O título de um de seus livros sintetiza a questão crucial: “É isso um homem?” onde ele confronta a humanidade com a barbárie que pode promover.

A convicção desse autor vai de encontro a um dos axiomas fundamentais da Psicanálise, o de que na palavra estaria a nossa “salvação”. Representação e elaboração libertariam o sujeito do seu aprisionamento traumático. Nas experiências-limite muitas vezes o máximo a que se pode chegar é a apresentação de restos de verdade, retalhos que não constituem o todo do vivido. Sendo assim, dão conta apenas em parte de sua inclusão psíquica. Primo Levi combateu a convicção de Bruno Bettelheim, psicanalista também egresso do campo de concentração, quando este sustentou que a Psicanálise poderia dar conta das feridas traumáticas inomináveis. Textualmente, Levi assim se posicionou:

Para Bettelheim, a armadura psicanalítica é como um evangelho através do qual tudo se esclarece. É um risco se servir das palavras para constituir uma blindagem, suprimir a dúvida e o espanto, os meios-tons, as intransponíveis zonas de opacidade (LEVI, 1988/2013).

Para Levi, enfrentar a verdade é, ao contrário, suportar o silêncio.

Um sonho seu ilustra bem o que era vivido no campo de concentração: “Estou sozinho no centro de um nada cinzento e perturbador. Uma voz, então, pronuncia uma única e terrível palavra: ‘Levanta-te’”.

Uma palavra de ordem, era só o que havia para além do torpor mortífero da experiência insuportável do sem-sentido, a zona cinzenta desse real terrorífero. Trata-se de algo que excede as palavras, há um choque entre a linguagem e o vazio. O inassimilável, a coisa, pode, ainda assim, produzir alguma outra coisa na qual o egresso do Holocausto parece se sustentar. É o instrumento que lhe permite se reconstruir e se reinserir na cultura da qual esteve alijado. Dá-se assim uma certa recuperação, mas frágil, uma vez que o reencontro com o que quer que evoque o traumático pode precipitá-lo de novo na zona cinzenta. Foi o que se deu tanto com Primo Levi quanto com Bettelheim, quando as circunstâncias provocaram o reencontro com o algoz internalizado e sua força tanática.

O suicídio dramático de ambos, o primeiro com sua projeção no vazio, quando a mãe moribunda lhe evocou as imagens dos mortos-vivos com os quais convivera no campo de concentração; o segundo que se asfixiou com um saco plástico retratando o retorno do sufoco recalçado em sua alma. Tudo o que haviam laboriosamente construído pela via das palavras como tentativa de superação ruiu e a ferida traumática reabriu, promovendo uma hemorragia narcísica que não pôde mais ser estancada.

Assim também se deu com Wanda, a tia de Ida no filme, quando os restos mortais do filho confrontaram-na com o real e fizeram desmoronar suas frágeis defesas. Sua vida tornou-se inviável. O abismo não tinha mais como ser recoberto. O inimigo já não estava só fora, tinha permanecido dentro, aderido à pele do humilhado.

O algoz que habita o sobrevivente dessa devastação “herda” a responsabilidade de um crime que não foi cometido por ele, uma vez que o verdadeiro réu não assume a violência cometida.

Coube a Ferenczi desenvolver esse conceito do trauma do desmentido. À vítima desamparada pela omissão do verdadeiro autor do delito só resta como recurso de sobrevivência sua identificação com o agressor de quem depende. Facilita essa construção a suposição de que teria sobrevivido no lugar do outro, ou pior, de que sua salvação teria se dado ao custo de muitíssimas outras vidas. Como parca exceção, perpetua-se dentro de si um constrangedor sentimento de vergonha e culpa a produzir efeitos devastadores. Os de melhor sorte conseguiram dar um sentido à sua sobrevivência atribuindo-se uma função de testemunho. Além dos já mencionados, Elie Wiesel, Viktor Frankl inúmeros outros ancoraram nesse argumento sua razão para continuar existindo, mas, mesmo assim, em alguns deles o argumento não se sustentou e vieram a cometer suicídio muito mais tarde.

Não gostaria de excluir dessa reflexão o conhecido processo de transmissão psíquica de um segredo não revelado por 3 gerações ou até mais. As sensações e os afetos se manifestam apesar da ausência de simbolização e da repressão implacável. Freud estava seguro de que “nenhuma geração pode ocultar à geração que a sucede nada dos processos mentais mais importantes, a atividade mental inconsciente possui um *apparatus* que capacita interpretar as reações de outra pessoa”. Esses restos enigmáticos ou impensados se apresentam sob a forma de doenças mentais graves, delírios, paranoias, compulsões, somatizações ou mesmo ideações suicidas muitas vezes efetivamente cometidas. À intensidade acumulada dessas sobras não integradas, mas entranhadas nos herdeiros, falta equipamento de dissolução dos conteúdos que invadem perturbadoramente, como um corpo estranho. A frágil montagem psíquica construída não resiste, o algóz se instala e faz eclodir uma autoagressão recriminatória apesar da inocência do atingido. Se tiver sorte, a saída desse torturado pode ser orientar suas atividades para um fim caridoso ou assistencial cuja finalidade reparatória visa a expiação dessa culpa não se sabe bem do que mas de que alguém tem que dar conta. Ida parece ter sido orientada nessa direção, que reafirmou quando optou pela volta ao convento para cumprir sua missão.

Nos casos mais benignos esse resto pode se expressar como um ato criativo, seja por uma via estética, seja porque fundamenta uma sustentação ideológica onde a ética vai aparecer como contraponto de uma moralidade duvidosa que urge ser combatida.

A função de testemunho cumpre essa missão, mas não esgota o mal-estar. A vergonha e a culpa convivem com a adaptação a esse papel que dá um sentido à sua existência, mas pela via de uma autoclivagem narcísica. Esse sujeito amadurece um fragmento egoico e fica “sábio” (FERENCZI) mas “em lugar de se afirmar, é uma vontade estranha que se afirma à sua custa”. E ele sofre porque ficou devendo algo, tanto aos mortos, quanto aos vivos.

É isso que nos conta Levi em seus escritos

Você tem vergonha de estar vivo no lugar de outro?... não, você não vê transgressões evidentes, não defraudou ninguém, não espancou (mas teria força para tanto?), não aceitou encargos (mas não lhe ofereceram...), não roubou o pão de ninguém; no entanto, é impossível evitar. É só uma suposição, ou antes, a sombra de uma suspeita: a de que cada um seja o Caim de seu irmão e cada um de nós (nós aqui num sentido amplo, universal), tenha defraudado seu próximo, vivendo no lugar dele. É uma suposição, mas corrói: penetrou profundamente como um carcoma: de fora não se vê, mas corrói e grita (LEVI, 1988/2013).

Esse fantasma original, de natureza binária, e permeado pelo acaso, onde, para um existir o outro tem que morrer, ronda persecutoriamente a vida do sobrevivente, acossado pela demanda de vingança daquele que foi sacrificado. Um poema de Levi traduz essa angústia no limite do pensável:

*...Para trás, fora daqui gente submersa.
Vão embora. Não sobrepujei ninguém.
Não roubei o pão de ninguém.
Ninguém foi morto no meu lugar. Ninguém.
Retornem para suas brumas.
Não é minha culpa se vivo e respiro
Se como, bebo e visto panos
(A testemunha)*

A dramaticidade dessas experiências-limite deixa marcas indeléveis nos sobreviventes desse nível de barbárie. Uma boa parte deles terminou seus dias em seus campos de concentração particulares dos quais não conseguiram se libertar; os perseguidores, apesar da luta travada, levaram a melhor, afinal. Outros, talvez tiveram melhor sorte: Conseguiram manter a cripta preservada e reconstruíram suas vidas graças a uma resiliência privilegiada. Hipoteticamente, os primórdios de sua constituição subjetiva podem ter contribuído para esse significativo sucesso. Também, quem sabe, porque a vida, caprichosa como é, evitou que tropeçassem em acidentes passíveis de desencadear a evocação das feridas encarnadas.

Agosto de 2019

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

Referências

- AULAGNIER, P. *A violência da interpretação*. Rio de Janeiro: Imago, 1979.
- LEVI, P. (1988). *É isso um homem?* São Paulo: Rocco, 2013.

O silêncio ensurdecedor

Ronaldo Sousa Sampaio*

*O silêncio tem som. Porque não existe silêncio.
Existe silenciamento. Uma força motora que cala.*

Ida, o filme, é preto e branco. Silencioso. Cinema falado, mas com plano estético que remete ao cinema mudo. Os diálogos são curtos, pontuais, como nos primórdios da sétima arte, quando inexistia som. Cinzento e silencioso, *Ida*, o filme, trata do silenciamento da alma, da descoloração do afeto e angustia o espectador. Não se trata, portanto, de uma escolha meramente artística o branco e preto, a tela quadrada, o posicionamento dos atores por diversas vezes na parte inferior do enquadramento. Uma certa nostalgia do diretor, ou mesmo o favorecimento à reconstituição de uma época em que as fotos e películas eram majoritariamente incolores pode ter justificado essas escolhas. Contudo, ainda que se pondere esses aspectos, a grande motivação para sua estruturação artística parece ser o fato do filme descortinar uma atmosfera emocional gélida, pálida. O silêncio dominante na película foi a forma encontrada pela direção para nos fazer sentir o desconforto psíquico de duas personagens que convivem com um “não-dito” colossal. Distante da linguagem comercial, é cinema autoral em todas as suas insígnias, mas fundamentalmente um trabalho sentimental, rascante, e certamente esse fator preponderou na escolha do branco e preto.

Outro aspecto notável é a quase ausência de trilha sonora ambientando as cenas. Há música, porém com mais frequência ela é manipulada pelos pró-

* Psicanalista, membro associado do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ), doutor em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

prios atores. Dentre esses momentos podemos destacar as canções tocadas por uma banda, em uma cena do baile no interior; a sensual *Naima*, de John Coltrane, tocada pelo jovem músico para Ida; ou a canção posta por Wanda na vitrola, para tornar sua morte inaudível ao espectador, e gerar mais um silêncio: a música também pode se prestar ao papel de calar.

Há, entretanto, talvez um único momento em que temos uma marcante ambientação musical, a cena em que Wanda olha afetivamente, pela primeira vez, para a sua sobrinha que esperava sozinha sentada por seu ônibus na estação, ainda nos momentos iniciais de *Ida*. Como se o filme se tornasse colorido subitamente, o som demonstra a alma que reencontra suas matizes. É a virada que constitui e verdadeiramente inaugura a trama: Wanda se permite viver o afeto estrangulado por aproximadamente duas décadas e começa a desconstruir o silêncio sobre sua existência pregressa. Ou, por outra via, se permite ouvir um timbre que ecoava, mas era insistentemente obscurecido.

Tempos de muda se instauram. O desconfortável ruído inconsciente encontrara uma forma e se tornara voz. Uma voz que permite dar algum colorido ao afeto que fora sempre posto à margem, se presentificando na cena em que Wanda mostra fotos de família para Ida. Em situações de trauma é comum que não apenas as memórias desagradáveis sejam exiladas, mas também as agradáveis. O psiquismo tende a unificar o positivo e o negativo como se fossem partes indissociáveis de um passado que se quer apagar, algo próximo ao que Melanie Klein muito bem aborda como sendo o funcionamento *esquizo-paranóide* (KLEIN, 1937/1996). Certamente com Wanda algo próximo a isso ocorreu. O processo de luto, quando bem atravessado permite a dissecação do bom em relação ao mau, ele ganha liberdade e vida independente podendo coexistir pacificamente com o sentimento de perda, porque boas memórias não se evaporam. Contudo é comum entre sobreviventes ao holocausto uma dificuldade em falar sobre o período, dado o tamanho do horror e a nós cabe respeitar. Apenas quem viveu tem o direito de levantar o véu, e assim Wanda o fez.

A chegada de Ida permitiu a sua tia uma possibilidade de reencontrar a sua história e tentar encarar o horror ao passado que mesmo vedado permaneceu por largo tempo como um presente silencioso e “ensurdecidor”. Ensurdecidor por ser estrepitoso nas camadas mais profundas do psiquismo, sendo sua ocultação a única saída para o resguardo da alma. O silenciamento foi, portanto, estruturante para a juíza, condição essencial para sua sobrevivência subjetiva. Pela razão de que a escuta do silêncio “ensurdecidor” gerava um fundado temor de aniquilação psíquica.

Podemos pensar que, se fosse uma paciente analítica, Wanda certamente se enquadraria na clínica dos casos difíceis, dado o seu imensurável embotamento afetivo e sua tendência a deixar os afetos isolados como corpos estranhos, não pertencentes à subjetividade. Nesse sentido a clivagem parece ser seu mecanismo de defesa predominante, e não o recalque. Ao longo da película isso pode ser extraído por várias vias, mas fundamentalmente por sua relação defendida e temerosa com o outro.

O uso compulsivo do álcool e do fumo, e a forma de relacionar-se com os homens, principalmente nas cenas iniciais, indicavam a existência de uma fronteira bastante enrijecida em relação à alteridade, um bloqueio à intimidade. O outro era objeto de uso sempre parcial, para um prazer episódico e impessoal, como uma vodka que se bebe ou um cigarro que se traga. Seu erotismo remetia à uma oralidade primitiva, na qual a sucção supre tanto ou mais do que a ingestão, de acordo com o que Freud muito bem nos ensina em *Três ensaios sobre a sexualidade* (FREUD, 1905/1969). Ou como Winnicott nos apresenta com sua tese sobre o objeto transicional. Para suportar a ausência da mãe o bebê se apoia em algum objeto que torne suportável sua falta, até chegar o momento em que ele se torna dispensável pois o amparo foi internalizado (WINNICOTT, 1971/1975). Wanda parece não ter feito essa travessia, e por isso precisava estar sempre preenchida por objetos parciais, que a asseguravam que o desamparo não se presentificaria. Relacionar-se com objetos totais certamente faria emergir um forte temor de perda, pois em sua vida foi o que ela experimentou com as pessoas mais importantes de sua vida, que dela saíram sem lhe poder prestar um último adeus. Seu filho, sua amada irmã, suas referências culturais, suas origens judaicas foram dela apartados e o desamparo mais radical se instaurou. Da mesma forma como o cemitério de sua família se esfacelou com a guerra, seu psiquismo foi devastado, tornado frangalho. Ante à ameaça de viver o afeto, ter uma história, mas logo em seguida sentir ela ser brutalmente arrancada de si novamente, Wanda escolheu não mais ter elos afetivos.

O filme não apresenta elementos que nos permitam conjecturar como foi a sua maternagem, que lugar ocupou como filha no desejo dos pais, qual sua posição no enquadre edípico. Entretanto, autoras como Marion Minerbo (2019) defendem que casos de traumas vividos na vida adulta cuja carga emotiva é brutal podem gerar fantasias de aniquilação e motivar clivagens que remetem a um psiquismo muito primitivo, tendo efeito psíquico semelhante a um trauma da infância mais pregressa. Esse pode ter sido o caso da juíza.

Wanda viveu uma situação traumática como poucos já viveram, uma ferida na história da humanidade que nela se abateu como uma bomba atômica,

rasgou seu psiquismo e a fez vítima de um mal-estar totalmente inominável. Falar em desamparo diante de tamanho horror soa banal. Mesmo mencionar a emergência do real, em termos lacanianos, parece impreciso. Mas na ausência de melhor nome a ser “dado aos bois”, fiquemos com esses dois conceitos, que aqui balizam o entendimento sobre essa experiência. Uma disrupção radical, um trauma cuja causação é complexa por envolver vários fatores.

Primeiramente a personagem viveu a brutalidade de ser uma combatente na guerra mais sanguinária da história. Traumas ligados ao horror da guerra são comumente experimentados por ex-combatentes. Todavia, para ela não estava em jogo apenas um combate entre nações, mas uma luta pela sobrevivência do povo semita. O genocídio mais cruel que se tem notícia atingiu em cheio sua região, derrubou cemitérios, fez ruir a história. Esse seria um segundo fator potencialmente traumatizante. Finalmente o terceiro fator foi o quadro com que se deparou com o retorno à sua cidade. Voltar para a casa e rever a família poderia ser uma recompensa, mas ao chegar se deparou com o caos. De sua família restou apenas Ida, que foi escondida em um convento. Seu filho, que ela mal conhecera, se fora, sem ela sequer saber como.

O momento em que ela encontra e embala o seu corpo exumado, além de muito belo, encena uma tentativa tardia de oferecer o abrigo que décadas atrás não foi possível conceder e dimensiona o sentimento de culpa que sobre ela certamente se abateu por ter ido lutar e não ter conseguido salvar seu menino. Uma dor inqualificável, pois explicações racionais dificilmente aplacam o instinto que impele toda mãe ao dever de proteger ininterruptamente sua prole. Não há “medalha de honra ao mérito” ou qualquer tipo de homenagem promovida pelo Estado que abata o derrotismo e a agressividade que recaem sobre o eu. Não se trata, contudo, da culpa neurótica comum, mas de um sentimento de aniquilação próprio de subjetividades marcadas por um sentimento de desamparo radical. Uma destrutividade tão primitiva e clivada que podia apenas ser evacuada, atuada, jamais simbolizada.

Os três fatores aqui elencados, se vividos isoladamente, já poderiam provocar uma fissura em seu psiquismo, contudo a combinação entre eles, provocou mais que isso, certamente uma aniquilação da alma.

É comum, no linguajar popular, que se diga que fulano nasceu de novo depois de um acidente, ou que a vida de ciclano se divide entre antes e depois da tragédia. Seguindo essa linha é possível afirmar que uma nova Wanda surgiu no pós-guerra, pós-morte psíquica. Um renascimento, contudo, em um ambiente totalmente desprovido de amparo, sem familiares e com suas raízes judaicas esfaceladas. Infelizmente como resposta a isso sobreveio uma rein-

venção subjetiva feita com a mesma sutileza que um lápis apontado com facão. Há autores como Otto Rank e Michel Balint que consideram o nascimento traumático e a base para toda a angústia posterior. Essa é uma longa discussão que aqui não cabe estender. Mas a definição de Balint, relendo Freud, do nascimento como um “trauma que altera o equilíbrio pela mudança radical do entorno, forçando – sob um verdadeira ameaça de morte – a uma nova forma de adaptação (...)” (BALINT, 1968/2016, p. 820), parece profícua. Certamente o sentimento de abandono em um ambiente inóspito, sem nenhum acolhimento aparente, gerou em Wanda uma angústia semelhante, uma ameaça de aniquilação psíquica, provocando uma regressão ao estágio mais arcaico da vida anímica. A saída encontrada ante esse caótico cenário foi a confecção de, em termos freudianos, uma nova ação psíquica, uma autoimposição por renascimento tornada um tirânico imperativo superegógico. É possível pensar que se *nascer* é angustiante certamente *renascer* em nada se diferencia.

Nesse sentido, é uma possibilidade aqui sustentada considerar o trauma pós-guerra/holocausto como o infantil em Wanda. Um novo infantil psíquico, resultante de um trauma avassalador que a obrigou se utilizar das defesas mais arcaicas. E que está na base da construção do *falso self* Wanda, a Vermelha. Para sobreviver ao caos erigiu um muro mais forte e alto que o de Berlim em seu psiquismo, clivando toda aquela experiência de horror. Uma cortina de ferro dividiu seu aparelho psíquico, a clivando inclusive o único legado que lhe restara, sua sobrinha Ida. A criança/adulta mal acolhida em sua pulsão de morte se identificou com o agressor e se tornou uma juíza fria e afinada com os ideais stalinistas de eliminação da diferença. Um supereu tirânico encobriu seu eu. A jovem Wanda que amava sua irmã Roza foi por ela própria sepultada junto com sua família e levou Ida também para o jazigo. Por mais de uma década recusou insistentemente contato com suas raízes. Pretérito perfeito se fez, e assim ela pode seguir a vida. Sem esboçar qualquer trabalho de luto. Apenas olhando para frente, sem pestanejar. Com essa nova pragmática construiu uma reputação ímpar e atingiu um status social raríssimo em um país no qual todos eram iguais, exceto alguns que eram mais iguais do que os outros. Caso de Wanda, a Vermelha.

Enquanto Ida esteve isolada no convento a clivagem funcionou, era egosintônica. Contudo a aparição da sobrinha alterou totalmente esse estado de coisas. Em uma cena emblemática, ao ser pela primeira vez indagada por Ida sobre quem de fato ela era, Wanda respondeu que já não sabia mais. Antes era Wanda, a Vermelha. Depois de reencontrar sua raiz, a carapuça não mais serviu. Enquanto era apenas mais uma juíza stalinista, toda a agressividade de seu

supereu tirânico estava externalizada, condenando à morte os “inimigos do Estado”. Ao se reencontrar com Ida e fazer emergir o afeto clivado aquela pessoa se mostrou uma farsa. O que poderia ser um reencontro libertador, contudo, não pôde ser assim vivido pela criança/adulta mal acolhida em sua pulsão de morte. O afeto foi sentido de forma extremamente ambígua, pois tinha face tanto de canção quanto de ruído.

Reencontrar Ida provocou em Wanda um tsunami psíquico. O sentido erigido para viver com a construção de Wanda, a Vermelha, personagem que se estabilizara e gerava um sentimento de continuidade de existência, em termos winnicottianos, se desfez e provocou a emergência de uma angústia insuportável, um incêndio na alma.

Até a chegada da sobrinha a juíza provavelmente foi uma personagem solitária, que se relacionava de forma impessoal, parcial com o outro. O embotamento afetivo parecia uma marca de sua vida psíquica, e apoiada nisso teve a princípio uma relação fria, senão gelada com Ida. Aproximar-se dela implicaria em abrir o baú de seu psiquismo, cuja chave ela guardara e não esperava mais encontrar. O reencontro, contudo, se fez, e o afeto estrangulado voltou à cena, a obrigando a retomar o contato com sua vida pregressa, sentir novamente o amor pelo filho que não pôde reencontrar, e entrar em contato com o forte sentimento que nutria por sua irmã Roza. Certamente ver Ida, que tinha cabelos belos como os de Roza, evocou fortemente esse passado afetivo, e depois de quase vinte anos ela pôde voltar a sentir. Mas, infelizmente, para isso não estava preparada, soava totalmente distônico em relação à roupa que por anos seguidos vestiu.

Na parte final da película Wanda diz ao homem no bar que não poderia deixar a sobrinha desperdiçar a própria vida. Podemos interpretar essa fala por duas vias, mutuamente inclusivas. Pensando pela via altruísta faz sentido pensar que Ida não teve escolha, mas um destino, e que a tia se desesperou ao ver que a sobrinha parecia indisposta a problematizar o caminho da devoção ao Deus católico. Wanda gostaria, claro, de dar a oportunidade de escolher para Ida, de experimentar a sexualidade, de conhecer a vida. Subitamente pode ter vindo à mente a fantasia de que poderia recuperar o tempo perdido e trazer a sobrinha de volta para suas origens. Mas uma história não se faz de relatos, porém de vivência. Certamente tudo que viveu tocou Ida profundamente, os fatos revelados a surpreenderam e geraram “ruídos psíquicos”, mas não a ponto de a fazerem desistir do caminho que para ela estava traçado.

Entretanto, podemos interpretar também essa fantasia aparentemente altruísta pela via narcísica, como uma projeção. Por essa via era Wanda que sen-

tia que desperdiçara a própria vida ao sepultar sua própria história. Ida, que poderia ser uma viva memória de suas raízes fora ao convento, seria uma mulher de Jesus, não sua sobrinha de origem judaica, filha da irmã criativa que ela tanto amara. E voltar a ser a Vermelha lhe parecia agora insustentável psiquicamente. Reencontrar sua história para logo depois a perder novamente foi insuportável para Wanda. Subitamente, a juíza se viu sem lugar no mundo, desancorada e sem bússola.

Impossível foi, então, ver concretamente a ordenação, mas muito pior, dilacerante foi internalizar que o pouco de seu afeto primitivo e o que restara de sua história familiar se perdera. Um pouco que para ela fora muito. Uma vivência extremamente intensa. Existe o ditado “que quem nunca comeu mel quando come se lambuzo”. Parece ter sido o caso de Wanda. Em sua vida pré-guerra houve mel, mas a forma como ele foi cruelmente ceifado de sua existência lhe deu a sensação de que não mais o experimentaria, ou mesmo que nunca o havia experimentado, posto que foi clivado em seu psiquismo. O reconhecimento desse enquadre explodiu como uma segunda bomba atômica em sua alma. Um novo holocausto. Um real avassalador. Um sentimento de aniquilação psíquica. O desamparo mais brutal.

Há relatos de que em casos de incêndio, num dado momento o sujeito se torna bicho e só quer respirar. Nessa situação se atira do prédio não por querer morrer, mas por buscar apenas respirar. Em Freud apreendemos, de forma semelhante, que o sentimento de angústia remete à angústia psicológica do nascimento, provocando dificuldades respiratórias. O sentimento de que falta o ar acomete o sujeito radicalmente, e gera um incêndio psíquico que nem todos estão aptos a apagar. Assim aconteceu com Wanda. A volta de Ida para o convento abriu um fosso em sua existência, o real em sua face mais radical se apresentou, incendiou a sua alma e só restou a Wanda se atirar pela janela.

Uma morte que despertou uma vida. Ofuscada por sua tia durante quase toda a trama, Ida decide experimentar o mundo após o falecimento da irmã de sua mãe. É possível pensar que diante das referências católicas que lhe foram estruturantes não havia espaço para que ela pudesse enxergar a tia de forma mais complexa, pelo menos a princípio. A tia era uma ameaça às suas convicções religiosas tão fortemente arraigadas em sua subjetividade. Contudo, a questão não se esgota a partir de uma dicotomia entre paganismo e religiosidade, Deus e demônio. Como a tia, Ida se constituiu a partir de uma clivagem. Por mais que sua história tenha sido ocultada por quem a acolheu durante largo tempo, o filme não nos dá indícios de que ela tenha anteriormente perguntado sobre as próprias origens, como fazem muitas

crianças de orfanato ou que vivem com pais adotivos. Não saber também foi uma escolha. Como no caso da tia, foi uma escolha protetora ante um desamparo brutal. Assim como a tia precisou clivar ante à ameaça de aniquilação psíquica, Ida possivelmente não se sentiu amparada para indagar sobre o seu passado. O silêncio das freiras acerca desse assunto certamente soava como indício de um segredo possivelmente desnorteante do qual é melhor reservar certa distância, clivar. Dessa forma, quando a tia e sua história lhe foram apresentadas, soaram como um corpo estranho. Assim como o mundo, que ela nunca conhecera, como bem disse ao saxofonista nos momentos finais do filme. Um mundo misterioso, perigoso e que fundamentalmente não parecia oferecer amparo. Difícil pertencer a ele.

Nesse sentido, apenas ensaiar um contato com o universo para além dos limites do convento foi o que se tornou factível. Ida também construía o seu muro de Berlim. Destruí-lo abruptamente seria totalmente impossível subjetivamente. Brincar um pouco de ser Wanda, beber, usar salto, conhecer a sexualidade, ensaiar um relacionamento foi o máximo que conseguiu atingir. O temor de desamparo ante esse mundo gigantesco, desconhecido e no qual ela era também uma desconhecida impediu que Ida desse passos mais largos. Quem seria de fato ela sem o hábito? Quem lhe daria suporte para se reconstruir? Ou renascer?

Em 1977, o sociólogo Christopher Lasch sustentou a tese de que após a Revolução Industrial a família moderna burguesa tornou-se para os seus membros um “*refúgio num mundo sem coração*”. Diante do gigantismo do mundo moderno, no qual a competitividade impõe um alto grau de impessoalidade, “a política e a diplomacia se tornam mais selvagens e belicosos, o homem busca refúgio na vida privada, nas relações pessoais e sobretudo na família – o último reduto de amor e decência” (LASCH, 1977/1991, p. 19). Obviamente, nem sempre a aposta logra êxito, mas o sujeito não deixa de fazê-la, e contemporaneamente sob as confecções mais diversas. Uma vez constituída, ela introduz aos seus membros normas éticas e molda seu caráter, de forma que comumente não se percebe conscientemente (LASCH, 1977/1991).

A família de Ida, seu *refúgio*, era o convento. Ali se erigiram e se fincaram suas referências afetivas, Wanda e sua mãe Roza lhes foram apresentadas tardiamente, seu inconsciente não as nomeou como mãe e tia. Adentrar o universo para além dos muros sem nenhuma referência subjetiva estável para se apoiar lhe pareceu uma desventura assustadora. Ao aprender a nadar apenas na piscina o jovem nadador não está automaticamente apto para desbravar o mar revolto.

Ao olhar laico do espectador da película pode parecer limitada uma existência reduzida a um prédio fechado fisicamente e limitado espiritualmente por dogmas rígidos, algo bastante distinto da complexidade do mundo pós-industrial. Contudo a vida intramuros foi constituinte de seu inconsciente, sua baliza subjetiva. Em tempos de muda como os de hoje sua opção nos choca, mas para Ida a única possibilidade que se apresentou foi correr para tentar voltar a ser quem ela fora até então. Voltar ao conhecido apaziguou o horror ao novo e ofereceu a Ida um abrigo. O único refúgio vislumbrado.

Agosto de 2019

Ronaldo Sousa Sampaio

ronaldopsi@terra.com.br

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

- BALINT, M. (1968). *A falha básica. Aspectos terapêuticos da regressão*. São Paulo: Zagodoni Editora Ltda, 2016.
- FERENCZI, S. *A criança mal acolhida em sua pulsão de morte*. Psicanálise IV. São Paulo: Martins Fontes, 1929.
- FREUD, S. (1905). *Três ensaios sobre a sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 7).
- KLEIN, M. (1937). Amor, culpa e reparação. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1996.
- LASCH, C. (1977). *Refúgio num mundo sem coração*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1991.
- MINERBO, M. *Novos diálogos sobre a clínica psicanalítica*. São Paulo: Editora Edgard Blücher Ltda, 2019,
- RANK, O. (1924). *O trauma do nascimento*. São Paulo: Cienbook, 2016.
- WINNICOTT, D. (1971). *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

Da riqueza neurótica ou o elogio da neurose

Alexandre Abranches Jordão*

A partir do filme *Um conto chinês* de Sebastián Borensztein

Um conto chinês não é uma boa tradução do título original “*Un cuento chino*”, em espanhol. “*Un cuento chino*” é uma dessas expressões idiomáticas que, se traduzidas ao pé da letra, não fazem sentido em outra língua, como o nosso “a vaca foi pro brejo”, por exemplo. Em espanhol usa-se a expressão para designar acontecimentos ou histórias inacreditáveis, com um pé no impossível. O mais próximo na nossa língua materna seria a “história de pescador” ou, como popularmente se diz no sertão brasileiro, um “causo”. Guimarães Rosa foi responsável por elevar o causo ao patamar de categoria literária e o fez de forma magistral desde seu livro de estreia, *Sagarana*, publicado em 1946.

De maneira geral, considera-se Graciliano Ramos e João Guimarães Rosa os dois maiores expoentes da literatura nacional dedicados ao tema do sertão, à vida do sertanejo e suas idiossincrasias. Há entre eles diferenças marcantes tanto no estilo linguístico quanto no cenário sócio-político que descrevem em suas obras. Um exemplo bastante esclarecedor é o papel que ocupam os ditos “coronéis” nas tramas que cada autor desenvolve em suas obras. No geral, na pena de Graciliano, o coronel é um sujeito duro, cruel e opressor; na maioria das vezes, perverso e impiedoso. Em Rosa, por sua vez, é um ordenador de forças, um administrador das complexidades individuais

* Psicanalista, presidente da Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro (SPCRJ), doutor em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), autor do livro *Narcisismo: do ressentimento à certeza de si*.

e coletivas humanas; figura central na necessária organização social e política de uma região e comunidade.

Por que este preâmbulo? Porque, em Psicanálise temos o costume de abordar a neurose de uma maneira mais próxima do estilo do Graciliano. Explico: costumamos expor e discutir, no quadro neurótico, o embate de forças antagônicas, a ambivalência, o recalque, a angústia e a culpa a partir de seus efeitos limitantes, debilitantes e inibidores na vida dos nossos pacientes. Debruçamo-nos, com frequência – muitas vezes exclusivamente – sobre o aspecto nefasto da redução das possibilidades existenciais do indivíduo e de seu sofrimento psíquico, por vezes desconsiderando que estes não são, em absoluto, os únicos aspectos relevantes da vida da pessoa em questão. E mais, desconsiderando que apenas apontar este padrão do sintoma não é suficiente para diminuir seu alcance e produzir alternativas viáveis.

Pois, aqui, faremos diferente. Seremos mais *roseanos*. Proponho discutir, a partir deste filme, os aspectos positivos da neurose e aquilo que ela, a neurose, traz em si, algo que pode possibilitar nova abertura para a vida e para novas possibilidades existenciais. Gostaria de discutir – e por discutir quero dizer que pretendo que meu papel fique limitado ao de introduzir um assunto e alguns de seus desdobramentos, bem como algumas de suas possibilidades teóricas – o quanto o universo psíquico neurótico é, ao mesmo tempo restritivo e repetitivo, por um lado, mas também propenso a devires existenciais imprevistos e inusitados, exatamente por causa dessas mesmas cristalizações subjetivas que se impõem ao indivíduo. Como diz Riobaldo, o personagem central de *Grande sertão: veredas* (ROSA, 1984): “O senhor sabe o que o sertão é? É a gente mesmo, demais”.

Para encaminhar o início da discussão, vou lançar mão de uma analogia bastante esclarecedora utilizada por Sándor Ferenczi em *Transferência e introjeção* (1909) para descrever o eu do neurótico em comparação ao do paranoico. Ferenczi está, neste artigo, formulando o conceito de introjeção, e diz:

Para melhor compreender o caráter fundamental do psiquismo dos neuróticos, comparemos seu comportamento ao dos *dementes precoces* e dos *paranóicos*. O *demente* retira totalmente seu interesse pelo mundo exterior, torna-se infantil e auto-erótico (Jung, Abraham). O *paranóico* tenta fazer o mesmo sem conseguir-lo inteiramente. Ele é incapaz de retirar seu interesse do mundo exterior; assim, contenta-se ele em jogar esse interesse para fora do seu ‘ego’, em *projetar no mundo exterior esses desejos e essas tendências* (Freud). [...]

Na neurose, observamos um processo diametralmente oposto. Pois enquanto o paranóico projeta no exterior as emoções tornadas difíceis, *o neurótico busca incluir em sua esfera de interesses uma parte tão grande quanto possível do mundo exterior*, para torná-lo objeto de fantasmas conscientes e inconscientes. [...] Proponho chamar esse processo de *introjeção*. [...]

O neurótico se interessa por tudo, espalha seu amor e seu ódio pelo mundo inteiro; o paranoico se tranca, é desconfiado, sente-se observado, perseguido, odiado ou amado pelo mundo inteiro. *O 'ego' do neurótico é patologicamente dilatado, enquanto o paranoico sofre, por assim dizer, de um estreitamento do 'ego'*". (p. 35-6) Grifos do autor.

É desse eu dilatado, esse eu guloso que busca tudo incluir na sua esfera de interesses, que trataremos aqui. No fundo, um elogio ao eu neurótico.

A característica obsessiva da organização da personalidade de Roberto, o personagem principal da trama, fica bem caracterizada pela utilização de alguns artifícios narrativos que têm claramente o objetivo de assim o descrever. É explicitamente devido a este modo neurótico de organização psíquica, que toda a trama se desenrola da maneira a que assistimos no filme. É um "causo" que só existe porque Roberto é decididamente um neurótico obsessivo extremamente apegado aos seus hábitos e valores. São esses hábitos e valores que determinarão a sequência de eventos que transformam um encontro fortuito e casual entre duas pessoas desconhecidas até então em uma história bonita e emocionalmente rica. É o que a faz tocante. Quando Roberto é mais ele mesmo, demais – quando o seu sertão, seu âmagô singular, torna-se protagonista de suas escolhas – é que os acontecimentos decisivos da trama têm lugar. E, finalmente, é a partir disto que a mera repetição defensiva dá lugar ao novo – ou, em linguagem psicanalítica, alguma elaboração é possível com o abandono parcial das velhas formações de compromisso. Na neurose obsessiva, os hábitos ou práticas obsessivas, como nos diz Freud (1907), são rígidos padrões de comportamento e organização da vida que visam, acima de tudo, controlar ao máximo as constantes ameaças da angústia ao equilíbrio psíquico provisória e precariamente produzido por estas manobras. O neurótico obsessivo é aquele que condiz integralmente com o nosso ditado popular "descansa enquanto carrega pedra". Em outros termos, a sustentação deste pretense equilíbrio psíquico se faz à custa da própria tranquilidade pessoal, pois demanda trabalho e atenção constantes. Isto porque, também com a mesma enorme frequência, falha, exigindo inin-

terrupto trabalho de manutenção, reparação e fortalecimento de suas defesas e suas estratégias.

Em nenhuma organização psíquica como a neurose obsessiva a segunda teoria da angústia de Freud é tão clara. O obsessivo vive constantemente às voltas com o sinal de angústia; mantém todo seu aparato perceptivo interno focado na sua mínima aparição com o objetivo de agir imediatamente quando o detecta para impedir a eclosão da angústia como tal. Como sentencia Riobaldo, em outra passagem do mesmo livro, “o que muito se evita, se convive”. O obsessivo está sob risco constante, cercado pela ameaça perene de que um ou vários de seus esquemas ou estratégias falhe e toda aquela angústia que ele busca evitar transforme-se em avalanche e inunde sua vida. Freud o descreve magistralmente em *O homem dos ratos* (1909)

O obsessivo se defende dos seus desejos, de seus impulsos, tanto os eróticos quanto os agressivos. Acaba erotizando suas defesas, o que o leva a reagir geralmente com violência a qualquer perturbação da sua rotina defensiva. Para evitá-la, apega-se ferrenhamente a rígidos padrões morais de conduta, à lei e às regras sociais vigentes. Ainda que deseje ardentemente, mas em segredo, burlá-las, luta ferrenhamente contra esses desejos, buscando sempre desmentí-los e anulá-los. Mas em vão, eles acabam sempre se reapresentando e tumultuando toda a cena, que precisa ser árdua e urgentemente reparada.

Voltemos ao filme por aqui. Este aspecto, a revolta contra a perturbação da ordem conquistada a duras penas e tão arduamente mantida, é muito bem retratado no filme. Roberto fica profundamente incomodado com o surgimento do estrangeiro e as exigências morais que sua presença desencadeia no próprio Roberto. É a sua própria rigidez moral e ética que se torna decisiva na determinação dos acontecimentos e que termina por conferir leveza e beleza afetivas à história.

Tomemos dois recursos retóricos, dentre tantos outros, que têm claramente o único objetivo de nos apresentar o padrão obsessivo da personalidade de Roberto: 1) o relógio de cabeceira, que mostra a absoluta rigidez com que ele segue sua rotina. Todo dia, é exatamente às 23:00h em ponto, já deitado, que ele apaga a luz do abajur para dormir; 2) A contagem dos parafusos, talvez a cena fundamental e mais caricatural na descrição precisa do seu funcionamento obsessivo. Roberto se dedica obstinadamente à contagem da quantidade exata de parafusos presentes numa determinada embalagem para conferir se esta quantidade real corresponde à impressa no rótulo da caixa. Invariavelmente encontra diferenças de quantidade, sempre a seu desfavor – o número de parafusos efetivamente presentes nas caixas é repetida-

mente menor do que o que a embalagem diz conter. Em todas as embalagens deste fornecedor.

Roberto se revolta e protesta repetidamente. Ele telefona para a empresa fornecedora inúmeras vezes, ou seja, a cada nova remessa de parafusos que recebe, e exige a correção do erro. Seu protesto cai no vazio e, na próxima remessa de parafusos, o desfalque novamente está presente – como ele constata com nova conferência minuciosa da quantidade. Aqui, o fundamental é a repetição: Roberto, apesar de justificadamente revoltado com a atitude desonesta da fabricante de parafusos, exige a correção do erro. Mas, na sua ausência, não se permite procurar outro fornecedor. Continua comprando da mesma empresa. Há aqui a ilustração de uma particularidade na economia psíquica do obsessivo: por mais transtornos que cause a constatação do prejuízo – revolta, sentimentos de injustiça e frustração – mudar de fornecedor daria muito mais trabalho, ou seja, causaria ainda mais transtornos. A atitude, então, é insistir repetidamente na exigência de correção do erro por parte do fornecedor, ainda que tenha consciência de que isto não acontecerá. Resigna-se a esperar que o outro, a empresa fornecedora, proceda à reparação do erro sem que ele próprio busque soluções alternativas mais eficientes.

É esta postura, a de reivindicar o cumprimento da lei e das regras básicas de honestidade nos negócios humanos que determinará toda a sequência de eventos que configurará, no final, o nosso caso. É ela que o impede de abandonar o imigrante inocente aos cuidados – ou desmandos – da polícia local.

Rememoremos: ao levar o estrangeiro indefeso às autoridades policiais e pedir providências, revolta-se contra a única alternativa apresentada pelo policial para aceitar a responsabilidade pela guarda daquele indivíduo, qual seja, prendê-lo e mantê-lo na cadeia.

Mas o estrangeiro não é um criminoso nem cometeu qualquer delito. Aquilo não está certo. São estes os argumentos de Roberto que, diante da inexistência imediata de instância superior a quem recorrer, vê-se compelido a, ele mesmo, dar novo encaminhamento à situação e, mais uma vez, responsabiliza-se temporariamente pelo destino daquela pessoa inocente e perdida. Não o fazer seria aceitar o estranho, o inesperado, o incorreto, o desvio.

Lembremos a cena: logo em seguida, ao sair da delegacia, deixa o estrangeiro embaixo de uma ponte, em uma noite chuvosa particularmente inóspita. Vai para casa e tenta retomar sua rotina com sua sequência precisa de hábitos. Mas isso já não é mais possível devido ao novo dilema ético que ele enfrenta agora: abandonar uma pessoa indefesa na rua, numa noite de chuva, sem ter para onde ir – ainda mais uma pessoa inocente, que não merece

aquele destino – também não está correto. E Roberto abandona mais uma vez o conforto repetitivo dos seus hábitos para sair em socorro do estrangeiro desvalido. Imensamente revoltado, note-se. Ele definitivamente não está gostando de abandonar sua bolha existencial, mas o faz movido por um dilema ético que o obriga a assumir as consequências de suas próprias escolhas morais e a pagar o preço por elas. Nem que o preço seja abrir mão de sua pouca tranquilidade cotidiana.

É ao ser ele mesmo, demais, que ele deixa de ser um pouco ele mesmo, que ele se afasta do seu estilo pachorrento e descompromissado. E assume os riscos de se envolver ativamente na busca de alguma solução aceitável para aquela situação. Ele não escolheu nem procurou aquele problema. Mas, diante dele, uma postura ética se impõe. Negá-la, ou não a aceitar, não querer se haver com o problema e insistir na crença de que o enfrentamento (não necessariamente a solução) pode, sim, passar por ele seria, mais que uma hipocrisia, uma canalhice.

Este é o elemento essencial da questão neurótica que se configura em verdadeiro fundamento da nossa aventura civilizatória: a identificação. No mito freudiano de origem da civilização humana, como encontramos em *Totem e Tabu* (1912-13), é a própria possibilidade identificatória que inaugura o campo simbólico e cria, por consequência, o universo ético característico dos negócios humanos. No mito da horda primitiva, Freud concebe o surgimento do pacto social civilizatório como fruto da renúncia aos impulsos narcisistas e megalomaníacos individuais em favor de uma Lei universal e onipresente inspirada, identificatoriamente, no pai morto elevado à categoria de ideal.

É uma questão atual e necessária. Vivemos tempos de ataques frontais e mortíferos – muitas vezes infelizmente, e cada vez com maior frequência, literalmente mortíferos – aos valores éticos, seus representantes e aos dilemas que incitam. Tornou-se fácil não nos havermos, como indivíduos e sociedade, com os dilemas éticos que a vida nos tem apresentado. E é assustadoramente comum a atitude de total desimplicação pessoal nos enfrentamentos necessários às questões cotidianas da nossa sociedade. Como se a sociedade fosse somente “os outros” e nunca “nós” também.

Quantos de nós não abandonaríamos covardemente o pobre coitado à própria sorte naquela delegacia. Ou depois, já tranquilizados e enobrecidos pela atitude de livrá-lo do cárcere injusto, seguiríamos pacíficos para nossas casas e retomariamos nossas rotinas deixando-o desamparado ao relento sem maiores autorrecriações ou reconsiderações. Ou, pior ainda, quantos de nós, psicanalistas, diante de Roberto, nosso paciente, não interpretaríamos sua atitude simplesmente como clara expressão de seu sintoma obsessivo apontan-

do, ali, seu gozo narcísico. E perderíamos, assim, a dimensão humana fundamental de nossas vidas.

Na clínica e na vida, me parece que é preciso que sejamos, cada vez mais, áridos como o sertão de Graciliano e, ao mesmo tempo, humanos como as gerais de Rosa. Somos plurais. É na aceitação de nossas pluralidades e na promoção de suas possibilidades de expressão que conseguimos superar verdadeiramente nossos conflitos neuróticos tanto como indivíduos quanto como sociedade.

Como psicanalistas, não nos iludimos quanto aos alcances possíveis de nossa clínica. Sabemos do quanto é restrito o espaço de manobra existencial no amplo universo defensivo que nos constitui a todos. Por isto mesmo nos gratificamos quando somos surpreendidos por movimentos psíquicos de nossos pacientes que ultrapassem tais fronteiras rígidas e o novo se produz como possibilidade real para aquela pessoa. O que Roberto experimenta, em termos subjetivos, ilustra, no fundo, o que esperamos alcançar com cada pessoa que aceitamos em análise: não sua completa transformação subjetiva – impossível em si mesma – mas alguma abertura de novas possibilidades existenciais descoladas dos velhos sintomas.

É o que a sequência final do filme nos apresenta. Duas cenas o ilustram claramente e demonstram que é a partir dos aspectos éticos que alicerçam os velhos padrões de hábitos obsessivos que novos aspectos positivos e desfechos inusitados se produzem. Falo do que vou chamar de “o cliente chato”, aquele que, na primeira cena, ao comprar parafusos a granel, exige que os mesmos sejam pesados na balança para comprovar que não está sendo enganado por Roberto.

Roberto fica ofendido, como pode o cliente desconfiar de sua honestidade? Ele é honesto e não quer passar a perna no cliente. Mais ainda, comerciante experiente no ramo, está cansado de saber avaliar estas quantidades independentemente de instrumentos precisos de medição. Ele, então, nesta cena, atende à desconfiança do cliente e pesa o pacote de parafusos na sua presença. Não somente comprova que o cliente não está sendo lesado, como está levando vantagem, pois está pagando por 100 gramas e levando quase 20% a mais.

Outro traço obsessivo característico: diante do temor de ser desmascarado no seu desejo de lesar o cliente, prefere errar pelo excesso que pela falta.

Mas é a segunda cena que nos interessa. Resolvidas as questões do estrangeiro desamparado, ele retoma suas tarefas cotidianas nos mesmos moldes anteriores. Entretanto, quando o cliente chato entra na loja novamente e, mais

uma vez, questiona a exatidão da avaliação de Roberto quanto ao peso dos parafusos, este o pône para correr. E se alegra com isso, sua defesa de si mesmo e de seu modo de ser obsessivo, ainda que, aqui, encontremos uma rara expressão de alguma mobilidade e o emprego positivo da agressividade no seu viés autodefensivo. Não são estes alguns dos balizadores clínicos em qualquer análise de pacientes obsessivos?

Foi ao ser “ele mesmo, demais”, como diria Riobaldo, diante de um dilema ético incontornável – e se haver com as consequências disso – é que Roberto conseguiu produzir alguma mobilidade psíquica e pode buscar formas até então indisponíveis para a realização de alguns outros desejos aos quais nunca permitira que ultrapassassem o umbral da fantasia ou de meros devaneios. É o que mostra a cena final do filme.

Abandonar sua casa-mausoléu – verdadeiro altar sagrado à imutabilidade das coisas – e partir em busca de uma promessa de amor possível, mas incerto e trabalhoso, representa claramente este ganho de mobilidade psíquica. Mobilidade que, ainda que minúscula, foi suficiente para que ele conseguisse encarar os riscos de partir em busca da realização de outros desejos que não o de produção de garantias e seguranças, e se permitir correr os riscos inerentes a toda e qualquer relação amorosa. Ele deixa a solidão protetiva de sua casa – casa onde viveu a vida toda e que continua exatamente igual à da sua infância – para partir em busca de um amor; abandona o conforto imaginário da mesmice repetitiva para buscar o desconhecido, o imprevisível e o diferente. Vai romanticamente ao encontro de sua amada lá onde ela está, com suas características pessoais e seu modo de ser singular. E adoramos vê-lo fazer isto, assim como nos gratificamos quando assistimos a acontecimentos similares decisivos nas vidas de nossos pacientes.

Sim, Roberto é um obsessivo e, como todo obsessivo, chato, repetitivo, previsível e enfadonho. Mas, por outro lado, um chato adorável, humano e sensível; acima de tudo, um ser humano ético. Alguém que é, definitivamente, cada vez mais necessário ao nosso mundo atual.

Outubro de 2019

Alexandre Abranches Jordão

aajordao@uol.com.br

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

FERENCZI, S. (1909). Transferência e introjeção. In: *Escritos Psicanalíticos 1909-1933*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, s.d., p. 29-60.

FREUD, S. (1907). Acciones obsesivas y praticas religiosas. In: *Sigmund Freud: obras completas*, v. 9. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1996. p. 97-109.

_____. (1909) A propósito de um caso de neurosis obsesiva (el “Hombre da las Ratas”). In: *Sigmund Freud: obras completas*, v. 10. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1996. p. 119-252.

_____. (1912-13). Totem y tabu. In: *Sigmund Freud: obras completas*, v. 13. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1996. p. 1-238.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 20. ed. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.

O obsessivo, o estrangeiro e a vaca: sobre lutos, encontros e transformações

Daniela Romão-Dias*

Um conto chinês (2011) é um filme simples e desprezioso, do tipo que costuma ser classificado como *feel-good movie*. Começa com uma cena baseada em fatos verídicos, mas que se assemelha a uma história de pescador – *un cuento chino*, no castelhano argentino: uma vaca cai do céu em cima de um barco, matando um de seus integrantes. A partir daí o diretor Sebastián Borensztein convida-nos a acompanhar o personagem Roberto, um homem mal-humorado, com traços obsessivos, que um dia encontra Jun, chinês recém-chegado a Buenos Aires que não tem para onde ir. Ao final do filme o expectador sai leve, guiado pela opção do diretor de ressaltar o lado cômico das personagens e o otimismo frente à vida.

Em uma entrevista concebida na ocasião do lançamento do longa-metragem, Sebastián Borensztein, também roteirista, relata que pensou em contar uma história a partir da notícia de jornal sobre a vaca que caiu do céu, mas também a partir da experiência de ter tido muitos amigos que, como Roberto, lutaram na guerra das Malvinas.

Esses acontecimentos – o acidente com a vaca e a guerra – são pontos de amarração do roteiro que fazem com que, afinal, o filme conte a história de dois homens que lidam com seus lutos. Na breve reflexão abaixo, trato *Um conto chinês* um pouco como um sonho, no sentido de ser sobredeterminado e, portanto, cabendo aí muitos caminhos interpretativos.

* Doutora em Psicologia Clínica e professora do Departamento de Psicologia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), membro do Grupo Brasileiro de Pesquisas Sándor Ferenczi, Participante do Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro (CPRJ).

Roberto

Sobre a palavra *sentido*, temos, quando substantivo, dentre os possíveis sinônimos: significado, direção e faculdade de sentir. Como adjetivo, *sentido* é aquele “que fica ofendido com facilidade”, “melindrado”, “ressentido”. “Em estado de tristeza, pesaroso” (SENTIDO, 2020).

A partir das conotações dessa palavra (as mesmas em português e em espanhol), olhamos para Roberto. Sua vida não tem sentido. Por outro lado, ele anda, há muito tempo, sentido com o mundo. Talvez por causa disso, Roberto não tem se permitido sentir muitas coisas.

Roberto foi um bebê órfão de mãe que aos 19 anos ficou órfão do pai. Sua mãe morreu quando ele nasceu, abrindo caminho para a construção de uma experiência trágica de culpa. Impossibilitado de controlar o absurdo que marca sua vida desde o nascimento, ele checa os parafusos das caixas que compra para vender em sua loja de ferragens. Inusitadamente, temos a sensação de que ele já sabe que o número indicado na embalagem nunca corresponde ao número real de objetos no recipiente.

A partir dessa história, inicialmente pensei no funcionamento subjetivo de Roberto um pouco como Luis Cláudio Figueiredo descreve em *O paciente sem esperança e a recusa da utopia*. Neste texto, Figueiredo fala de pacientes que “aparentemente sobreviveram à morte da esperança e até mesmo à sua morte prematura, ao seu não nascimento”. Sobre o tratamento, ele segue afirmando que “muitas vezes conduzimos processos terapêuticos em que o paciente parece não suportar a esperança” (FIGUEIREDO, 2003, p. 161-2).

Roberto parece um pouco assim: não suporta o aceno para uma vida melhor. Não aguenta quando Mari, após um breve encontro amoroso, lhe manda uma carta. Mari é uma mulher cheia de vida, que se apaixona por Roberto e enxerga nele o que ninguém vê por trás de sua rabugice obsessiva: nobreza e dor. “Por que tão longe depois de tão perto?”, ela pergunta na carta, referindo-se ao breve momento de intimidade que tiveram. Continuando com Figueiredo, “a expectativa de mudança, qualquer mudança, é sempre para pior, pois até as melhoras vêm para o pior. Não existe ou não pode aflorar à consciência aquele sonho de uma vida melhor” (FIGUEIREDO, 2003, p. 174). Talvez por medo da esperança, Roberto se esquiva de uma possibilidade de uma vida melhor. Não aceita agrado algum, seja a carta de Mari, a torta que ela fez, ou os brindes que o representante das chaves de fenda quer lhe dar. Roberto deve temer o preço que talvez pague pelo que vem de graça.

Os sujeitos e as personagens, no entanto, podem ser vistos de muitos ângulos. Se girarmos um pouco o caleidoscópio através do qual comecei a observar Roberto, podemos enxergar outras formas e cores.

A mãe de Roberto morreu no seu parto, tragédia não tão incomum algumas décadas atrás. Ele faz um santuário para ela, com foto e delicados presentes, que lhe oferece de aniversário. À primeira vista, parece ter estabelecido uma relação melancólica com seu objeto. No entanto, como Roberto pode estabelecer uma relação melancólica com a mãe que sequer conheceu? Conforme Freud (1917[1915]/2010), tanto no processo do luto quanto na melancolia, há uma perda ou decepção com um objeto. Como perder o que nunca se teve?

Podemos ser menos concretos aqui. Roberto foi criado pelo pai, que, imaginamos, ficou na difícil posição de exercer, como pudesse, as funções materna e paterna. Supomos também que Francesco de Cesare, seu pai, amava sua mulher, por isso guardava os cinzeiros que ela usava, mesmo sem fumar. Imaginamos que foi muito difícil para Francesco perdê-la, criar Roberto sozinho e ainda suprimir a raiva que certamente havia por ter pago um preço tão alto para ter seu filho.

Não sabemos mais da vida de Roberto antes dos 19 anos, mas temos ideia do que ocorreu a partir daí. Roberto, aos 19, é convocado para lutar na Guerra das Malvinas e seu pai, que havia migrado da Itália fugindo da Guerra, morre sem notícias do filho. Somente quando volta do conflito, Roberto descobre que o pai faleceu. Encontra, colado em um caderno, uma foto de jornal em que aparece no campo de batalha. Imagina que seu pai tenha morrido desgostoso com o absurdo irônico que a vida lhe reservou: fugiu de uma guerra e teve que ver seu filho em um campo de batalha na inusitada disputa pelas Ilhas Malvinas. A partir daí, Roberto, impossibilitado de viver seu luto pela morte de seu pai/mãe, identifica-se melancolicamente com ele. Torna-se ele. Fica com sua profissão, sua casa e sua loja de ferragens. Mantém o quarto do pai intacto, bem como os objetos da casa. Os móveis, as cores da parede, as fotografias, tudo ficou congelado no tempo, até mesmo o carro e o relógio de cabeceira. Vive para honrar a memória da mulher que o pai perdeu, para quem leva todo sábado no cemitério, um ramo de flores. Além disso, segue organizando o caderno de colagens do pai, recortando notícias absurdas nos jornais, sua prova de que a vida não tem sentido.

Roberto encontra-se aprisionado pela culpa da morte de sua mãe e pelo luto não elaborado da morte de seu pai. Por isso, recusa qualquer coisa que venha de graça ou ainda que acene qualquer possibilidade de mudança. No entanto, talvez Roberto sonhe. Ao invés de jogar fora, guarda a carta fechada

de Mari, para, quem sabe, um dia ler. Um de seus poucos prazeres é acompanhar o trânsito das aeronaves, e tem um aviãozinho de brinquedo pendurado no retrovisor de seu carro, indicações de que Roberto também queria poder voar. Contar os parafusos, para além do controle obsessivo, também é um jeito de esperar que, um dia, todos os objetos indicados na caixa estarão lá. A esperança parece mesmo ser um detalhe pequeno.

No meio de sua vida árida Roberto um dia encontra Jun.

Jun

Jun é o estrangeiro. É a alteridade, o ser que não fala a língua de Roberto e sobre o qual temos pouco acesso. Dele saberemos ao longo do filme que é órfão como Roberto e que também tem um luto a elaborar. Foi marcado pelo evento trágico, improvável e um pouco cômico da vaca que cai do céu. Ela atinge seu barco exatamente onde estava sua namorada, matando-a no momento em que a pedia em casamento. Não à toa, seu sono é agitado.

Apesar da tragédia, Jun é perseverante. Confiar, aceita seu destino porque, diferente de Roberto, concebe que tudo deve ter um significado, mesmo que não esteja claro. Sua perseverança aparece em vários momentos, a começar com sua partida da China rumo à Argentina em busca do tio, laço que ainda lhe resta no mundo.

Jun, na impossibilidade de falar a mesma língua que aqueles à sua volta, observa. Tem a delicadeza oriental. Na China, trabalhava como artesão, pintor de brinquedos. Ao notar que Roberto dispensa o miolo do pão em seu café, passa a separar com capricho a casca para Roberto e a parte macia para si.

A fim de ficar mais um tempo no único lugar que foi possível para ele, tal qual Sherazade, Jun adia a organização e a pintura do quintal da casa de Roberto, ganhando tempo até poder chegar a seu destino.

O Encontro

Sobre a palavra *encontro*, temos: “Ato ou efeito de encontrar, de estar diante de alguém. Ficar imprevisivelmente face a face com uma pessoa ou coisa. Colisão de dois corpos” (ENCONTRO, 2020).

A rota de Roberto colide com a de Jun quando este, expulso de um taxi em que se encontrava, segue em direção a Roberto em busca de ajuda. Roberto, a

contragosto, acomoda-o em seu carro, com a intenção de lhe dar uma carona. Jun passa mal e é expulso do carro. Mas Roberto vê-se impossibilitado de ignorá-lo sozinho na chuva e o recolhe novamente. A dinâmica de acolhimento e expulsão, ditada por Roberto, é repetida ao longo filme. Jun, como ressaltado antes, é o estrangeiro, aquele que, como afirma Bauman (1998), tem a capacidade de exalar “incerteza onde a certeza e a clareza deviam ter imperado” (BAUMAN, 1998, p. 28). Assim, Roberto intui o risco de ter Jun à sua volta e resiste à sua presença.

Em um momento de virada no filme, Jun quebra a cristaleira de Roberto, santuário que fez em memória de sua mãe. Desesperado, Roberto expulsa novamente Jun de sua casa e Mari tenta sua última investida. Percebe que Roberto obrigou Jun a partir e diz que o entende: se nem com ela, que fala espanhol, ele consegue lidar, como lidaria com alguém não fala sua língua?

Essa declaração de Mari é potente e funciona como uma intervenção analítica. A partir dela, Roberto decide ir ao bairro chinês em busca de Jun. No caminho, cruza com um policial a quem havia agredido em outro momento do filme e que intenta dar-lhe o troco. Jun salva Roberto das mãos do policial e, quando os dois já estão em casa, Roberto se pergunta: “Por que estou metido nessa com você? Como pode ser?” A pergunta de Roberto importa porque é o início de uma busca por sentido.

Podemos pensar que, quando o livra das mãos do policial, era a segunda vez que Jun salvava a vida de Roberto. A primeira foi quando quebrou a cristaleira e com ela os delicados animaizinhos de Murano que Roberto comprava para sua mãe. Os cacos expostos no chão evidenciavam, simultaneamente, que Roberto perdia tudo o que achava que tinha e que esse “tudo” era quase nada, de tão precário e frágil. Ao perder o símbolo da ligação melancólica com seu pai/mãe, Roberto pode começar a se libertar.

Quando Roberto descobre que a história de Jun é uma das histórias absurdas que ele coleciona em seu caderno de colagens, cai em perplexidade: como Jun, após vivenciar uma experiência tão sem sentido, pode seguir confiando na vida?

O choque da vida sem sentido de Roberto com o mundo prenhe de significados de Jun fez-me recordar outro encontro. Era verão e Freud passeava com o jovem Rainer Maria-Rilke por uma verdejante paisagem. Apesar de encantado com o cenário, Rilke melancolicamente lamentava a efemeridade da vida e das coisas belas. Por motivos diferentes dos de Roberto, o poeta parecia dizer: a vida não tem sentido.

Freud, por sua vez, longe de negar a observação do amigo, afirma que não se pode “refutar a transitoriedade universal” das coisas, mas contesta “a visão

do poeta pessimista, de que a transitoriedade do belo implica sua desvalorização. Pelo contrário, significa maior valorização!” (FREUD, 1916/2010, p. 249).

Freud, assim com Jun, não acredita em acasos. Diz que tudo na vida tem sentido. Ao contrário de Jun, no entanto, o determinismo de Freud não vem do mundo ou do destino, mas do sujeito. Por isso o determinismo freudiano ganha o adjetivo “psíquico”. Ainda pensando no encontro com Rilke, Freud argumenta que “se o valor de tudo quanto é belo e perfeito é determinado somente por seu significado para a nossa vida emocional, não precisa sobreviver a ela e, portanto, independe da duração absoluta” (FREUD, 1916/2010, p. 249).

A vida em geral, para Roberto, não tinha sentido porque *sua vida* não tinha sentido. O encontro com Jun é o que queremos do encontro analítico: mudança de lugar subjetivo. Ogden, em uma comparação do encontro analítico com o encontro com a leitura, afirma:

O que estou descrevendo é, ao mesmo tempo, uma das experiências humanas mais misteriosas e mais comuns – é a experiência de combater a nossa autoidentidade estática por meio do reconhecimento de uma subjetividade (uma eu-dade [*I-ness*] humana) que é outra para nós. Essa percepção da outra eu-dade, uma vez registrada, não nos permitirá permanecer quem éramos e não poderemos descansar até termos de alguma forma aceitado seu ataque ao que fomos antes de sermos interrompidos por ela (OGDEN, 1996, p. 3).

Roberto aceita o ataque ao que era e a transformação gerada pelo choque do encontro quando diz a Jun que ele poderá ficar até arranjar um trabalho, desde que aprenda sua língua. É então que, com o aval para ficar, Jun parte ao encontro de seu tio, deixando de presente uma vaca desenhada no quintal, representante do encontro dos dois, conhecido símbolo de maternidade e fertilidade e também o animal que Mari cria.

Em um filme infantil sobre mudanças (BABÁ, 2005), a personagem Babá McPhee afirma algo que Jun ou nós, analistas, poderíamos dizer: “quando precisam de mim, mas não me querem, tenho que ficar. Mas quando me querem e não precisam de mim, devo partir”.

Outubro de 2019

Daniela Romão-Dias
danirbarbut@gmail.com
Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

- BABÁ McPhee. Direção de Kirk Jones. Reino Unido, EUA e França: 2005.
- Escribiendocine, 2011. Disponível em: <<http://www.escribiendocine.com/entrevista/0002467-ricardo-darin-y-sebastian-borensztein-un-exito-chino/>>. Acesso em: 12 ago. 2020.
- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- ENCONTRO. In: *DICIO, Dicionário Online de Português*. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/encontro/>>. Acesso em: 12 ago. 2020.
- FIGUEIREDO, L. C. O paciente sem esperança e a recusa da utopia. In: *Psicanálise. Elementos para a clínica contemporânea*. São Paulo: Escuta, 2003. p. 157-89.
- FREUD. (1916). *A transitoriedade*. São Paulo: Companhia das letras, 2010. (Obras completas, 12).
- _____. (1917[1915]). *Luto e melancolia*. São Paulo: Companhia das letras, 2010. (Obras completas, 12).
- OGDEN, T. *Os sujeitos da psicanálise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1996.
- SENTIDO. In: *DICIO, Dicionário Online de Português*. Porto: 7Graus, 2020. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/sentido/>>. Acesso em: 12 ago. 2020.
- UM CONTO chinês. Direção de Sebastián Borensztein. Argentina e Espanha: 2011.

A outra

*Lindinaura Canosa**

Torso arcaico de Apolo

Não sabemos como era a cabeça, que falta,
De pupilas amadurecidas, porém
O torso arde ainda como um candelabro e tem,
Só que meio apagada, a luz do olhar, que salta

...

A outra é um filme que contempla várias interpretações. Tal como num sonho, que se fosse possível ser completamente interpretado, condensaria a história do sonhador. E os sonhos ocupam relevante recurso nesta obra. Apresentam as ambiguidades, conflitos e, como todo sonho, realização de desejos.

O filme é permeado de referências artísticas: *Torso arcaico de Apolo*, poema de Rilke, *Morangos silvestres* de Bergman e *A esperança* de Klimt, com a trilha sonora que passa por grandes momentos da música atravessados por Bach, Mahler, Cole Porter, entre outros.

A outra é metaforicamente a nossa outra vida, dos desejos, do medo, dos abismos.

Uma crítica sobre o filme fez um comentário curioso: que ele pode poupar cinco anos de análise. O que não é pouco em tempos tão escassos de dinheiro e fartos de pressa. Marion, a protagonista, uma mulher cinquentona, se depara com o vazio afetivo de sua existência através das paredes do consultório de um

* Psicanalista da Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro (SPCRJ), coordenadora do seminário do Instituto de Formação da Sociedade de Psicanálise da Cidade do Rio de Janeiro (SPCRJ), mestrado em Teoria Psicanalítica pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

psiquiatra, e das sessões de outra mulher. Aluga um apartamento vizinho ao consultório para escrever um livro, longe de sua vida cotidiana. Porém, a partir desta decisão de manter o seu mundo asséptico, é lançada ao universo do qual sempre se manteve cautelosamente à distância.

A partir desta vizinhança é que a história evolui para os vazios existenciais. O pano de fundo é o escutar e não conseguir interromper uma mulher que inicialmente é uma voz, refletindo sobre seu próprio casamento e a estranheza que a assombra. Até então uma voz que penetra no esconderijo de Marion e da qual ela não pode mais fugir. Ao espreitar pela greta da porta, vê uma jovem mulher grávida. A voz anônima toma corpo. Um corpo grávido.

Esta mulher de 50 anos, que vivia até então soberbamente supondo que era uma pessoa realizada e pacificada de atribulações, é lançada ao mundo desconhecido da dúvida e do conflito. Pensamos como ponto inicial de discussão o viés da solidão da neurose obsessiva na mulher. A neurose obsessiva na mulher oferece desdobramentos diferentes da neurose obsessiva masculina. Vamos nos ater a esta organização que pressupomos ser o arcabouço do sofrimento de nossa protagonista.

Certamente discutir uma obra de arte é um terreno muito delicado, é uma tarefa ambiciosa e frustrante. Muitas vezes os autores consideram curiosas as interpretações de suas obras, remetendo-as a fontes muito diferentes e mais prosaicas que as nossas interpretações teóricas.

Mas de algum porto se há de partir.

A dinâmica obsessiva feminina gira em torno do reconhecimento. Reconhecimento que não lhe falta, mas está sempre de sobreaviso para manter o posto. Há uma aposta maciça por parte do pai. Todas as fichas são lançadas na mesa. Seu pai expressando o seu reconhecimento em detrimento, por vezes, do outro filho que trata com desprezo. Esta é a questão principal da neurose obsessiva feminina. A filha tem o reconhecimento, mas, para sustentar esta montagem, paga um preço excessivamente alto. O que aparenta ser um grande amor e apreço paterno tem um preço exorbitante com juro e mora. Ela tem que pagar com seu sucesso. Levar suas realizações a um Olimpo que atenda ao brilho de desempenho almejado pelo pai. É a problemática do desejo paterno que parasita o psiquismo da filha decretando que o desejo do pai não se contesta, não se transgride. A filha passa a ser surda aos seus próprios desejos; nem mesmo tem intimidade com eles. É o sujeito da necessidade. Os desejos paternos são necessidades. É preciso que faça. Esta filha é encarregada da indenização fálica paterna. Há um desapontamento com sua própria figura masculina e, conseqüentemente, a do filho. A filha é a depositária das realizações paternas, e objeto odiado pelo irmão. Triunfa diante da indiferença do pai por sua mãe. A escolha

em que é lançada não é da ordem dos seus desejos e dos seus conflitos. É precipitada no vazio existencial. A solidão desabitada. Vive por conta do outro, sem conseguir se livrar desta dívida, que nem sabe que deve. A escravidão subjetiva.

Marion era intelectual brilhante, admirada, exibida pelos homens de sua vida. Exceto o primeiro marido que lhe lança em rosto sua indiferença, sua incapacidade de doação, seu egoísmo. Não quer renunciar a seu brilho intelectual pela geração de uma criança.

Certo dia as duas mulheres se encontram, por acaso, numa loja de antiguidades. O encontro de Marion e Hope, esta outra mulher em plena exuberância da gravidez se dá diante do quadro, *A esperança*. Hope chora. Marion a consola.

O encontro se estende com um almoço. O almoço com a jovem mulher é o ponto de inflexão para o balanço que faz de sua existência anestesiada. Falam de seus desejos e da renúncia a eles. Ambas tinham pendores abandonados para a pintura, que ficaram no passado. No caso da Marion, desestimulada pelo pai. O pai dela já tinha um projeto pré-estabelecido para ela. Seria uma acadêmica de sucesso. E neste momento no qual Marion confia os seus desejos a Hope, no mesmo local, estão sua amiga e seu marido, na carnalidade do desejo.

Marion faz um levantamento da sua história. Sobre as renúncias com as quais vem se defrontando. Da renúncia aos afetos, da renúncia à maternidade. De como seria bom ter tido uma criança na sua vida – o imprevisto, a espontaneidade e a exuberância do mundo infantil.

Marion no encontro com a jovem faz sua primeira sessão de análise.

A mulher obsessiva faz uma recusa do corpo, comportando-se como se ele não existisse. Pura essência intelectual ou de desempenho. Fica embaraçada diante das expressões do desejo, da brincadeira e do inusitado, isto é, do sexual. São as belas mortas.

Marion denuncia ao marido a farsa de suas vidas. Das vidas performáticas que havia entre os dois. Ela também era um troféu para o marido, “a mulher mais atraente”. Mas não a mulher da paixão.

Pensamos, diante da reflexão de Marion, como seremos depositários das vidas alheias se não alimentarmos os laços da nossa própria vida. A descontração do riso, o espaço do brincar, de ouvir e falar no território de trocas. Mas também a solidão povoada. De intercâmbios em palavras com os próximos, e não somente de intercâmbios corpo a corpo ou de presença apenas visível.

É pujante a cena em que a Hope relata o encontro das duas para o psiquiatra. Fala da Marion como uma mulher bem-sucedida, mas ressentida. Triste.

O grande momento da virada do personagem se dá quando ela vai até o consultório do psiquiatra para denunciar o vazamento das vozes, e pergunta sobre a mulher grávida e ele responde: acabou o tratamento, ela se foi.

Abre o livro escrito pelo que foi sua última paixão da qual fugiu e que criou um personagem com a memória do que viveram. Lá se reencontra com a mulher que foi, mesmo em momento passageiro. A mulher capaz de se apaixonar.

Sair do lugar das *Belas mortas*.

O torso arcaico de Apolo e a Esperança.

O torso arcaico de Apolo e o devir anunciado.

A imagem dinâmica corresponde a um “desejo de ser” e de perseverar em um advir. (...) *não tem, portanto, representação que lhe seja própria, ela é tensão de intenção.* Sua representação seria a palavra “desejo”, conjugada como um verbo ativo, participante e presente no sujeito, na medida em que encarna o verbo ir (...) ligado a cada uma das três imagens de comunicação atual ou potencial com as outras duas. *A imagem dinâmica expressa em cada um de nós o Sendo, chamado o Advir: o sujeito em direito de desejar, eu gostaria de dizer “em desejância”* (DOLTO, 2012, p. 45).

...

É brilha. Se não fosse assim, a curva rara
Do peito não deslumbraria, nem achar
Caminho poderia um sorriso e baixar
Da anca suave ao centro onde o sexo se alteara.

Não fosse assim, seria essa estátua uma mera
Pedra, um desfigurado mármore, e nem já Resplandecera mais
como pele de fera.

Seus limites não transporia desmedida
Como uma estrela; pois ali ponto não há
Que não te mire. Força é mudares de vida.

(Rainer Maria Rilke)

Novembro de 2019

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

Referências

- ARAÚJO, M. C. de; MAYA, M. C. B. (Org.). *Neurose obsessiva*. Rio de Janeiro: Letter, 1992.
- BIRMAN, J. (1946). *Cartografias do feminino*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- _____. (1946). *Gramáticas do erotismo: a feminilidade e as suas formas de subjetivação em psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- DOLTO, F. *Destinos de crianças*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *A imagem inconsciente do corpo*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *Inconsciente e destinos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- _____. *Quando surge a criança*. Campinas: Papyrus Editora, 1996.
- ELIACHEFF, C.; HEINICH, N. *Mères-filles: une relation à trois*. Paris: Editions Albin Michel, 2002.
- FREUD, S. (1900). *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1987. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 4).
- _____. (1915). *Luto e melancolia*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (ESB, 14).
- _____. (1932). Feminilidade. In: *Novas conferências introdutórias*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (ESB, 22).
- _____. (1937). *Análise terminável e interminável*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (ESB, 23).
- GREEN, A. *Narcisismo de vida, narcisismo de morte*. São Paulo: Escuta, 1988.
- KÄES, R. *A polifonia do sonho: a experiência onírica comum e compartilhada*. Tradução de Claudia Berliner. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2004. (Coleção Psicanálise Século 1).
- LESSANA, M.-M. *Entre mère et fille: un ravage*. Paris: Département des Éditions Fayard, Societé Nouvelle des Éditions Pauvaert, 2000.
- _____. Algumas considerações sobre o narcisismo, as instâncias ideais e a melancolia. In: *Cadernos de Psicanálise - SPCRJ*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 15, 1995.
- PERRIER, F. *Ensaio de clínica psicanalítica*. Tradução de Miriam Magda Giannella. São Paulo: Escuta, 1992.
- RILKE, R. M. *Torso arcaico de Apolo*. Tradução de Manoel Bandeira. Disponível em: <<http://nalinhadavida.blogspot.com/2013/12/torso-arcaico-de-apollo.html>>. Acesso em: 4 ago. 2020.

Mudar de vida

Neyza Prochet*

Força é mudares de vida. (Rilke)

Para muitos, *Another woman* é um dos filmes mais maduros de Woody Allen. Para outros, é a versão de Allen de *Morangos silvestres*, obra-prima de Ingmar Bergman. Allen, um admirador confesso de Bergman, escolheu o sueco Sven Nykvist, fotógrafo de diversas obras de Bergman, para a direção de fotografia deste filme. Os dois filmes apresentam a mesma temática – a passagem para a maturidade, o envelhecimento, sobre o que se tem de verdadeiro e sobre o que é falso, um balanço doloroso sobre como conduzimos nossas vidas e o que fizemos dela.

É inequívoca a presença da cultura grega desde o início. A fotografia que abusa dos tons de marrom e bege, o vestuário, a estética de linhas puras e secas me conduziavam à austeridade de cenário e vestuário do teatro grego. A ênfase maior, creio, veio da filosofia. Não é por acaso que Marion, a protagonista, seja uma filósofa academicamente muito bem-sucedida. Do aforismo socrático “Só sei que nada sei”, até a lembrança da frase “Conhece-te a ti mesmo” inscrita na porta de entrada do Templo de Delfos, tudo nos leva a uma pergunta crucial. Quem somos? Qual o sentido da vida? Como viver esta vida, como minha vida, da melhor forma possível?

Este é o tema central do filme e, me parece, de toda obra do cineasta: Conhece-te a ti mesmo. Lembre-se de quem é, de como chegou até aqui, debruça-

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

-te sobre o que conheces, mas também sobre mais além, para onde não foste ainda. Localiza-te no mundo e no que está a teu redor.

No prólogo, a protagonista Marion, bonita, elegante, impecável, prepara-se para sair de seu belo apartamento de classe média alta em Manhattan. Personificando o senso comum, dando a opinião geral sobre os acontecimentos em cena, a protagonista dá início à narrativa, em off, sobre os acontecimentos a seguir, tal como o corifeu do coro grego:

– “Se alguém me pedisse, ao chegar aos 50 anos, para fazer um balanço da minha vida, eu teria que dizer que obtive uma decente medida de realizações, tanto pessoal quanto profissionalmente. Além disso, eu diria que não escolho me aprofundar”.

Tragédia anunciada. Parece que tudo está bem, mas a música hipnotizantemente bela, *Gymnopédie* número 01, de Erik Satie, toca ao fundo e desperta inquietude e a sensação de que há mais do que nos é apresentado de início.

Marion precisa escrever mais um livro, mas há uma construção ruidosa nas cercanias de seu lugar habitual de trabalho, que a incomoda muito e ela se vê perturbada em seu universo e forçada a buscar um outro lugar para escrever.

Aluga um pequeno estúdio e, após um dia de trabalho, adormece sobre a mesa e acorda com o som de uma voz de mulher. É uma paciente de seu vizinho, um psiquiatra, uma moça cheia de angústias, insatisfeita com a vida. Marion fica totalmente capturada pela tristeza que emana da voz da moça. Curiosa, no fim da sessão, procura ver como ela é e consegue vislumbrar uma moça jovem, pesadamente grávida. Mais tarde, saberemos que o nome escolhido para a personagem é *Hope*, esperança em inglês.

Hope descreve-se num momento de impasse e dor, percebendo a própria vida como algo irreal e cheio de mentiras, com tantas mentiras que não mais consegue discriminar o que lhe é próprio do que é ilusório. Conta que acordara de um sonho transpirando muito, não reconhecendo o homem a seu lado como seu marido, mas um estranho.

Hope diz: “– É como se uma cortina tivesse se aberto e eu podia me ver claramente, estava com medo do que vi e do que eu tinha à minha frente, e pensei em acabar com tudo”.

A fala da paciente inunda o psiquismo de Marion rompendo o estado dormiente da escritora e, à medida que Hope narra sua jornada para conhecê-la, sua fala e sua busca tornam-se também as de Marion. Caberá a Hope, a outra mulher a que o título se refere, a função de apresentar e aprofundar tudo o que Marion se esforçou para superficializar.

O processo de transformação é deflagrado. Marion entra num tempo de muda. A voz da outra mulher vai ser o instrumento para que Marion possa ser outra, que encontre outra voz. Também ela passa a questionar seu casamento, seus relacionamentos familiares e amorosos, os projetos que buscou e aqueles que abandonou, não mais segura do sucesso ou da felicidade em sua vida pessoal.

Acompanhando o universo da tragédia grega, o roteiro segue um curso narrativo descrito por Aristóteles como *anagnórise* (do grego antigo “reconhecimento”) - um recurso da tragédia clássica que consiste no descobrimento, por parte de um personagem, de dados essenciais de sua identidade, de entes queridos ou do entorno, ocultos para ele até então. A revelação altera a conduta do protagonista e o obriga a formar uma ideia mais exata de si mesmo e do que o rodeia. De acordo com Aristóteles, o momento ideal para a *anagnórise* trágica é a *peripeteia* (giro da fortuna): num momento crucial, tudo se revela e fica claro ao protagonista, com efeitos quase sempre demolidores. A revelação dessa verdade (que já era fato, mas que o protagonista ignorava) muda a perspectiva e reação do herói, que se adapta e se acomoda aceitando o seu destino e, como consequência, ajudando a que este ocorra afinal. Allen segue este processo com mestria.

Abandonemos o conceito de fatalidade e inexorabilidade do destino na tragédia grega e caminhemos para a psicanálise. Imediatamente os conceitos de insight, mas, em especial, o conceito de momento mutativo emerge, tão bem discutido por Gilberto Safra em “Momentos Mutativos em Psicanálise”.

Um momento mutativo acontece quando uma necessidade psíquica encontra uma certa condição ambiental (função proporcionada pelo analista) que produz modificações profundas no indivíduo, tanto na maneira como o paciente vê a si e o mundo, mas também em suas relações interpessoais. Para Safra, as mudanças ocorrem no núcleo, no interior do eu e acontecem “através de um encontro com outro ser humano onde haverá a possibilidade de ocorrer um contato com a própria verdade” (p. 21). Este contato muda, transforma sua maneira de ver a si mesmo e ao mundo. Psicanálise e tragédia grega mais uma vez se complementam.

É absolutamente brilhante como Allen entrelaça estes conceitos e ilustra a força dos mecanismos identificatórios, dentro e fora do espaço analítico formal. Marion entra em análise; vicariamente ela usa a experiência analítica de Hope para seu próprio processo terapêutico e mutativo. Ao ouvir o relato de um outro que reconhece como se fosse ela mesma, é capaz de reconduzir-se em direção a seu amadurecimento efetivo, evoluindo como pessoa e libertando-se de uma posição encapsulada e protegida onde se isolou durante muito

tempo. Os tempos de muda, os períodos de “anagnórise” acontecem para que seja possível seguir em direção ao que Safra chama de “busca persistente para completar o percurso como ser” (p. 203).

Na sucessão dos acontecimentos, situações banais amplificam sentimentos crescentes de dúvida e incerteza na protagonista. Num encontro pouco habitual com a cunhada, esta lhe pede dinheiro emprestado, avisando que está se separando do irmão dela. Marion a inquire sobre o porquê de não ser o próprio irmão a lhe pedir o dinheiro emprestado, afirmando que os dois são muito íntimos, ao que a cunhada lhe responde: “– Olha, engraçado você ser perceptiva, mas você está se iludindo. Tem uma parte que ele te idoliza, ele te idealiza, mas tem uma parte que ele te detesta”.

Marion fica aborrecida e consternada com a revelação. Retorna ao apartamento alugado e, mais uma vez, a fala da paciente do consultório do lado repercute dentro de si, novamente eco de seus sentimentos de estranheza em relação ao que sabe de si, de seu marido, de sua família, de seus próprios sentimentos. Passamos a ter belíssimas sequências de sonhos que misturam resíduos diurnos, memórias, fantasias e aspirações, passado confundindo-se com o presente.

Ela encontra Hope diante de um quadro de Klimt, o quadro de uma mulher grávida como Hope também está. Acho que a outra mulher é Hope, é a mulher pintada por Klimt. Marion também pode ser Hope e a mulher do quadro, igualmente esperando que algo novo, uma nova vida possa nascer. A pintura de Klimt, Marion e Hope são vértices de uma única experiência psíquica que é o encontro de Marion com seus Eus. Quem ela pode ser, quem ela não conseguiu ser, para onde seguir. Um encontro doloroso, mas feito pela Esperança... Hope é real de fato ou é real no imaginário de Marion? O encontro entre elas realmente aconteceu? A resposta não importa, apenas ilustra a magistralidade da narrativa.

Na sequência de temporalidades diversas, inicia-se uma volta ao passado, seja através de brevíssima história de amor com um amigo do marido, pouco antes de casar-se com ela, seja nas memórias despertadas na visita à casa de seus pais no campo, onde revê a mãe, o pai e o irmão Paul, todos muito mais jovens. Nestas lembranças somos apresentados a pais que são ausentes, mais do que isto, intrusivos, incapazes de reconhecer os filhos em suas próprias singularidades e potencialidades, convocados a atender às expectativas parentais, como partes externalizadas destes.

Numa visita ao pai idoso, Marion é acompanhada por sua enteada. Ao longo do encontro de três gerações, desvendam-se os entrelaçamentos das his-

tórias entre pais e filhos. Na conversa com o pai fica muito claro que o pai despreza o filho homem e a idealiza, a filha mulher. Estabeleceu-se um par intergeracional entre ela e o pai, sendo ela a depositária dos ideais paternos e o irmão destituído em potência e valor. Revela-se então a jovem artisticamente talentosa que adorava pintar, seu amor pela música e a poesia compartilhado com uma amiga querida de infância.

Fica muito evidente num diálogo muito desagradável, que o Paul-pai, buscou moldar os dois filhos conforme o próprio desejo. A filha, Marion era considerada o gênio, herdeira do sucesso paterno. Para ela, dirigem-se todos os investimentos familiares, restando ao filho um emprego na fábrica de um parente, embora o rapaz diga que não o quer de todas as formas. Como pagamento deste investimento, Marion precisa renunciar, abandonar o amor pela arte, pela aquarela, assim como o irmão abandonou a marcenaria, equalizados na renúncia aos próprios sonhos e aspirações.

A mãe de ambos surge como uma mulher sensível, silenciada e apassivada, incapaz de protegê-los das invasões paternas. São, assim, submetidos a um mandato intergeracional. Ele destinado à mediocridade e ela ao sucesso acadêmico, ambos renunciando aos aspectos mais genuínos de si mesmos como o trabalho artesanal com madeirado irmão e a pintura para ela.

Faimberg (HARTMANN, 2011) propõe a existência de uma “identificação narcisista inconsciente alienante”. “Nesse processo, é característica a função de apropriação-intrusão e, por solidariedade aos pais, o sujeito não tem permissão para existir psiquicamente em nenhum outro registro, sendo portador de uma história que, em parte, não é sua”. Falamos de transmissões intergeracionais que não permitem transformações, metabolizações, alienando um indivíduo de si mesmo, pela exigência de estar subordinado a o desejo de um outro. Este tipo de identificação acontece quando

o indivíduo expulsa de dentro de si seu próprio fardo, as partes alienadas de si mesmo, e as coloca em alguém narcisicamente selecionado da geração seguinte. Essa identificação projetiva “liberta” o representante da geração atual, enquanto “escraviza” o representante da geração seguinte (HARTMANN, 2011).

O que foi descrito psicanaliticamente acima emerge brilhantemente nas sequências oníricas. Na segunda metade do filme Marion sonha com uma sessão analítica de Hope que permanece silenciosa e o analista lhe pergunta do que ela tem raiva, que talvez esteja silenciando de raiva. Hope responde que tem raiva da vida, da injustiça da vida. O analista mostra como sua resposta é

genérica e Hope sai. Ainda no sonho, Marion se faz presente na sessão e o analista lhe pergunta do que ela acha que Hope está sofrendo e Marion responde: de um auto-engano, e que ela acha que Hope não é capaz de se separar de suas mentiras e que talvez ela não seja capaz de fazê-lo. Ao que o analista retruca: “ela não quer fazê-lo, quando quiser ela conseguirá”.

Winnicott (1994) trata o sonho como um espaço onde uma situação psicologicamente penosa e intolerável de ser vivenciada fora do controle onipotente pode acontecer, pois o sonho oferece um campo de tolerabilidade ampliada. O sonho, então, é a expressão da cisão e, o sonhar, a busca da integração (p. 316-322). A perspectiva de Khan (1977) segue na mesma direção daquela considerada por Winnicott. Khan estabelece as diferenças entre o texto do sonho e o significado do sonho sonhado, também ressaltando a relevância da experiência do sonhar, que seria como uma atualização do *self*, uma experiência que possibilitaria a entrada de novos elementos na trama psíquica. Fazendo uma analogia com o mundo digital, o sonho seria o correspondente à função atualizar, ou seja, aquela função que integra novos elementos ao já existente, transformando toda a configuração anterior (PROCHET, 2013).

Continuando, o analista comunica a Marion que ele tem pressa no processo de transformação, pois há o risco de morte de Hope e ele precisa protegê-la. Marion responde que ela não acredita que Hope seja capaz de fazê-lo, ao que o analista completa que ela tenta fazer isso desde criancinha, não de uma maneira dramática, mas é algo que acontece desde que ela era criança. Ele assinala a morte do verdadeiro eu, de possuir uma vida que seja sentida como pessoal. Se a vida vivida não é sentida como real ou significativa, viver ou morrer não é o mais importante se a vida não lhe pertence.

Na sequência final do sonho, o pai de Marion entra na sessão, enfatizando a urgência temporal para a mudança, sinalizando que está no final de sua vida e que, ao olhar para trás, só tem arrependimentos. Revela que a mulher com quem viveu, não foi aquela a quem amou profundamente. Reconhece sua responsabilidade em não ter construído uma relação de amor entre si mesmo e o filho. Percebe que exigiu demais e deu de menos para a filha. Assume a completa infelicidade de sua vida e a insuficiência do sucesso profissional. Se a vida não é sentida como real ou significativa, viver ou morrer, não é o mais importante se a vida não lhe pertence.

Khan (1977) faz uma analogia entre as funções do analista e a do sonhar – nenhum deles tem como encargo satisfazer os desejos inconscientes do paciente, mas ambos buscam criar um espaço de acolhimento, delimitado e capaz de sustentar os movimentos regressivos, e facilitando interação dos

diferentes aspectos do *self*. Por ocorrer num domínio próprio, onde os conceitos de internalidade ou externalidade não se aplicam, os sonhos introduzem uma realidade que, de outro modo, não seria tolerável.

Embora seja um dos filmes mais dramáticos de Woody Allen, ele não termina no desespero. Em *A criatividade e suas origens*, Winnicott (1975) assinala a impossibilidade “...da destruição completa da capacidade de um indivíduo humano para o viver criativo”. Mesmo nos casos mais graves haveria uma parte oculta e protegida que preservaria um núcleo original, embora a insatisfação acerca daquilo que está oculto permaneça porque se vê impedido do enriquecimento que o viver propiciaria (p. 99).

Marion, ao ser capaz de reconhecer ter vivido uma alienação de sua própria subjetividade, comprometida numa transmissão psíquica defeituosa, é capaz de encontrar esperança (*Hope*) e através dela transmutar-se e reencontrar-se consigo mesma.

Talvez poucos filmes expressem tão magnificamente a beleza de um processo mutativo. A trajetória de Marion é dura e muito dolorosa, mas não é em vão nem se mostra tarde demais, como pode reconhecer que havia acontecido com o pai. Aos 50 anos muda seu rumo em direção ao devir, ao inesperado, ao viver em profundidade e nos convida a refletir sobre nós mesmos, sobre as certezas e verdades cristalizadas que podem estar nos afastando de quem realmente desejamos ser.

É uma obra madura, para aqueles que ainda se mostram dispostos a ir em busca de si mesmos e acolher o sonhar e a arte nesse processo.

Creio que vale, como um presente adicional do cineasta, transcrever o poema favorito da mãe de Marion, aquele que ela encontra com a página marcada pelas lágrimas da mãe na última frase:

Torso arcaico de Apolo (Rainer Maria Rilke)
 Não sabemos como era a cabeça, que falta,
 De pupilas amadurecidas. Porém
 o torso arde ainda como um candelabro e tem,
 só que meio apagada, a luz do olhar, que salta

e brilha. Se não fosse assim, a curva rara
 do peito não deslumbraria, nem achar
 caminho poderia um sorriso e baixar
 da anca suave ao centro onde o sexo se alteara.

Não fosse assim, seria essa estátua uma mera
pedra, um desfigurado mármore, e nem já
resplandecera mais como pele de fera.

Seus limites não transporia desmedida
como uma estrela; pois ali ponto não há
que não te mire. Força é mudares de vida.

(Trad. Manuel Bandeira)

Novembro de 2019

Neyza Prochet

neprochet@gmail.com

Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Referências

HARTMANN, I. B.; SCHESTATSKY, S. Transmissão do psiquismo entre as gerações. *Rev. bras. psicoter.*, 13(2), p. 92-114, 2011. Disponível em: <http://rbp.celg.org.br/detalhe_artigo.asp?id=60>. Acesso em: 10 nov. 2019.

IMDB. *A outra*. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0094663/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

KHAN, M. Uso e abuso do sonho na experiência psíquica (1972). In: *Teoria, técnica e casos clínicos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

PROCHET, N. De que são feitos os sonhos? *Cadernos de Psicanálise-CPRJ*, Rio de Janeiro, v. 35, n. 28, p. 11-25, 2013. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-62952013000100001&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 10 nov. 2019.

REHBEIN, M. P.; CHATELARD, D. S. Transgeracionalidade psíquica: uma revisão da literatura. *Fractal: Rev. Psicol.*, v. 25, n. 3, p. 563-584, Set./Dez. 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1984-02922013000300010>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

RILKE, R. M. *Torso arcaico de Apolo*. Disponível em:

<<http://antoniocicero.blogspot.com/2010/12/rainer-maria-rilke-archaischer-torso.html>>. Acesso em: 10 nov. 2019

SAFRA, G. *Momentosmutativos em psicanálise*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1995.

VAZ, S. *50 anos de filmes*. Disponível em: <<http://50anosdefilmes.com.br/2014/a-outra-another-woman/>>. Acesso em: 10 nov. 2019.

WIKIPEDIA. *Anagnórise*. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Anagn%C3%B3rise>>. Acesso em: 20 out. 2019.

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

_____. Resenha (escrita com Masud Khan) de *Psychoanalytic Studies of the Personality* (1953). In: *Explorações psicanalíticas*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1994.

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 SETEMBRO DE 2021.

CÍRCULO PSICANALÍTICO DO RIO DE JANEIRO – CPRJ
Rua David Campista, 170 | Humaitá | Rio de Janeiro, RJ | CEP: 22 261-010
tel.: (21) 2286-6922 | fax: (21) 2286-6812
e-mail: cprj@cprj.com.br | site: <http://www.cprj.com.br>
Biblioteca: tel.: (21) 2286-5747 | biblio@cprj.com.br

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