

V.14 - ANO 2013

# CÓGITO

ISSN 1519-9479

PUBLICAÇÃO DO CÍRCULO PSICANALÍTICO DA BAHIA

Publicação anual em formato eletrônico

Indexada em Index Psi Periódicos (BVS-Psi)

Disponível em: [www.bvs-psi.org.br](http://www.bvs-psi.org.br) e [www.circulopsibahia.org.br](http://www.circulopsibahia.org.br)



**cinema e psicanálise**

# CÍRCULO PSICANALÍTICO DA BAHIA

Av. Adhemar de Barros, 1156 s/101 – Edifício Master Center  
Fone/Fax: (071)3245-6015 – Salvador – Ba – 40170-110  
circulopsi.ba@veloxmail.com.br www.circulopsibahia.org.br

## MEMBROS

\*Ajurimar Borges de Barros Sanches

Av. ACM, 811 / 1.309 - C. E. Joventino Silva - Itaigara CEP: 41350-000 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3358.4651

\*Albenor Luiz Andrade Fonseca

Rua Metódio Coelho, 62 /406 - Cidadela Center - Candeal CEP: 40275-440 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3351.977

\*Anabela Silva Queiroz

Av. Juracy Magalhães Junior, 768, Ed. RV Center, sala 303, R.Vermelho CEP: 41940-060 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 8785.3933

\*Ana Lúcia Sampaio Fernandes

Av. ACM, 2501, sala 406, Ed. Profissional Center - Itaigara CEP: 40288-970 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3358.9807

\*Cassandra S. Schaly

Av. Miguel Navarro y Canizares, 297, ap.1901 - Pituba CEP: 41820-210 Salvador, Ba.  
Fones: (71) 3245.1071/9644.9610

\*Carlos Pinto Corrêa

Rua Adhemar de Barros, 1.156 / 202 - Ed. Master Center - Ondina CEP: 40170-110 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3247.1813

\*Cibele Prado Barbieri

Rua João das Botas, 185 / 310 - C.M. João das Botas - Canela CEP: 41110-160 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3245.6480/91316541

\*Djalma Silva Sant'Anna

Rua Altino Seberto de Barros, 241 / 408 - Ed. Memorial Itaigara CEP: 41905-620 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3350.6148

\*Gabriel Ferreira Camara

Rua Apoeña, 108 - Cond. Aldeia Jaguaribe - Piatã CEP: 41680-230 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3367.0576/ 3203.4419/ 8877.0576

\*Gildete Lino de Carvalho

Rua Arthur de Sá Menezes, 58, 3º andar - Pituba CEP: 41820-080 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3346.7095/ 8212.8422

\*Luiz Fernando Pinto

Rua da Mangueira, 65 - Nazaré CEP: 40040-400 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3243.7517/ 9971.6680

\*Maria Clarice Balleiro de Sá Adami

Rua Florianópolis, 196/602 - Barra CEP: 40140-320 - Salvador, Ba.  
Fone: (71) 9146.2855

---

\*Maria José Carballal

Av. Anita Garibaldi, 1.555 / 602 - C.M. Garibaldi - Ondina CEP: 40177-900 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3247.7200/ 9971.0158

\*Maria Lúcia Mello

Rua Arthur de Sá Menezes, 58, 3º andar - Pituba CEP: 41820-080 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3346.7095/ 9191.7574

\*Maria Luiza Amoedo Miguez

Rua Prof. Sabino Silva, 1077/902 CEP: 40155-250 Salvador Ba.  
Fones: (71) 8771.2030

\*Maria Thereza Velloso

Av. Reitor Miguel Calmon, 1.210/408 - C.M. do Vale - Canela CEP: 40110-100 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3237.0956/8809.3830

\*Marli Piva Monteiro

Av. ACM, 1034, S/ 121-C, Ed. Pituba Parque Center - Itaigara CEP: 41825-000 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3359.2555/9133.5858

\*Miriam Elza Gorender

Rua Marques de Caravelas, 217, ap. 901 - Barra CEP: 40140-241 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3247.5435

\*Sônia Guiomar Martins Seixas

Av. Tancredo Neves nº 602, sala 1113 - Caminho das Árvores CEP. 41820-020 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3452.4559/ 8213.1967

\*Tarcisio Matos de Andrade

Av. Tancredo Neves, 1.632 /1.004 Ed. Trade Center - Caminho das Árvores CEP: 41820-020 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3113.1414

\*Vera Mendes da Costa Neves

Rua Arthur de Sá Menezes, 58, 3º andar - Pituba CEP: 41820-080 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3346.7095

\*Virgínia Lúcia Brito Silva

Rua Cláudio Manoel da Costa, 220 - Canela CEP: 40110-180 Salvador, Ba.  
Fone: (71) 3247.6024

## **Círculo Brasileiro de Psicanálise**

Av. N. S. de Copacabana, 769 Grupo 504 - Copacabana  
22050-000 - Rio de Janeiro/RJ  
Tel.: (21) 2236-0655 FAX : (21) 2236-0279  
cbp\_br@ig.com.br www.cbp.org.br

### **Instituições Filiadas**

#### **Círculo Brasileiro de Psicanálise – Seção Rio de Janeiro – CBP-RJ**

Av. N. S. de Copacabana, 769 Grupo 504 - Copacabana  
22050-000 - Rio de Janeiro/RJ Tel.: (21) 2236-0655 FAX : (21) 2236-0279  
cbp.rj@openlink.com.br cbp.rj@openlink.com.br

#### **Círculo Psicanalítico da Bahia – CPB**

Av. Adhemar de Barros, 1156 s/101 – Edifício Master Center  
40170-110 – Salvador/BA  
Tel.: (71) 3245-6015  
circulopsi.ba@veloxmail.com.br www.circulopsibahia.org.br/

#### **Círculo Psicanalítico de Minas Gerais – CPMG**

Rua Maranhão, 734/3o.andar - Sta. Efigênia  
30150-330 - Belo Horizonte/MG  
Tel./Fax: (31) 3223-6115  
cpmg@cpmg.org.br www.cpmg.org.br

#### **Círculo Psicanalítico de Pernambuco – CPP**

R. Desembargador Martins Pereira, 165 - Rosarinho  
52050-220 – Recife/PE  
Tel.: (81) 3242-2352 Fax :3242-2353  
circulopsicanaliticope@yahoo.com.br www.circulopsicanaliticope.com.br

#### **Círculo Psicanalítico do Rio Grande do Sul – CPRS**

R. Senhor dos Passos, 235/1001  
90020-180 – Porto Alegre/RS  
Tel.: (51) 3221-3292  
cprs@cpovo.net www.cbp.org.br/cprs

#### **Círculo Psicanalítico de Sergipe – CPS**

Praça Tobias Barreto, 510/1208 – São José  
49015-130 – Aracaju/SE  
Tel.: (079) 3211-2055  
cps@infonet.com.br www.cbp.org.br/sergipe



**Nº 14 – 2013**  
**Salvador- BA**  
**Publicação em formato eletrônico**

Visualização on-line em: [www.circulopsibahia.org.br](http://www.circulopsibahia.org.br) e [www.bvs-psi.org.br](http://www.bvs-psi.org.br)

**Círculo Psicanalítico da Bahia**

Diretoria Gestão 2013/2014

**Presidente**

Cibele Prado Barbieri

**Secretaria**

1ª. Secretária: Vera Mendes da Costa Neves

2ª. Secretária: Gildete Lino de Carvalho

**Tesouraria**

1ª. Tesoureira: Maria Lúcia Guedes Machado Mello

2ª. Tesoureira: Maria Thereza Velloso

**Comissão de Ensino**

Maria José Carballal

Maria Clarice Baleeiro

Maria Lúcia Guedes Machado Mello

Anabela Queiroz

Vera Mendes Neves

Cassandra Schaly

**Comissão Científica**

Gabriel Câmara

Albenor Luiz Andrade Fonseca

Carlos Pinto Correa

Maria Thereza Velloso

Anabela Queiroz

**Comissão de Intercâmbio**

Marli Piva Monteiro

Míriam Gorender

**Comissão de Biblioteca e Publicações**

Cibele Barbieri

Maria Lúcia Guedes Machado Mello

**Delegados do CBP/IFPS**

Cibele Prado Barbieri

Marli Piva Monteiro

**Revista Cógito**

**Conselho Consultivo**

Isabela Santoro Campanário- CPMG

Anchyses Jobim Lopes - CBP/RJ

Ricardo Azevedo Barreto -CPS

Capa, Projeto Gráfico, Diagramação Paginação e

Editoração Eletrônica (metodologia SciELO)

Cibele Prado Barbieri

Imagem da capa

autor desconhecido

colhida na Internet

**FICHA CATALOGRÁFICA**

Cógito / [publicação do Círculo

Psicanalítico da Bahia].

nº 14 Salvador: 2013

Anual

ISSN 1519-9479

1.Psicanálise - Bahia -

Periódicos

I.Título

CDU 159.964.2 (814.2) (05)

# SUMÁRIO

## 07 Editorial

## 08 Clube da Luta: a clivagem do eu

*Club de la Lucha: la escisión del yo*

Cibele Prado Barbieri

## 12 Por que será que gostamos tanto dos filmes de zumbis?

*Why do we like zombie movies so much?*

Marcus do Rio Teixeira

## 16 O segredo dos seus olhos: uma narrativa em caleidoscópio

*Le secret de ses yeux: un récit en kaléidoscope*

Vera Dantas de Souza Motta

## 20 Psicanálise e Educação: Considerações acerca do mestre e da mestria

*Psychoanalysis and Education: Considerations about the master and mastery*

Maria Thereza Ávila Dantas Coelho e Jackeline Kruschewsky Duarte Raphael

## 24 Quando o lobo e o cordeiro perdem a pele: a psicanálise na escuta da pedofilia

*When the wolf and the lamb take off their skin: the psychoanalysis listening to pedophilia*

Maria das Mercês Maia Muribeca e Wagner da Matta Pereira

## 29 Cama de gato: uma ficção do desejo para além do synthome?

*Cama de gato: a fiction of desire beyond synthome?*

Rui Maia Diamantino

## 35 Um olhar psicanalítico sobre o universo feminino no filme 'Colcha de Retalhos'

*A psychoanalytic look at the female universe in the movie 'How to make an american quilt'*

Angela Maria Menezes de Almeida

## 43 O entardecer das paixões

*The evening of the passions*

Maria Clarice Baleeiro

## 49 Amor de transferência: um estudo de caso baseado em In Treatment

*Transference Love: a case study based on TV series In Treatment*

Gabriela Trindade e Rui Maia Diamantino

## 58 Amor? Filme de João Jardim. Algumas reflexões

*Amor? João Jardim film. Some reflections*

Guilherme Massara Rocha

## 63 Direito, psicanálise e a erotomania em Bem-me-quer, malmequer

*Law, psychoanalysis and Erotomania in "He loves me, he loves me not"*

Anna Mayra Araújo Teófilo

## 69 Suicídio assistido mar adentro...

*Assisted suicide 'The sea inside'...*

Marli Piva Monteiro

## 73 Bem-me-quer, malmequer - A erotomania

*He loves me, he loves me not - The erotomania*

Cibele Prado Barbieri

## 76 Do inferno ao divã: uma abordagem psicanalítica de "Jack, o Estripador" como apresentado no filme do Inferno

*From hell to the couch: a psychoanalytic approach to "Jack the Ripper" as presented in the film From Hell*

Ricardo de Lima Sedeu

## 86 Nostalgia, de Andrei Tarkovski

*Nostalgia, by Andrei Tarkovski*

Anna Amélia de Faria

## 88 Normas de Publicação

# EDITORIAL

---

Muito cedo, descobri o prazer de dar asas à imaginação através da música e da escrita. Mal podia, naqueles tempos, imaginar que esse prazer viesse do fato de que, enquanto "falasser", sujeito de linguagem, esse fosse o caminho natural da própria vida. Explorei também outros caminhos nas veredas da criação, como desenhar, pintar, compor e me "apropriar" da criação de outros através do olhar, tornando um pouco minhas suas formas de expressão, por identificação e admiração, usando suas obras como objeto para meu próprio gozo. Com Freud e a Psicanálise, descubro nesse prazer infantil a finalidade da criação, seja ela sob a forma da imagem ou da escrita.

O cinema, invenção diabólica e genial do homem, reúne todas essas artes. Para além do texto, a imagem - visual e sonora - nos transporta, nos revela e nos confronta com nossos desejos e gozos; realiza a ideia de que o eu é o outro, e o outro é o eu, quando nos coloca na pele dos personagens.

Talvez por isso, o cinema tenha evoluído e ocupado um espaço cada vez maior na vida das pessoas, suscitando, inclusive, a emergência de novos discursos. Além de permitir ver, rever, imaginar, sentir, sofrer, gozar, enfim, viver o que nunca viveríamos, os filmes tornaram-se fonte e instrumento de entendimento e conhecimento da própria subjetividade em seus desejos e gozos, possíveis e impossíveis.

A psicanálise, sempre pronta a lançar mão da sabedoria dos artistas, poetas, mentes criativas, não poderia deixar de explorar esse veio precioso que nos revela nuances que só os artistas podem alcançar.

Este número da Cógito pretende privilegiar essa articulação tão sutil entre o saber captado e transmitido nas telas do cinema e o saber elaborado a partir da formulação psicanalítica do inconsciente: dois saberes sobre o ser falante que, a partir de sua inventividade, sempre encontra novas formas de cunhar prazeres, satisfazer sua busca de respostas e transmitir seu modo de escrever aquilo que ainda não foi escrito.

Vocês verão, ao ler os artigos, a possibilidade de diferentes leituras de um mesmo filme, de diferentes abordagens. Isidoro Vegh nos diz que um texto vale pelos textos que ele deflagra, provoca. Teremos a oportunidade nesta Cógito de verificar que um filme, como texto, pode gerar outros textos. Alguns, mais esquemáticos, produzidos a título de comentários orais que não se propunham à publicação acadêmica, foram colocados ao lado de outros muito bem elaborados e mais adequados às normas das publicações científicas. Consideramos todos interessantes, válidos e importantes enquanto fonte de reflexão e também do prazer de ler.

Por isso, agradecemos aos autores que, a partir dos textos cinematográficos, tratam em seus textos da arte e do saber sobre a alma humana. Que o prazer em brincar ou trabalhar - o que dá no mesmo - com textos, que sempre me ocupou, possa contagiar o leitor a produzir seus textos particulares. É o desejo que me move.

Cibele Prado Barbieri

# Clube da Luta: a clivagem do eu

Cibele Prado Barbieri\*

## Resumo

O filme - lançado em 1999, com os atores Brad Pitt, Edward Norton, Helena Bonham Carter, e dirigido por David Fincher - não é, como pensam alguns traídos pelo título, um filme sobre lutas. Poderíamos resumir dizendo que é um drama sobre os conflitos internos de um homem diante da impossibilidade de conciliar seu desejo inconsciente com seu ideal. O filme mostra, passo a passo, como consequência dessa luta interior, o processo de divisão do eu e o surgimento de um personagem que se alterna com o seu pacífico e inibido "eu", como no fenômeno descrito por Freud como "clivagem do eu".

**Palavras-chave:** Psicanálise; cinema; personalidades alternantes; clivagem do eu; perversão; histeria.

## CLUB DE LA LUCHA: LA ESCISIÓN DEL YO

## Resumen

La película - lanzada en 1999, con los actores Brad Pitt, Edward Norton, Helena Bonham Carter, y dirigida por David Fincher - no es, como algunos piensan, traicionados por el título, una película sobre luchas. Nosotros podríamos resumir diciendo que, es un drama sobre los conflictos internos de un hombre ante la imposibilidad de reconciliar su deseo inconsciente con su ideal. La película muestra, paso a paso, como resultado de esa lucha interna, el proceso de división del yo y la aparición de un personaje que alterna con su pacífico e inibido "yo", al igual que en el fenómeno descrito por Freud como "escisión del yo".

**Palabras claves:** Psicoanálisis; cine; personalidades alternantes; escisión del yo; perversión; histeria.

\*Psicanalista. Membro do Círculo Psicanalítico da Bahia  
Este comentário foi apresentado em novembro de 2002 no Núcleo de Cinema do CPB.

O filme aborda o enigmático fenômeno da clivagem do eu em sua forma mais radical: a que tem como consequência a coexistência de duas "personalidades" distintas e em conflito entre si.

Este não é um tema novo, já foi abordado em vários romances, clássicos da literatura e novelas da televisão. O filme tem, entretanto, a propriedade de introduzi-lo com tal sutileza e perspicácia que nos leva a um *suspense*, só esclarecido no momento final.

É interessante notar que é no "só depois", no momento de concluir, no instante em que o próprio sujeito faz uma releitura de sua trajetória, que temos o *insight*, que revela todo o sentido do relato que se desenrola ao longo do filme.

Permite, assim, uma leitura psicanalítica desses estados, que se presta a demonstrar a função de desconhecimento do eu enquanto instância que favorece a proliferação dos ideais e das identificações ilusórias, imaginárias, para além das impulsões do sujeito que permanecem na penumbra, desconhecidas do eu consciente.

Para fazer essa articulação com a Psicanálise, faremos uma breve retomada de alguns conceitos da psiquiatria e de passagens da obra de Freud sobre o assunto, buscando elucidar a estrutura subjacente ao fenômeno, tal como o filme apresenta.

A psiquiatria do século XIX tratou desses casos como "personalidades alternantes". Azam relatou o caso Félica, Janet, o caso Juliette e Morton Prince nos trouxe Miss Beauchamy. Encontramos, em Henry Ey, duas menções a esse quadro:

1. Distúrbio da Memória - Personalidade primitiva encoberta pela amnésia atual e personalidade secundária substituindo a primeira (EY, 1978, p. 103).

2. No capítulo sobre a Histeria, ele trata esses episódios como estados crepusculares e secundários:



Outros estados crepusculares, também chamados de estados secundários, nos mostram a produção oniróide sob a forma habitual do sonho, com uma rica produção de imagens principalmente visuais. São estados de transe, fragmentos isolados e mais ou menos desenvolvidos da grande crise.

Quanto aos estados secundários das "personalidades múltiplas", trata-se de fatos excepcionais, porém célebres, nos quais a tendência que acabamos de ver substitui a experiência real por uma experiência sonhada, se amplifica e se estende ao máximo a ponto de fazer alternar uma personalidade secundária (a do sonho histérico) com a personalidade primitiva (a do estado normal).

[...]

Devemos relacionar estes estados com o sonambulismo histérico, que difere deles apenas por seu aparecimento em meio ao sono. (EY, 1978, p. 476).

A alternância dos padrões de comportamento é considerada como fuga: "[...] pode acontecer que o histérico erre como que fascinado pela sugestão de suas imagens" (EY, 1978, p. 476).

Freud, no Rascunho L ([1897]), fala da "arquitetura da histeria" e da "multiplicidade de personalidades psíquicas" e, em "Algumas observações gerais sobre ataques histéricos", diz que:

[...] o ataque histérico torna-se obscuro pelo fato de o paciente tentar realizar as atividades de ambas as figuras que aparecem na fantasia, ou seja, por meio de uma identificação múltipla.

Confira-se, por exemplo, o caso que mencionei em meu artigo sobre 'Fantasias Históricas e sua Relação com a Bissexualidade' (1908a), no qual a paciente tentava despojar-se de suas vestes com uma das mãos (como homem) enquanto as retinha com a outra (como mulher). (FREUD [1908]).

Vemos aqui o papel fundamental da fantasia na construção do personagem. Em "Fantasias históricas e sua relação com a bissexualidade" (1908), ele distingue duas vertentes da fantasia na neurose e

na paranoia: na histeria, a fantasia é inconsciente e encontra sua vertente no sintoma ou é colocada em ato. Na paranoia, a fantasia é consciente e se expressa no delírio.

Em "Mal-estar na civilização" ([1929]), ele diz:

O ego nos aparece como algo autônomo e unitário, distintamente demarcado de tudo o mais. Essa aparência é enganadora, pois o ego continua para dentro, sem qualquer delimitação nítida, em continuidade com uma entidade mental inconsciente que designamos como id, à qual o ego serve como uma espécie de fachada.

Na "Conferência XXXI - A dissecação da personalidade psíquica", ele retoma essa questão e assim a desenvolve:

O ego é, em sua própria essência, sujeito; como pode ser transformado em objeto? Bem, não há dúvida de que pode sê-lo. O ego pode tomar-se a si próprio como objeto, pode tratar-se como trata outros objetos, pode observar-se, criticar-se, sabe-se lá o que pode fazer consigo mesmo. Nisto, uma parte do ego se coloca contra a parte restante. Assim, o ego pode ser dividido; divide-se durante numerosas funções suas - pelo menos temporariamente. Depois, suas partes podem juntar-se novamente. Isto não é propriamente novidade, embora talvez seja conferir ênfase incomum àquilo que é do conhecimento geral. Por outro lado, bem conhecemos a noção de que a patologia, tornando as coisas maiores e mais toscas, pode atrair nossa atenção para condições normais que de outro modo nos escapariam. Onde ela mostra uma brecha ou uma rachadura, ali pode normalmente estar presente uma articulação. Se atiramos ao chão um cristal, ele se parte, mas não em pedaços ao acaso. Ele se desfaz, segundo linhas de clivagem, em fragmentos cujos limites, embora fossem invisíveis, estavam predeterminados pela estrutura do cristal. (FREUD, [1932]).

E em "A divisão do ego no processo de defesa", ele fala de *Splitting*, "Clivagem do ego", ou seja, divisão, desdobramento do ego ante o conflito, numa parte que observa e numa parte que é observada, como duas correntes que caminham lado a lado.

Deve-se confessar que se trata de uma solução bastante engenhosa da dificuldade. Ambas as


partes na disputa obtêm sua cota: permite-se que o instinto conserve sua satisfação e mostre-se um respeito apropriado pela realidade. Mas tudo tem de ser pago de uma maneira ou de outra, e esse sucesso é alcançado ao preço de uma fenda no ego, a qual nunca se cura, mas aumenta à medida que o tempo passa. As duas reações contrárias ao conflito persistem como ponto central de uma divisão (*splitting*) do ego. (FREUD, [1938]).

## O FILME

Ao longo do filme, marcamos alguns pontos que contam a história da divisão de Jack e nos permitem compreender a construção do personagem Tyler, que passo a esquematizar.


- "Sei disso porque Tyler sabe".
- Queixa inicial: o sofrimento. Insônia, sonambulismo. O conflito: "Que jogo de jantar me definiria?" - a questão clássica como proposta por Lacan: "Que queres?" Jack busca incessantemente: "Quem sou eu? O que desejo?"; "Quem ou o que me define enquanto sujeito?" É o desconhecimento do sujeito sobre o seu desejo.

É interessante notar, neste ponto, a crítica dirigida ao saber médico que, não podendo ouvi-lo, o encaminha para grupos de autoajuda em que ele poderá transformar seu sofrimento numa simples insensatez.

- Tudo tinha a ver com uma garota chamada Marla Singer. É o Outro que instala o conflito e a divisão no sujeito, quando o confronta com seu mal-estar. No caso de Jack, quando o convoca a assumir uma posição viril. Neste caso, o Outro é  Marla Singer.
- Nos grupos de autoajuda, ele encontra, além da catarse, a identificação com o sofrimento alheio, que permite localizar a angústia sem abordar a questão relativa ao seu desejo. Isso traz um alívio, mas só momentâneo.
- Encontra também um modo de estabilizar seu conflito através de um deslizamento: a imagem do eu [i(a)] encarnada pelo pinguim - animal frio, desengonçado, que o representa - deve deslizar.

"Deslize!"

- Marla convoca outra imagem, a do "poder animal", que condensa os aspectos perversos erótico/sádicos, que foram recalçados.
- O surgimento do personagem Tyler opera esse deslizamento de i(a), para um Ideal I(A), que reúne traços viris, insígnias fálicas, que estava interdito e inacessível para Jack porque onipotente e liberado para a satisfação dos aspectos perversos de seu desejo.
- "Sou a vingança cínica de Jack", "sou a vida perdida de Jack". Neste tempo, Tyler é o senhor e articula um saber. Jack é o outro e desconhece tal saber.
- As duas posições se alternam na fantasia: O eu – instância imaginária e ilusória encarnada por Jack que sofre o conflito – e o sujeito do inconsciente, encarnado no personagem Tyler Durden, verdadeiro senhor do gozo que determina, cada vez mais, o destino de Jack. "Tyler é o meu pesadelo, ou eu sou o dele?"

O eu é uma ficção sustentada pelo desejo do sujeito enquanto recalçado, como o filme demonstra. Uma instância imaginária, ilusória, tanto quanto o personagem que ela cria para dar conta do conflito do sujeito diante da angústia que a questão d'  Mulher deflagra.

Não se trata de psicose e Tyler nos diz por quê: ele não é uma alucinação, ele é o efeito, a representação da subjetividade inconsciente. Uma produção de Jack, tanto quanto uma imagem onírica, para dar conta da divisão interna desse sujeito.

Do "Esboço da Psicanálise", recortamos dois trechos:

[...] duas atitudes psíquicas diferentes, opostas e independentes uma da outra.

Estas duas atitudes persistem lado a lado ao longo da vida sem se influenciarem mutuamente. É a isso que se pode chamar uma clivagem do ego. (FREUD, [1938]).

Aqui, a clivagem é sustentada pela *Verdrangung*, o recalçamento, por isso a amnésia e o desconhecimento das atividades do Tyler quando este passa a assumir atitudes que seriam censuráveis pelo Jack. Jack não quer saber nada disso. O neurótico não quer saber desses desejos.

Na perversão, por outro lado, o ato perverso não sofre o recalque, pois a angústia é neutralizada pelo mecanismo da *Verleugnung*, o desmentido da castração. No ato perverso, não há apagamento, amnésia.

A alternância das "personalidades" é possível pela operação do recalque que impede Jack de reconhecer-se como Tyler, representação do seu desejo inconsciente com tudo que ele carrega de perverso e erótico.

Tyler Durden nada mais é que a resposta de Jack à angústia ante o ameaçador enigma que a mulher implica. Resposta que permite a ele deslizar da posição passiva, masoquista, inibida, controlada e dessubjetivada para uma posição viril, erótica, sádica, em consonância com o seu desejo. Tyler é a realização em ato das fantasias neuróticas de Jack.

## SOBRE A AUTORA

Membro efetivo do Círculo Psicanalítico da Bahia, presidente na gestão 2013/2014. Coordenadora da Comissão de Biblioteca e Publicações do CPB. Participante da Comissão editorial da Revista *Estudos de Psicanálise* do Círculo Brasileiro de Psicanálise. Editora de *Cógito*. Capacitação na Metodologia SciELO-USP para formatação de Periódicos em Psicologia da BVS-Psi.

Recebido em 10/08/2013

Aceito em 02/09/2013

## Referências

EY, H., BERNARD, P. e BRISSET, C. *Manual de Psiquiatria*. São Paulo: Masson do Brasil. 1978, 2ª Ed.

FREUD, S. Rascunho L [1897]. In: \_\_\_\_\_. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, [n.d.]. v.I CD-ROM.

FREUD, S. Algumas Observações Gerais Sobre Ataques Históricos [1908] In: \_\_\_\_\_. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, [n.d.]. CD-ROM. v IX.

FREUD, S. Fantasias Históricas e sua Relação com a Bissexualidade [1908]. In: \_\_\_\_\_. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, [n.d.]. v.IX. CD-ROM.

FREUD, S. Mal-estar na civilização [1929] In: \_\_\_\_\_. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, [n.d.]. v.XXI. CD-ROM.

FREUD, S. Conferência XXXI [1932]. In: \_\_\_\_\_. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, [n.d.]. v.XXII. CD-ROM.

FREUD, S. A divisão do Ego no processo de defesa [1938]. In: \_\_\_\_\_. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, [n.d.]. v.XXIII. CD-ROM.

FREUD, S. Esboço da Psicanálise [1938]. In: \_\_\_\_\_. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, [n.d.]. v.XXIII. CD-ROM.

# Por que será que gostamos tanto dos filmes de zumbis?

Marcus do Rio Teixeira\*

## Resumo

Criado no final dos anos 60 por George Romero, o filme de zumbi é um subgênero do cinema de terror. O cenário em que se passam suas histórias representa uma fantasia comum. Afinal, onde o sujeito encontraria um melhor lugar para realizar os seus desejos, senão num mundo pós-apocalíptico, sem Estado, sem Lei e sem instituições?

**Palavras-chave:** Psicanálise; cinema; zumbi; apocalipse; fantasia; desejo.

## WHY DO WE LIKE ZOMBIE MOVIES SO MUCH?

### Abstract

Created in the late sixties by George Romero, the zombie movie is a subgenre of the horror movie. The scenario of the stories represents an usual fantasy. Where would the subject find a better place to realize his desires but in a post-apocalyptic world, without State, Law or institutions?

**Keywords:** Psychoanalysis, cinema; zombie, apocalypse, fantasy, desire

O filme de zumbi, tal como o conhecemos hoje, é um gênero ou subgênero do cinema de terror criado no final dos anos 60 por George Romero. Seu filme *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968) é cultuado como o inaugurador do gênero e inspiração para dezenas de obras. O enredo, que é mantido praticamente inalterado nos filmes atuais, é bastante simples: os mortos voltam à vida por motivos inexplicáveis (ou com explicações diversas: radiação, armas químicas, vírus, etc.), devoram ou contaminam os humanos com suas mordidas e instauram o caos, obrigando os sobreviventes a se refugiarem. Inicialmente, os discípulos de Romero optaram pelo grotesco que a premissa básica do gênero possibilita: produções precárias, recheadas com cenas de carnificina explícita, realizadas com efeitos especiais sofríveis, contribuíram para aumentar a extensa lista dos filmes B (para alegria dos fãs). Porém, nos últimos anos, a popularidade do filme de zumbi cresceu tanto que ele despertou o interesse de diretores com maiores recursos e se tornou mais sutil, mesclando-se a outros gêneros.

Assim, *Madrugada dos Mortos* (Zack Snyder, 2004) é um *remake* do filme dirigido por Romero em 1978, cujo roteiro, baseado no texto original, mantém o enredo do primeiro filme (os personagens sitiados no *shopping center*, um espaço que faz parte do cotidiano das grandes cidades), porém com atores profissionais, capazes de explorar melhor as possibilidades da situação. *Resident Evil* (Paul Anderson, 2002), que mais tarde se tornou uma franquia descontrolada, cruza elementos de ficção-científica com o cinema de terror. Já em *Extermínio* (Danny Boyle, 2002), o roteiro alterna cenas de ação com longos intervalos em que os personagens tentam adaptar-se à nova realidade de um mundo despovoado, assombrado por mortos-vivos. O contraste entre os diferentes ritmos da narrativa é realçado pela câmera - frenética e acelerada,

\* Psicanalista, membro do *Campo Psicanalítico de Salvador*, editor de *Àgalma*. Autor de *O espectador ingênuo- Psicanálise, Cinema, Literatura e Música* (2012) entre outros. Contato: [www.facebook.com/agalma.psicanalise](http://www.facebook.com/agalma.psicanalise)

gerando imagens entrecortadas e em *close* nas cenas dos ataques; mais lenta, com planos mais amplos, até mesmo panorâmicos, nas cenas do dia a dia dos sobreviventes. A bela fotografia de uma Londres deserta realça a sensação de vazio e solidão dos personagens.

Esse estilo reflexivo fez escola: na maior parte do tempo dos episódios da série de TV *The Walking Dead* (2011-2013...), a ação cede lugar à exploração da intimidade dos personagens, seus conflitos, suas dúvidas e seus medos. É surpreendente ver surgir essa tendência, mais característica do filme de autor, numa época em que o cinema mainstream praticamente aboliu o enredo e conseguiu transformar até um modelo de introspecção como Sherlock Holmes num personagem hiperativo e lutador de UFC. Há, porém, um limite para essa abordagem realista de um tema fantástico, conforme comentei em outro lugar (TEIXEIRA, 2012. p. 42-52). A série TWD me parece bordejar esse limite com que se defronta o cinema dito de entretenimento quando almeja ser reconhecido como "sério".

*Terra dos Mortos* (2005) ilustra essa pretensão de seriedade. Aqui, temos o retorno de Romero na direção, com um roteiro que retrata a oposição entre zumbis e humanos de uma forma menos simplista, mostrando o surgimento de uma consciência nos zumbis, até então representados como seres sem pensamento. Além disso, atenua o maniqueísmo característico do gênero ao revelar o lado sombrio dos sobreviventes, que constituem uma casta que explora os seus semelhantes. Segundo o próprio Romero, os zumbis são uma metáfora da classe trabalhadora, enquanto os humanos encastelados em prédios luxuosos representam a burguesia. O filme, contudo, passa muito bem sem essa explicação, trazendo bons atores e, de quebra, uma das últimas atuações de Dennis Hopper.

Em que medida, esses filmes interessam a um psicanalista? Freud (2004, v.1, p.69) reconhecia no artista a capacidade de representar as fantasias que movem os sujeitos, "[...] graças a um talento especial para moldar suas fantasias em realidades de um novo tipo, aceitas pelas pessoas como imagens valiosas da realidade". Diferentes épocas e lugares privilegiam certas fantasias, ainda que, para cada sujeito, elas possuam um sentido singular. Mantendo o espírito freudiano, reconhecemos nesse gênero

cinematográfico alguns temas cruciais em nossos dias.

Para o psicanalista Mário Corso<sup>1</sup>, os filmes de zumbi trazem de volta o tema da morte: banida das representações contemporâneas e mantida à distância no ambiente asséptico das UTIs, ela retorna triunfante para nos lembrar da nossa finitude, denegada pela tecnologia. "Se não houver reflexão sobre o tema [da morte], ele voltará para nós como sonho e pesadelo". Assim como a morte, os zumbis também representam a velhice: "Se a morte nos aguarda, na melhor das hipóteses esse pesadelo vem junto com outro: ficar velho, com o corpo corrompido pelos anos." O autor acrescenta que o mito comporta múltiplos significados. Sendo assim, ao mesmo tempo em que representam o temor da degradação, os zumbis também representam uma reação ao culto do corpo: " [...] o corpo zumbi é a recusa do corpo disciplinado e diz que seguimos vivos se não o temos. O zumbi é o protesto contra nossa vaidade excessiva e o culto a saúde".

Considero essa leitura muito pertinente, porém pretendo abordar aqui não os zumbis, mas os humanos que fogem deles. Como o espectador geralmente se identifica com os personagens humanos, interessa pensar qual a atitude e a motivação de tais personagens, como eles se situam no mundo. Em primeiro lugar, qual o ambiente do filme de zumbi? Trata-se essencialmente de um mundo devastado, caótico, onde as instituições e a civilização mesma desmoronaram e os humanos remanescentes lutam pela sobrevivência, cada um por si ou em pequenos bandos, sem lei e sem princípios. Esse cenário pós-apocalíptico, porém, não é exclusivo do filme de zumbi – na verdade, é muito comum na ficção científica. Curiosamente, os filmes pós-apocalípticos, em sua esmagadora maioria, não propiciam um humor depressivo. Ao contrário do que se poderia esperar, os personagens, que viram tudo o que conheciam ruir e assistiram à morte dos seus entes queridos, parecem mais propensos à mania, dispostos a praticar atos de coragem e heroísmo.

Seria esse tipo de enredo uma representação ingênua e irrealista? Talvez não. Contardo Calligaris<sup>2</sup>, falando sobre os membros das milícias norte-americanas, que treinam para sobreviver num mundo pós-apocalíptico, estocando alimentos e armas automáticas de grosso calibre, observa que para

esses milicianos a expectativa do fim do mundo não é algo melancólico ou amedrontador. Ao contrário, eles se preparam para o apocalipse fazendo treinamento militar e estocando alimentos com um visível entusiasmo. Podemos dizer que para eles o apocalipse é uma fantasia que organiza imaginariamente o seu desejo. Como diz Calligaris:

Em todos os fins do mundo que povoam os devaneios modernos, alguns ou muitos sobrevivem (entre eles, obviamente, o sonhador), mas o que sempre sucumbe é a ordem social. A catástrofe, seja ela qual for, serve para garantir que não haverá mais Estado, condado, município, lei, polícia, nação ou condomínio. Nenhum tipo de coletividade instituída sobreviverá ao fim do mundo. Nele (e graças a ele) perderá sua força e seu valor qualquer obrigação que emane da coletividade e, em geral, dos outros: seremos, como nunca fomos, indivíduos, dependendo unicamente de nós mesmos.

Esse é o desejo dos sonhos do fim do mundo: o fim de qualquer primazia da vida coletiva sobre nossas escolhas particulares. O que nos parece justo, em nosso foro íntimo, sempre tentará prevalecer sobre o que, em outros tempos, teria sido ou não conforme a lei.

O enredo dessa fantasia é o mesmo que encontramos nos filmes pós-apocalípticos: a ideia de que pessoas comuns, cuja vida se divide entre o trabalho cansativo e a rotina entediante, encontram no fim do mundo a chance de iniciar uma vida nova, diferente e emocionante. Para tais sujeitos, o mundo devastado pela guerra nuclear ou por um ataque de zumbis não é um cenário depressivo, e sim entusiasmante. Afinal, onde aquele que se considera tolhido pelas convenções, normas e instituições encontraria um melhor lugar para realizar os seus desejos senão num mundo pós-apocalíptico, sem Estado, sem Lei e sem instituições? Eis por que os personagens de filmes pós-apocalípticos, de zumbi ou não, longe de ser melancólicos, costumam ser tomados pela elação. Daí para os filmes de zumbi assumirem definitivamente a devastação como algo desejado e se alinharem do lado da comédia, faltava apenas um passo.

Esse passo foi dado por *Zumbilândia* (Rubben

Fleischer, 2009). Nele estamos em plena comédia. A morte não deixa de estar à espreita, mas isso não impede ninguém de se divertir. Esse mundo devastado, habitado por mortos-vivos que querem devorar os últimos humanos, parece um lugar onde "não precisa de dinheiro [...] é alegria o tempo inteiro", como na canção do Cachorro Grande. Os personagens saqueiam supermercados e destroem carros e lojas num clima festivo, numa espécie de último e definitivo *potlatch*.

Como convém àqueles que deixaram suas identidades para trás, junto com tudo que findou, eles não têm nomes e sobrenomes\*, mas são identificados por nomes de cidades. Assim, *Columbus* (Jessie Eisenberg), o personagem principal e narrador, adquire o nome da cidade para onde se dirige, tentando encontrar seus pais; *Tallahassee* (Woody Harrelson) é um caipira urbano que ele encontra no caminho; *Wichita* e *Little Rock*, as duas irmãs que se juntam a eles. Charles Melman (2009, p.59) lembra que o quadro de esquecimento do nome próprio é comumente associado a um estado de euforia:

O esquecimento do nome próprio concerne evidentemente ao que em patologia [...] se traduz por *amnésia de identidade*. Os senhores se recordam desse tipo de júbilo às vezes um pouco maníaco de certo número de sujeitos recolhidos nas estações ou nos aeroportos ou então errantes pelas ruas e que simplesmente perderam, esqueceram, de onde vêm, quais são seus laços, suas famílias, se são ou não casados, se têm filhos ou não. Estão, desse modo, livres.

Os novos nomes que os personagens assimilam funcionam de certa forma como suas descrições: *Columbus* tem algo de *nerd*; *Tallahassee* soa como *Cahulawassee*, o rio fictício de *Deliverance* (John Boorman, 1972), que é citado no solo de banjo tocado pelo personagem. Quanto a *Wichita*, é um nome indígena bem apropriado para uma Emma Stone morena; e *Little Rock* (pedrinha) cai bem para sua irmã caçula (Abigail Breslin).

O enredo explora as diferenças entre os personagens para criar situações cômicas, mas, além disso, tais diferenças dizem muito de cada um e da forma como lida com a realidade do fim dos tempos, ou seja, do seu *sinthoma*, para usar o termo

de Lacan. Assim, *Columbus*, um jovem tímido que sobrevive isolado e coleciona sintomas obsessivos e fóbicos, conta que, mesmo antes do apocalipse zumbi, já evitava as pessoas. No mundo deserto, ele busca uma namorada. Seu objetivo de encontrar uma gata não é simplesmente um recurso cômico a mais no enredo. Na verdade, ao contrário do que poderia parecer à primeira vista, o ambiente dos filmes de terror é propício a um clima erótico - antes dos críticos de cinema, os casais de namorados sabem que as cenas aterrorizantes servem para aproximar mais os corpos. Falando sobre a fobia, Melman (1992, p.111) comenta que há uma típica brincadeira infantil, na qual um casal de crianças se esconde num recinto fechado, imaginando a presença externa de um ser ameaçador que justifica a proximidade física do casal. Além disso, o tema do casal - Adão encontra sua Eva - faz parte da fantasia pós-apocalíptica, como lembra Calligaris.

Já *Tallahassee*, um caubói urbano machão, parece fazer da matança de zumbis um esporte sádico, mas se torna uma criança quando busca desesperadamente uma marca de doce industrializado (essa é a sua forma de resgatar um passado conhecido e estável, interpreta *Columbus*). *Little Rock*, por sua vez, não chegou a viver uma infância "normal" ("É difícil crescer em *Zumbilândia*" - mais uma tirada de *Columbus*), e quer passar uma temporada num parque de diversões. Já sua irmã mais velha prega a ausência de outros objetivos além da sobrevivência.

A ironia do filme é que, ao contrário do que prevê a fantasia pós-apocalíptica, o fim do mundo não garante o fim do sintoma. Pelo menos, não no caso de *Columbus*, para quem a sobrevivência só é possível seguindo rigidamente um minucioso manual de regras obsessivas. É somente a perspectiva de alcançar o que busca que o fará transgredir seu manual. Porém é a própria inserção em um grupo, ainda que heterogêneo - ou justamente por isso - que muda o sintoma de todos, porquanto eles encontram no grupo a realização daquilo que perderam ou nunca tiveram: uma família. Mesmo viajando para reencontrar a sua, *Columbus* admite que nunca foi muito próximo da família. *Wichita* e *Little Rock* aparentemente viviam sozinhas no mundo pré-apocalíptico e *Tallahassee* guarda uma história trágica. Curioso: o fim do mundo e das instituições inspira a recriação da família.

P.S.: A presença de Bill Murray no elenco - no papel dele mesmo - mais do que um elemento para realçar o tom de paródia e acrescentar citações ao filme, é um presente para os espectadores, que se sentem representados pelo fã *Tallahassee* (detalhe: o ator Woody Harrelson estreou na carreira cinematográfica contracenando com Bill Murray).

Com exceção de *Wichita* e das celebridades citadas, nenhum personagem tem seu nome revelado no filme.

## Notas

<sup>1</sup> CORSO, M. *A invasão zumbi: Zumbi, você ainda vai ser um... na melhor das hipóteses*.

<sup>2</sup> CALLIGARIS, C. *O mundo não acabou*. 27/12/2012.

## Referências

CALLIGARIS, C. *O mundo não acabou*. 27/12/2012. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/contardocalligaris/1206756-o-mundo-nao-acabou.shtml> >. Acesso em: 10 ago. 2013.

CORSO, M. *A invasão zumbi: Zumbi, você ainda vai ser um... na melhor das hipóteses*. Disponível em: < [www.marioedianacorso.com](http://www.marioedianacorso.com). > Acesso em: 10 ago. 2013.

FREUD, S. Formulações sobre os dois princípios do acontecer psíquico. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2004. v. 1: Escritos sobre a psicologia do inconsciente, p. 63-77.

MELMAN, C. O nó borromeu na fobia. *Trimestre Psychanalytique* [edição em português], *A Fobia*, Paris, p.111-125, 1992.

MELMAN, C. *Para introduzir a psicanálise nos dias de hoje*. Porto Alegre: CMC, 2009.

TEIXEIRA, M. R. Todos na torre de vigia: sobre *Watchmen*. In: \_\_\_\_\_. *O espectador ingênuo: psicanálise, cinema, literatura e música*. Salvador: Ágalma, 2012. p. 42-52.

Recebido em 02/09/2013

Aceito em 07/10/2013

# O segredo dos seus olhos: uma narrativa em caleidoscópio

Vera Dantas de Souza Motta\*

## Resumo

Trata-se de isolar, na narrativa fílmica "O segredo dos seus olhos", de Campanella, as duas histórias aí contidas, a exemplo do que se passa no conto clássico (Piglia). Aproxima-se a estrutura do filme à *mise en abîme* (Gide) e à lógica do suspense das narrativas freudianas (Santos) para, num segundo momento, apontar a estrutura do caleidoscópio e do duplo, como nas narrativas de Borges. Por fim, examina-se com Lacan a modalidade aristotélica da necessidade para localizar o ponto de suspensão a que todo amor se prende.

**Palavras-chave:** Psicanálise; cinema; Campanella; mise en abîme; narrativas de suspense; caleidoscópio; Duplo.

## LE SECRET DE SES YEUX: UN RÉCIT EN KALÉIDOSCOPE

### Résumé

Il s'agit de isoler, dans le récit filmique "Le secret de ses yeux" par Campanella, les deux histoires contenues, selon ce qui se passe dans le conte classique (Piglia). On approche la structure du film à la mise en abîme (Gide) et à la logique du suspense du récit de Freud (Santos) pour, dans un second moment, souligner la structure du kaléidoscope et du double, comme dans les récits de Borges. Enfin, on examine avec Lacan le mode aristotélien de la nécessité pour fixer le point de suspension à quoi tout l'amour se tient.

**Mots-clés:** Psychanalyse; cinéma; Campanella; mise en abîme; récits du suspense; kaléidoscope; double.

\*Psicóloga. Psicanalista. Licenciada em Letras e Bacharelado em Psicologia pela UFBA. Professora Titular da Universidade do Estado da Bahia- UNEB. Professora do Mestrado em Estudo de Linguagens (PPGEL/UNEB). Endereço eletrônico: veramotta@atarde.com.br

O primeiro recorte que fazemos a propósito de *O segredo dos seus olhos*, de Juan José Campanella (2009), diz respeito às duas histórias contidas no filme: a primeira, nos anos 1974-1975, período em que o protagonista Benjamin Espósito é nomeado pela procuradoria criminal para investigar o "caso Morales" - modo como se referem os envolvidos na investigação do caso de estupro e morte de Liliana Colloto, acontecido no dia 21 de junho de 1974 -, e uma segunda, vinte e cinco anos após, ou seja, 2000, quando, já aposentado, ele decide começar a escrever um romance. Estas duas histórias são contadas simultaneamente, em planos sucessivos, entremeando-se de tal modo que o espectador só tem poucas pistas para se situar, como o vestuário ou a aparência dos personagens que se mantêm numa e noutra história.

A reconstrução dos fatos ligados ao crime da jovem é o pretexto para o protagonista recompor sua própria narrativa, que envolve a procuradora do seu departamento, de quem se enamorara no passado e a quem jamais pôde declarar o seu afeto. O escrito é o móvel de sua ação, e por essa razão Benjamin passa longas noites atormentado em busca do fio da palavra que o reconduzirá à história memorada, para encontrar-se com o silêncio e o vazio das folhas de papel.

Lembremos a propósito Ricardo Piglia (2004a), ao apontar como uma das teses sobre o conto o fato de sempre contar duas histórias. Para ele, o conto clássico narra em primeiro plano a história 1 e constrói em segredo a história 2. A arte do contista, assinala, consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário. Cada uma das duas histórias é contada de modo distinto, com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas



antagônicas. Os pontos de interseção são o fundamento da construção.

Sem querer transpor o gênero literário do conto diretamente para a obra cinematográfica, mas aproximando um e outra em sua composição, *O segredo dos seus olhos* (CAMPANELLA, 2009) conta duas histórias, uma visível, outra secreta, e esta última tem, como características fundamentais, a elipse e a fragmentação.

Recortemos um trecho do diálogo quando da visita que o nosso protagonista, agora aposentado, faz à sua antiga chefe, Irene Menendez-Hastings, ao confessar-lhe seu desejo de escrever um romance: "Mas, por onde começo?" A resposta que se segue é a esperada: "Do começo". Isso dá partida à segunda história, aquela não contada, e sobre a qual o protagonista irá se desdobrar, a tentar encontrar o fio que unirá, ao final, as duas histórias. Assim, o romance se inicia.

Lacan (2009, p.109), em sua aula de 12 de maio de 1971, no seminário intitulado *De um discurso que não fosse semblante*, ao retomar suas considerações sobre o conto de Edgar Allan Poe, *A carta roubada*, assinala algo que nos remete ao filme em tela. Trata-se da aproximação que faz entre a psicanálise e a crítica literária, na medida em que é pelo fracasso que a psicanálise pode abordar a literatura, dando como exemplo o ensaio psicobiográfico de Marie Bonaparte sobre o conto de Poe. Afirma, nesta oportunidade, que a tarefa do psicanalista é pôr o saber em xeque, o que não significa fracasso do saber, aproximando esta expressão de outra que aqui nos interessa: a *figura en abyme*.

Certas estruturas narrativas em que se emprega o expediente de introduzir uma história dentro de outra história, numa sucessão quase infinita, levaram André Gide (2005) a designá-las *mises en abyme*<sup>1</sup>. A *mise en abyme* é uma estrutura sem fim, tal como a divisamos no *Livro das Mil e Uma Noites* (2005), em que uma segunda história contida na primeira deve, por sua vez, conter outra "em abismo", e daí por diante, até o infinito. A *mise en abyme* de Gide é uma metáfora produtiva para a obra poética, que também ela parece desconhecer o fim.

A estrutura do filme *O segredo dos seus olhos* (CAMPANELLA, 2009) é um exemplo de estrutura *mise en abyme*, na medida em que a narrativa principal contém outra narrativa, desdobrando-se

numa forma infinitizada de tal modo que não se poderia facilmente identificar onde termina uma e onde começa a outra. Exemplo disso é a cena em que Benjamin vê alguém lhe perguntando se ele é Espósito, verdadeiro *flashforward* da cena de assassinato de Sandoval, que se dará em seguida. Em que narrativa esta cena se situa? Na narrativa oficial, digamos assim, primeira, ou na narrativa romanesca? Trabalho para detetive, nosso próximo ponto a abordar.

Em "*O suspense nos romances de Freud*", Roberto Corrêa dos Santos (1999) verifica o modo freudiano de expor sua casuística, assinalando que a narrativa não apenas constitui e organiza os objetos de que vem tratar, como também se torna processo integrante da própria construção da teoria e do método psicanalíticos. Aponta para a lógica do suspense de que se vale Freud para narrar os casos clínicos, empregando estratégias e linguagem próprias da literatura policial. As histórias clínicas, segundo ele, referem-se a enigmas a serem decifrados pelo acompanhamento das pistas que, articuladas, poderão fornecer esboços de respostas.

Este é o regime narrativo aplicado a *O segredo dos seus olhos* (CAMPANELLA, 2009): por trás de uma história de assassinato, desvenda-se outra história que se mantém em estado de suspensão, mais que propriamente em suspense, e que se relaciona a Benjamin e Irene, uma história de amor. Neste sentido, pode-se apontar, na construção das narrativas presentes no filme, um regime de coautoria entre Benjamin e Espósito, ou seja, entre o narrador-autor e o personagem, propriamente.

Voltemos ao seminário *De um discurso que não fosse semblante*, à aula de 10 de março de 1971, em que Lacan se pergunta, a propósito do conto de Edgar Allan Poe, *A carta roubada*: "O narrador da história é aquele que a escreve?" (LACAN, 2009, p.87). A resposta a esta questão será dada adiante, na aula de 17 de março, quando retoma a pergunta e esclarece que o narrador - no caso do conto, o detetive Dupin - é "a mais perfeita castração" (p.98), e é, como todos os demais personagens do conto, enganado, e nada sabe disso.

Nosso Dupin do filme outro não é senão Pablo Sandoval, assistente de Espósito na investigação do caso Morales. A análise que Sandoval procede com relação às cartas é rigorosa: 12 cartas, 31 folhas, 5

empregos, nenhum dado relevante, à exceção de vários nomes referidos, à guisa de comparação: Oleniak, Anido, Messias, Manfredini, Babastro, Sanchez, todos nomes de jogadores do Racing Club, time de futebol argentino, como um dos seus colegas frequentadores do bar facilmente identifica. Guiado pela frase "Não se pode mudar de paixão", Sandoval segue com Espósito ao estádio de futebol, onde acontece uma das cenas mais apropriadas do *thriller* a que assistimos, com a prisão final de Gómez.

Piglia (2004b), em outro dos seus artigos, "Os sujeitos trágicos", aproxima a literatura e a psicanálise, defendendo que uma das formas de pensar a relação entre a psicanálise e a literatura é o gênero policial, o grande gênero moderno inventado por Poe, em 1843. A relação entre a lei e a verdade é constitutiva do gênero policial: cabe ao detetive, no gênero policial, estabelecer a relação entre a lei e a verdade.

Segundo Piglia (2004b), o detetive não pertence a nenhuma instituição, não faz parte nem do mundo do crime nem do mundo da lei. Por não pertencer a nenhum desses mundos, ele pode interpretar e falar de uma história que não a dele, ocupar-se de um crime e de uma verdade da qual está apartado, mas na qual se acha estranhamente implicado. Isso é o que aproxima o gênero policial da psicanálise. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície. Sandoval, com seu regime de gozo no álcool, exclui-se do lado da lei, sem pertencer, necessariamente, ao crime, e é através dele que o desfecho parcial da história se faz.

Ao analisar contos de Jorge Luis Borges, Piglia (2004c, p.103) assinala sua estrutura de oráculo: há alguém que está ali para receber um relato, mas até o final não compreende que aquela história é a sua e que ela define seu destino. Aponta a estrutura de caleidoscópio e de fundo duplo na narrativa de Borges, tal como podemos identificar, de certa forma, na obra cinematográfica em questão. Benjamin Espósito é um duplo: de um lado, que chamamos, para fins de economia, de Benjamin, ocupa-se em escrever um romance, olhando para o passado. De outro, é Espósito, antevendo o futuro e ocupando-se em desvendar um crime, paradoxalmente móvel do romance a ser escrito.

Tal como Piglia (2004c) aponta na obra de Borges, quem sonha foi sonhado, e o sujeito que narra é

também o sujeito narrado, de tal modo que se duplica a estrutura, própria da arte de narrar. O estranhamento, intrínseco à estrutura do conto, pode também ser apontado no filme. Irene vai até a casa de Benjamin, termina de ler o romance, vê a anotação que ele fizera antes, durante o sono, e lê: TEMO. Pergunta o que ele teme. Há uma conversa entre os dois sobre a natureza da verossimilhança no romance, e Irene destaca uma cena da estação como inverossímil, estranhando-a. Benjamin retruca, perguntando-lhe se ela não se recorda do que houve. Irene, por sua vez, devolve-lhe com uma reprimenda: por que ele não a levou, naquela ocasião? A frase que se destaca é: "Como se faz para viver uma vida vazia cheia de nada?" Aí está a função da narrativa: dar sentido à ausência de sentido da vida.

Para dar desfecho ao romance, Benjamin com seu duplo Espósito procuram pistas de Morales e de Gómez, o que os leva até uma região rural da Argentina, onde vive o viúvo. Lá, encontra Morales, que lhe pede para esquecer-se do caso e guardar apenas as lembranças, retomando a mesma expressão dita antes: "Uma lembrança é diferente de uma lembrança de lembrança". A insistência de Benjamin Espósito em dar desfecho ao caso, agora transformado em questão subjetiva, o conduz ao desfecho da narrativa, que será, por sua vez, resolução de sua própria questão.

Desse modo, ao retornar ao sítio, surpreende Morales dirigindo-se a uma construção próxima da casa, segue-o e vê, num cárcere privado, Gómez, envelhecido e decrépito. O pedido suplicante do encarcerado – para que o carcereiro lhe dirija a palavra – é deslocado para a narrativa outra que se estabelece, com relação à qual Benjamin Espósito finalmente se depara: falar, ou seja, narrar.

O enigma proposto no início da narrativa fílmica, finalmente, se esclarece. A anotação 'TEMO', que deu oportunidade para tantas divagações, permite ver que este significante faz irrupção no inconsciente através do sonho: trata-se, em realidade, da frase jamais dita por Benjamin e sempre recalcada, TE (A) MO, em que a elipse do (A), em conformidade com o real da máquina que opera o nosso protagonista – uma Olivetti antiga, cujo caractere 'a' não funciona – produz efeito de significado na cadeia significante.

Na aula de 26 de junho de 1973, a última do seu seminário 20, Lacan (1985) volta a examinar as categorias aristotélicas visitadas em aulas

anteriores, abordando-as de modo próprio, e reescrevendo-as sob as seguintes modalidades: a contingência, sob a fórmula "para de não se escrever"; o necessário, "não para de se escrever" e o impossível, "não para de não se escrever". Interessa-nos recortar desta aula a passagem em que o autor salienta a operação de transformação da contingência em necessidade, ou seja, do "para de não se escrever" para o "não para de se escrever". Na primeira delas, a contingência, Lacan localiza "[...] o encontro, no parceiro, dos sintomas, dos afetos, de tudo que em cada um marca o traço do seu exílio, não como sujeito, mas como falante, do seu exílio da relação sexual" (p.198).

O deslocamento da negação que se opera, do "para de não se escrever" para o "não para de se escrever", portanto, da contingência à necessidade, leva Lacan (1985) a localizar aí o ponto de suspensão a que todo amor se agarra. O amor, por subsistir apenas pela contingência, tende a efetuar a modulação para o terreno da necessidade, e este é o seu destino, o seu drama.

Este é o drama de Benjamin Espósito, em sua relação de impossibilidade com a mulher. Por não poder alcançá-la, Benjamin debruça-se sobre a tarefa de escrever, continuamente, realizando o destino dos amantes.

#### Nota

<sup>1</sup> A *mise en abîme* evoca uma estrutura muito utilizada na literatura e na pintura, cujo exemplo clássico em Gide é o do braço, que contém, no seu interior, outro, e assim sucessivamente, numa sequência infinita. GIDE *apud* COHN. "Métalepse et mise en abyme". Intervenção feita pela autora no colóquio "La Métalepse, aujourd'hui". Disponível em: <[www.vox-poetica.org/t/metalepse.htm](http://www.vox-poetica.org/t/metalepse.htm)>. Acesso em 29.ago.2005.

#### Referências

CAMPANELLA, Juan José. *O segredo dos seus olhos*. Europa Filmes, 2009. 126min., son. Cor.

GIDE *apud* COHN. "Métalepse et mise en abyme". Intervenção feita pela autora no colóquio "La Métalepse, aujourd'hui". Disponível em: [www.vox-poetica.org/t/metalepse.htm](http://www.vox-poetica.org/t/metalepse.htm). Acesso em 29.ago.2005.

LACAN, Jacques. *O seminário: livro 20: mais, ainda* (1972-

1973). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Versão brasileira de M. D. Magno. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

\_\_\_\_\_. *O Seminário: livro 18: de um discurso que não fosse semblante* (1971). Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

*Livro das Mil e Uma Noites*, volume I, ramo sírio/ Anônimo. Tradução do árabe de Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Globo, 2005.

PIGLIA, Ricardo (2004a). Teses sobre o conto. In: \_\_\_\_\_. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004a, p. 87-94.

\_\_\_\_\_. (2004b). Os sujeitos trágicos (literatura e psicanálise). In: \_\_\_\_\_. *Formas breves*, op. cit., p. 49-59.

\_\_\_\_\_. (2004c). Novas teses sobre o conto. In: \_\_\_\_\_. *Formas breves*, op. cit., p. 95-114.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. O suspense nos romances de Freud. In: \_\_\_\_\_. *Modos de saber, modos de adoecer; o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p.101-113.

Recebido em 31/08/2013

Aceito em 02/09/2013

# *Psicanálise e educação: considerações acerca do mestre e da mestria*

Maria Thereza Ávila Dantas Coelho\*

Jackeline Kruschewsky Duarte Raphael \*\*

## **Resumo**

A interlocução entre a psicanálise e a educação possibilita o enriquecimento da seguinte questão: o que leva um professor à posição de mestre? O clássico do cinema *Ao mestre, com carinho* aborda a relação professor-aluno como um dos elementos principais da educação. No filme, a recusa inicial em aprender foi sendo gradativamente substituída pelo desejo de saber. Neste trabalho, tomamos esse deslocamento como motor de reflexão acerca da transferência no contexto da educação, concluindo pela importância de considerarmos o mestre em sua dimensão significativa e a mestria como uma função não redutível ao discurso do mestre.

**Palavras-chave:** psicanálise, cinema, educação, transferência, mestre.

*PSYCHOANALYSIS AND EDUCATION: CONSIDERATIONS ABOUT THE MASTER AND MASTERY*

## **Abstract**

The dialogue between psychoanalysis and education helps the enrichment of the following question: how a teacher becomes a master? The classic film *To Sir, With Love* addresses the relationship between teacher and student as a main factor of the education. In the film, the initial refusal to learn was gradually replaced by the desire to know. In this work, we take this displacement as a motor of reflection on the transfer in the context of education, concluding the importance of taking the master in its significant dimension, considering mastery as a function that is not reducible to master's discourse.

**Keywords:** psychoanalysis, cinema, education, transference, master.

\* Psicanalista membro do Colégio de Psicanálise da Bahia, Professora Adjunto da UFBA, email: therezacoelho@gmail.com.

\*\* Psicanalista, professora universitária, especialista em teoria da clínica psicanalítica e mestranda em Estudos Interdisciplinares sobre a Universidade - UFBA, email: jackrusch@hotmail.com.

## **A EDUCAÇÃO PELA CÂMERA DE JAMES CLAVELL**

*Ao mestre, com carinho* (CLAVELL, 1967) é um filme britânico, de 1967, um clássico do cinema, que aborda a questão da educação no contexto de sua época e lugar. Retrata questões sociais e raciais em uma escola localizada numa comunidade pobre de Londres, com base na semiautobiografia homônima de E. R. Braithwaite, que, no filme, recebe o nome de Mark Thackeray. Quando a história se inicia, Mark está assumindo o cargo de professor em uma escola secundária de Londres. Proveniente da Guiana Britânica, via Estados Unidos, ele tentava, ainda sem sucesso, conseguir um emprego como engenheiro eletrônico, quando aceitou esse cargo de professor. Ao chegar à escola, o corpo docente da instituição o alertou sobre a forma como esses jovens descarregavam nos professores seus problemas e o informou que eles haviam sido rejeitados por outras escolas, por apresentarem comportamentos agressivos e rebeldes. Uma batalha se iniciou, então, e Mark tentou exercer, com esses alunos, a sua autoridade, em vão. Os jovens tentavam intimidá-lo, mas Mark conseguiu manter o seu equilíbrio, até o dia em que ele perdeu o autocontrole e mudou o seu método de ensino. Em um momento de fúria, Mark questionou o comportamento dos estudantes e os responsabilizou pelo que lhes vinha acontecendo. Mostrou seu descontentamento a eles e decidiu que, daquele dia em diante, eles seriam tratados como adultos e não mais como jovens rebeldes. Jogou os livros fora, afirmando que estes seriam inúteis para eles, e disse-lhes: "Vocês sabem tão pouco e se divertem tão facilmente que nos daremos bem!". A partir de então, Mark convidou seus alunos ao diálogo, mas com formalidade:

[...] vocês me chamam de mestre, chamarão as jovens por senhoritas e os jovens pelos

sobrenomes. As jovens devem mostrar que merecem a cortesia que receberão. Homens, zelo é importante, como bravura, honestidade e ambição. Critiquem a mim se eu não agir corretamente. É um exemplo do que terão de aturar como adultos. [...]. Falaremos sobre várias coisas, sobre a vida, sobrevivência, amor, sexo, casamento, rebelião, o que quiserem (CLAVELL, 1967).

O professor e os estudantes passaram, então, a falar sobre cultura e artes, até que Mark os levou a um museu (CLAVELL, 1967). Para isso, fugiu às regras da escola, possibilitando a esses jovens conhecerem o mundo do conhecimento, para além dos muros dessa instituição. Ele perguntou aos alunos sobre o que eles queriam falar, falou de si, da sua trajetória de vida, das dificuldades que viveu para chegar até ali, do seu desejo de estudar e revelou: "Se der duro podem conseguir o que quiserem, podem conseguir qualquer trabalho, podem até mudar seu jeito de falar, se quiserem". A forma como Mark falou da sua vida assustou seus alunos, porque os convidou a se depararem com as suas próprias verdades. Ao mesmo tempo em que a sua fala os amedrontou, encantou-os, o que contribuiu para o estabelecimento de uma relação transferencial. A partir de então, Mark foi colocado em uma posição de saber e de mestria.

É importante lembrar que, para Freud ([1937]1980), a educação é uma das tarefas impossíveis, que não possibilita uma realização plena, sobretudo porque envolve imperativos que traduzem modelos ideais. A educação implica necessariamente um mal-estar, que permeia o campo das relações institucionais e interpessoais. Nesse contexto, um público jovem e adolescente revive aspectos de sua vida infantil, que reedita em suas relações sociais. Para tratar da complexa relação professor-aluno, que é alvo de uma reflexão central no filme *Ao mestre, com carinho*, lançaremos mão do conceito de transferência, tal como desenvolvido por Freud e Lacan, para finalizar com algumas reflexões acerca do mestre e da mestria.

### **A TRANSFERÊNCIA NA RELAÇÃO PROFESSOR-ALUNO**

Desde os primórdios da psicanálise, Freud

abordou o tema da educação, da transferência e da relação com os mestres. Em 1913, em seu texto 'O interesse científico da psicanálise', defendeu a importância da psicanálise para a teoria da educação e para os educadores, apostando que estes, quando conhecessem as suas descobertas, teriam mais facilidade para lidar com questões inerentes ao universo infantil. Freud enfatizou o quanto a psicanálise poderia contribuir para que os educadores pudessem conviver mais facilmente com os impulsos infantis, ao invés de tentarem suprimi-los forçadamente. Salienta que "[...] somente alguém que possa sondar as mentes das crianças será capaz de educá-las e nós, pessoas adultas, não podemos entender as crianças porque não mais entendemos a nossa própria infância" (FREUD, [1913]1980, p.224). Essa afirmativa, ao mesmo tempo em que antecede a sua proposição da educação como uma tarefa impossível, abre possibilidades para a interlocução entre a psicanálise e a educação, sobretudo no que diz respeito à formação dos educadores.

No ano seguinte, em 1914, Freud escreveu "Algumas reflexões sobre a psicologia do escolar" e retomou o tema da educação, a partir de um encontro seu casual com um professor, pelas ruas de Viena. Esse encontro fê-lo lembrar seus primeiros contatos com a ciência, no período escolar, e refletir o quanto essa fase o influenciou na tarefa futura de contribuir para o conhecimento humano. Como psicanalista, ele se questionou sobre a influência dos mestres na formação escolar, pensando sobre até que ponto a personalidade deles seria mais significativa do que o próprio interesse pela ciência, já que o saber científico é transmitido, inicialmente, por meio dos professores.

Nesse momento, Freud ([1914]1980) se referiu à transferência na perspectiva de uma relação de ambivalência, de amor e ódio. Ele afirmou ser a transferência inerente a toda relação importante entre os indivíduos, como substituta das relações primordiais da vida da criança. Chamou de herança emocional essa base deixada pelos primeiros protótipos, afirmando que todas as escolhas futuras, marcadas pela ambivalência, deveriam seguir os efeitos deixados por essas relações. Para Freud, a relação com os professores se daria em uma fase da vida do jovem, quando este já teria se deparado

com o desapontamento em relação à figura do pai, considerando, portanto, o professor como um pai substituto. Nessa perspectiva, Freud conclui que "[...] nosso comportamento para com os professores seria não apenas incompreensível, mas também indesculpável" (FREUD, [1914]1980, p.288), já que atualizaria nessa relação aspectos originários de outro contexto.

Lacan não se deteve especificamente na relação transferencial professor-aluno, mas realizou desenvolvimentos teóricos acerca da transferência, importantes para uma interlocução com o campo da educação. Num primeiro momento, referindo-se à análise, Lacan situou a transferência no registro do imaginário, destacando que o analisante coloca o analista numa posição que tem a ver com a sua forma de se relacionar, com as identificações formadoras de seu eu (LACAN, [1951]1998). Tal aspecto remete à perspectiva de Freud ([1914]1980), segundo a qual isso também se presentifica na relação que o aluno estabelece com o professor, quando o coloca imaginariamente em posições que reeditam a forma de ele se relacionar com o outro.

No Seminário *A transferência*, Lacan ([1960-1961]1992) ressaltou que a intersubjetividade deve ser evitada para que apareça outra modalidade de transferência, ainda que isso seja entremeado pelo sentimento de amor. Na relação professor-aluno, o encantamento é algo que também pode acontecer e precisa ser manejado para que a transferência simbólica, ligada ao desejo de saber, possa operar. Lacan utilizou *O Banquete*, de Platão, para falar do amor de transferência, a partir do diálogo de Sócrates e de Alcebiades. Destacou que Sócrates queria saber sobre o que é o amor, apontando a falta como inerente à relação amorosa. No lugar de desejante e de amante, Sócrates salientou querer algo do amado (Alcebiades), algo que lhe falta, mas que ele não sabe o que é, funcionando o amado como objeto, como aquele que supostamente tem alguma coisa, mas também não sabe o que é e que não o tem. A partir dessa relação, Lacan apontou que a relação amorosa é uma relação de incompletude, já que o que falta ao amante, o amado não tem para dar. Ele concluiu que a transferência está situada entre o amor e o desejo, de modo que o sujeito procura o que lhe falta no outro, sem o encontrar (LACAN, [1960-1961]1992). Essa busca está localizada, portanto, no cerne de todas as relações,

tanto no contexto da análise, quanto em outros contextos.

Na educação, a presença da falta na relação professor-aluno dá lugar ao desejo de saber. Ao professor, é possível ocupar o lugar de causa de desejo, quando há transferência. Tal aspecto vai ao encontro da afirmativa de Freud (1937) segundo a qual a educação é uma tarefa impossível, já que o desejo de saber do aluno implica direções a que não se tem acesso e que há sempre um resto que não se pode educar. Através da transferência, esse desejo pode, entretanto, ser causado.

### REPENSANDO O MESTRE E A MESTRIA

Voltemos *ao mestre, com carinho*. No filme dirigido por James Clavell, o lugar que Mark, o professor, passou a ocupar na relação com seus jovens alunos possibilitou a estes mudarem a sua posição diante do saber. A inicial recusa de aprender desses estudantes cedeu espaço a um fértil relacionamento dialógico com o mestre, permeado pelo sentimento de admiração e pelo desejo de saber. O que possibilitou essa mudança? Estaria ela ligada à mestria? Mas, afinal, o que é um mestre? Será mestre aquele que sempre opera a partir do discurso do mestre?

A clínica psicanalítica nos revela que o mestre enquanto significativo é passível de se associar a múltiplos outros significantes, podendo adquirir diversos e diferentes sentidos. Considerando as infinitas possibilidades de associação que a língua nos oferece, não há como se chegar a um conjunto cabal ou predefinido de respostas definidoras do mestre e da mestria. Cada pessoa terá, então, de construí-las a partir de sua própria experiência, tendo em vista o horizonte da parcialidade e da transitoriedade que permeia toda elaboração. O clássico *Ao mestre, com carinho* parece nos mostrar que o mestre se tornou mestre a partir do momento em que modulou seu discurso, deixando de estar preso a uma forma preestabelecida de operar. Lacan ([1970]2003) fez esse deslocamento em sua obra, quando, em seu texto "Alocação sobre o ensino", utilizou a teoria dos quatro discursos para mostrar que, se de um lado o discurso do mestre é o discurso do professor, por outro, o professor, aí localizado no lugar da verdade, como sujeito barrado, não se reduz

a esse discurso, podendo circular por todos os demais. O professor se torna um mestre, então, quando ele se descola de um modelo ou discurso e se movimenta no exercício de suas funções, despertando o desejo de saber, a admiração e a ambivalência, possibilitando, assim, que a ele se possa dirigir com carinho.

## Referências

CLAVELL, J. *Ao mestre, com carinho*. Inglaterra: Sony Pictures, 1967.

FREUD, S. O interesse científico da psicanálise [1913]. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. 13, p. 199-226.

FREUD, S. Algumas reflexões sobre a psicologia do escolar [1914]. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. 13. p. 281-288.

FREUD, S. Análise terminável e interminável [1937]. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. 23. p.239-287.

LACAN, J. Intervenção sobre a transferência [1951]. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 214-225.

LACAN, J. *O Seminário, Livro 8: a transferência* [1960-1961]. Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

LACAN, J. Alocução sobre o ensino [1970]. In: \_\_\_\_\_. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p.302-310.

Recebido em 08/09/2013

Aceito em 03/11/2013

# Quando o lobo e o cordeiro perdem a pele: a psicanálise na escuta da pedofilia

Maria das Mercês Maia Muribeca\*  
Wagner da Matta Pereira\*\*

## Resumo

Este artigo aborda a temática da pedofilia à luz da psicanálise, tendo como fonte de diálogo os filmes: *O Lenhador (The Woodsman)* e *Mistérios da Carne (Mysterious Skin)*, lançados em 2004. O primeiro enfoca o distúrbio sexual parafilico da pedofilia sob a ótica do agressor, enquanto o segundo privilegia a narrativa daqueles que sofreram abuso sexual na infância, cujas consequências provocam, nas vítimas do lobo, diferentes sequelas na psique e no comportamento, deixando marcas indelévels na alma.

**Palavras-chave:** Psicanálise; cinema; perversão sexual; pedofilia.

*WHEN THE WOLF AND THE LAMB TAKE OFF THEIR SKIN: THE PSYCHOANALYSIS LISTENING TO PEDOPHILIA*

## Abstract

This article address the issue of pedophilia in the light of psychoanalysis, based on the movies: *The Woodsman* and *Mysterious Skin*, both launched in 2004. The first movie focuses on the paraphilic sexual disorder of pedophilia in the aggressor's viewpoint, while the second focuses on the narrative of those who suffer sexual abuse in their childhood, whose consequences let, on the wolf victims, wounds that mark their psyche and behavior, and which cannot be deleted from their lives.

**Keywords:** Psychoanalysis; cinema; sexual disorder; pedophilia.

\* Doutora em Psicologia (Fundamentos Psicanalíticos) - Universidad Autónoma de Madrid - España. UNIPÊ. Psicanalista. E-mail: < m.muribeca@gmail.com >.

\*\* Mestre em Literatura Comparada (UFRN), bolsista CNPq (2012- 2013) University of Cincinnati, EUA. Psicanalista. E-mail: < wag\_mp@hotmail.com >

## INTRODUÇÃO

O psiquismo é o palco, por excelência, onde se encenam os dramas e tragédias da angústia humana.  
Sigmund Freud

O objetivo deste artigo é abordar a temática da pedofilia à luz da psicanálise, tendo como fonte de diálogo os filmes: *O Lenhador (The Woodsman)* e *Mistérios da Carne (Mysterious Skin)*, lançados em 2004. O primeiro enfoca a visão do pedófilo, enquanto o segundo focaliza a vítima e os possíveis destinos de suas angústias.

Desde 1896, Freud se interessou pelas manifestações do sexual perverso, e é precisamente nesse universo que nos propomos adentrar, procurando oferecer uma escuta ao *pathos* dos personagens que iremos analisar. O primeiro, um pedófilo em "recuperação" - uma vítima que recalca sua dor -; e o segundo, outra vítima, tem a alma dilacerada na busca do objeto perdido de seu erotismo. Cada um dos personagens dessas películas expressa, segundo seus anseios e necessidades, o desejo de serem escutados em seus conflitos psíquicos. Lobo e cordeiros são atormentados pelos seus fantasmas e tragados pelos seus medos na busca de uma resolução suficientemente satisfatória para seguir existindo. O lobo, enquanto ser de desejo, entra em conflito com o ser de cultura, pois luta contra a força imperativa de seu gozo na tentativa de domesticar suas pulsões mais arcaicas. O cordeiro, abatido em seu ser de desejo, vê-se objeto do desejo de um estranho usurpador de seus sonhos e de um devir que lhe foi negado.

## O LENHADOR, DE NICOLE KASSELL

É um filme ousado na medida em que aborda um tema delicado na sociedade moderna: a pedofilia. O enredo gira em torno de Walter (Kevin Bacon),



recentemente posto em liberdade condicional, após passar doze anos na cadeia por crime de abuso sexual infantil. Ao retornar à sua cidade, arruma emprego numa serralheria e aluga um apartamento em frente a uma escola para crianças - localização tentadora. Walter não é um pedófilo qualquer, mas alguém que, com auxílio terapêutico, luta contra suas moções pulsionais mais desregradas. Em seu trabalho, aproxima-se de Vicky (Kyra Sedgwick), uma das responsáveis pela sua "reabilitação", pois possibilita que ele redirecione sua pulsão para um fim sexualmente aceito pelos padrões sociais. Dessa união, surge a possibilidade de uma nova tradução para os afetos vivenciados no passado, aos quais ambos se sentem aprisionados.

Essa tentativa de uma nova representação para seus afetos é árdua. Em seu íntimo, Walter é constantemente assombrado por seus fantasmas, vivendo o conflito entre render-se, mais uma vez, aos seus desejos proibidos, experiência pela qual ele já teria sido punido, e a vontade de se harmonizar a uma vida socialmente aceita, o que exige a repressão de seus desejos eróticos.

#### **MISTÉRIOS DA CARNE, DE GREGG ARAKI**

Narra a vida de dois jovens que foram abusados sexualmente por seu treinador de *baseball* e as consequências devastadoras desse ato violento. Cada um deles guarda sua própria impressão do trauma sexual sofrido na infância e, em decorrência disso, desenvolvem personalidades destoantes, desenhando suas histórias de vida segundo suas próprias possibilidades de arranjos. Enquanto um explora ao máximo sua sexualidade, o outro a negligencia.

Duas crianças de oito anos são abusadas pelo mesmo técnico de *baseball*. Uma se torna um garoto introvertido e problemático, a outra, um garoto de programa egoísta e autodestrutivo. Brian Lackey (Brady Corbet) possui uma lacuna em sua memória, não conseguindo lembrar-se de um período de aproximadamente cinco horas em sua infância. Após esse tempo, é encontrado desmaiado com o nariz sangrando. Aos dezoito anos, diz acreditar ter sido abduzido por alienígenas quando criança. Brian é um adolescente "assexuado" e obcecado por ÓVNIS. Na tentativa de encontrar respostas para o seu mistério, vai ao encontro de Avalyn (Mary Lynn Rajsakub), que

também acredita ter sido seqüestrada por seres de outro planeta.

Neil McCormick (Joseph Gordon-Levitt) sofreu, em sua infância, a ausência do pai e, por ter uma mãe (Elizabeth Sue) depravada, foi constantemente entregue aos cuidados de seu treinador de *baseball* (Bill Sage). Em sua adolescência, torna-se garoto de programa no *playground* da cidade. Seus clientes são homens mais velhos que ele. Neil admite praticar um jogo perigoso, colocando seus desejos libidinosos num precipício que, algumas vezes, implica risco de morte.

De acordo com Gonçalves e Brandão (2005), a reação da criança vai depender da duração do abuso (um episódio único é menos traumático que o abuso continuado), da presença ou ausência de figuras de apoio para a criança (familiares, profissionais ou amigos) e da proximidade do vínculo entre a criança e aquele que a agrediu. Nesse sentido, o abuso sexual na infância pode ser de natureza: *intrafamiliar* (*incesto*): qualquer forma de atividade sexual com um membro da família ou com quem a substitui; *extrafamiliar*: qualquer forma de atividade sexual com um não membro da família, que pode ser conhecido ou desconhecido.

Em *Mistérios da carne*, observamos os destinos que o trauma da violência sexual pode percorrer. De um lado, a criança que compreende, no ato de ser violentado pelo adulto, a fórmula mágica de ser amado e busca (re)encontrá-la em outros homens, desejando as carícias daquele que o iniciou nos prazeres do corpo e que lhe deixou marcas na carne; por outro lado, escutamos a narrativa da criança que sofreu a intrusão em sua sexualidade prematura e se defende recalçando o evento. No lugar das lembranças, instaura-se o vazio, que desencadeia uma busca por algo que venha a preenchê-lo.

#### **PRESENÇA DO SIMBÓLICO**

"Lembre-se, vá direto para a casa da vovó", sua mãe advertiu-lhe. "Não se distraia pelo caminho e não fale com estranhos! A floresta é perigosa". (Conto de *Chapeuzinho Vermelho*).

Se considerarmos a simbologia presente em *O Lenhador*, chegamos à conclusão de que a concepção de pureza da infância segue intocável na sociedade

moderna, embora seja um tanto paradoxal, devido ao meio erotizado no qual vivem as crianças de hoje. Roupas curtas e apertadas, danças sensuais e mesmo, em algumas situações, o namoro precoce com completo apoio dos pais. Em algumas passagens do filme, as crianças são associadas a pássaros, a anjos, como o menino "Cherub"<sup>1</sup> (querubim), assediado na porta da escola pelo adulto "Candy" - bala/doces - apelido dado por Walter. Na abertura do filme *Mistérios da carne*, reparamos que chovem lentamente, no fundo da tela, círculos coloridos e fora de foco, que são cereais matinais oferecidos às crianças. Os mesmos cereais que banham o pequeno Neil e que parecem ser uma viva metáfora do gozo, mas também a isca, a armadilha açucarada que seduz a criança pela boca, assim como atrai *João e Maria* do conto infantil.

Outra referência à inocência e à fragilidade é feita na figura de Robin, a menina que observa os pássaros no parque, mas que também é observada por Walter em algumas viagens de ônibus. Há uma cena onde Robin deixa-se ser seduzida por Walter; possivelmente um momento em que ambos baixam suas resistências. Porém, é nessa ocasião que ele toma conhecimento de que a menina é abusada sexualmente pelo próprio pai e, seja por náusea ou vergonha, reage contra suas moções pulsionais, freando sua investida. Surpreendentemente, ficamos sabendo que a relação entre eles não é mera coincidência. A cena se passa num parque arborizado e é significativa no desfecho da trama. Walter, naquele momento, é posto à prova e convidado a resistir à cobiça pelo objeto proibido (Robin), "[...] cedendo à lei que ameaça retirá-lo do quadro perverso, o qual não conhece nem a proibição do incesto, nem o recalque, nem a sublimação" (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 585).

A alusão ao mundo infantil não se restringe a doces ou aves do céu, há o elemento mítico narrativo, pois os personagens-chave nos remetem ao conto *Chapeuzinho Vermelho*<sup>2</sup>, onde Walter encarna um suposto lobo, mas também o caçador. A alta representação da inocência de um objeto puro e celestial é o argumento estratégico utilizado, em ambos o filme, para ressaltar a atitude corrosiva e maculadora do pedófilo, o "lobo mau" e eterno "bicho papão".

## QUANDO O LOBO E O CORDEIRO PERDEM A PELE

Porém, em *O Lenhador*, acredita-se na reabilitação do malfeitor, pois Walter passa de vilão a herói quando surra o pedófilo Candy. Ele incorpora o caçador de *Chapeuzinho Vermelho*, desfazendo-se de sua pele de lobo e obtendo sua absolvição. Candy era o seu lado inescrupuloso e que possibilita sua catarse final. Walter, agora transfigurado em herói, acredita numa nova vida. E o detetive, seu maior censor, cuja função é o de um superego social, irá vigiar outro transgressor da moral e dos bons costumes.

Em *Mistérios da Carne*, a vida tece suas teias de tal forma que os dois jovens se encontram e confrontam as memórias de um passado sombrio. O véu se rasga, Brian e Neil estão dentro do covil do pedófilo. Abraçados, eles se lembram de tudo o que aconteceu com eles quando crianças dentro daquela casa. Agora, era noite de Natal e um coral cantava do lado de fora. Para Brian, o recalque se desfazia; para Neil, o homem bom que o havia ensinado a amar e que lhe cobria de atenção na ausência de seus pais era, na verdade, o Lobo que ele se recusava a ver. Naquele momento, a pele que ambos sustentavam descamava descaradamente.

## A PEDOFILIA COMO DESVIO DA NORMA SEXUAL

Em 1905, Freud publica os *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, revolucionando e alcançando novas formas de compreensão dos fenômenos sexuais nos seres humanos. A partir dessa época, a sexualidade é vista como uma série de excitações e de atividades presentes desde a infância, que procuram alcançar prazer independentemente do exercício de uma função biológica.

As perversões são o resultado do desenvolvimento da pulsão sexual em zonas erógenas distintas dos genitais, e o orgasmo é obtido através de práticas ou objetos desviantes do normal. Neste sentido, a perversão está relacionada à sexualidade, pois diz respeito a práticas sexuais que extrapolam o objetivo do coito. Num sentido mais abrangente, *perversão* tem a conotação da totalidade do comportamento psicosssexual que acompanha tais meios atípicos de se obter prazer sexual. (LAPLANCHE; PONTALIS, 1983).

Na teia das perversões sexuais, encontramos a

prática da pedofilia, que envolve atividades sexuais com crianças pré-púberes. A pedofilia é uma violência sexual contra a sexualidade da criança porque ela ainda não possui um mecanismo psíquico suficientemente estruturado para traduzir a invasão libidínica desse adulto perverso.

A *Classificação Internacional de Doenças* (CID-10), da Organização Mundial da Saúde (OMS), item F65.4, define a pedofilia como "Preferência sexual por crianças, quer se trate de meninos, meninas ou de crianças de um ou do outro sexo, geralmente pré-púberes ou não".

O pedófilo é aquele que toma a criança como objeto erótico do seu desejo, e seu perfil geralmente é de alguém que está muito próximo da criança, por exemplo, treinadores de futebol, professores, etc. Normalmente, são pessoas que possuem uma reputação inquestionável e que mantêm uma prática sexual oculta. Alguns pedófilos ameaçam a criança para evitar a revelação de seus atos. Essas atividades são geralmente explicadas com desculpas ou racionalizações, de que possuem "valor educativo" para a criança, de que esta obtém "prazer sexual" com os atos praticados, ou de que a criança foi "sexualmente provocante".

Na visão de McDougall (1997), o perverso é aquele indivíduo totalmente indiferente às necessidades e desejos do outro. Mesmo sendo uma patologia, o pedófilo preserva o entendimento de seus atos, impondo seus desejos e condições pessoais a alguém que não deseja ser incluído em sua fantasia sexual. Freud ([1905]) ressalta que a pedofilia é uma aberração incontestável no que se refere à sexualidade, pois o pedófilo se utiliza de pessoas sexualmente imaturas (crianças) e animais, como objetos sexuais. Ele ressalta que os indivíduos que escolhem crianças como objetos sexuais fazem-no porque são covardes ou não conseguem controlar seus impulsos. Esse comentário nos remete ao perverso Candy, de *O Lenhador* que, à semelhança de um lobo mau em pele de cordeiro, atrai e captura suas pequeninas vítimas à porta da escola. Tal cena nos ajuda a refletir sobre a violência à qual a criança é exposta, tendo como molestador um adulto mais forte, que usa de todos os artifícios para atraí-la para si, como explica a linguagem metafórica do filme: o menino anjo que é capturado, a menina com nome de pássaro que conhece todas as aves e valoriza a

liberdade destas, mas é mantida prisioneira na gaiola perversa do seu próprio pai.

O pedófilo é alguém sexualmente inibido que escolhe como parceiro uma pessoa vulnerável. Joel Birman (2002, p. 40) afirma: "A criança nunca é parceira na relação de um pedófilo, mas seu objeto, pois é um ser indefeso, dominado sadicamente", e mais: "Usar uma criança é ter uma ilusão de potência" (p. 44). Devemos lembrar sempre de que Freud ([1905]) abordou a temática da existência de uma sexualidade infantil e nunca defendeu a vivência de uma sexualidade adulta na infância.

Segundo Nasio (1999, 43), o nosso psiquismo está sempre mergulhado no mundo dos outros, a quem estamos ligados através da linguagem, por nossas fantasias e afetos; e assim prolongamos o psiquismo do outro que se relaciona conosco. Desse modo, as nossas fontes de excitação são constituídas por "[...] vestígios deixados em nós pelo impacto do desejo do outro, daquele ou daqueles que nos têm por objeto de seu desejo".

Os impactos do abuso sexual para as crianças são múltiplos e podem ser físicos, emocionais, sexuais e sociais. Os sintomas mais comuns na infância são: medo, distúrbios neuróticos, agressão, pesadelos, problemas escolares, hiperatividade e comportamento regressivo. Os mais frequentes na adolescência são: depressão, isolamento, comportamento suicida, autoagressão, queixas somáticas, atos ilegais, fugas, abuso de substâncias e comportamento sexual inadequado, etc. (KENDALL-TACKETT et al., 1993, apud AMAZARRAY, 1998).

Segundo Mannoni (1981), o ser humano somente pode superar a sua infância para encontrar a sua unidade dinâmica e sexual de pessoa social responsável, libertando-se mediante um dizer a verdade a respeito de si mesmo, a quem pode ouvir. Assim, remetemos o leitor ao dizer de Serge André (1991), quando aponta a psicanálise como sendo a única experiência que permite aceder não ao psiquismo, mas ao inconsciente, quer dizer, ao desejo mais fundamental que dirige a subjetividade de um ser.

Nesse sentido, Ferraz (2000) lembra que o sintoma perverso, como todo e qualquer outro sintoma - neurótico, psicótico, psicossomático ou psicopático -, por mais que nos impressione ou até mesmo cause incômodo, constitui sempre o arranjo

que foi possível ao sujeito em sua luta pela sobrevivência psíquica.

Que possamos seguir interrogando o desejo humano em suas mais diversas configurações. Como a máxima proferida por Públio Terêncio: *Sou um homem: nada do que é humano me é estranho*.

## Notas

<sup>1</sup> No hebreu, *cherub* é singular de *cherubim*. Em Gn. 3.24, os querubins são colocados ao oriente do jardim do Éden para guardar o caminho da árvore da vida. Eles aparecem no A. T. como seres celestiais, mas as referências deixam-nos em dúvida quanto aos seus aspectos e funções. A mais completa descrição desses seres celestiais encontra-se em Ezequiel 41, 18, 20, 25. Na dublagem feita do inglês para o português não se tem acesso a essa sutileza, pois a legenda refere-se ao menino usando o p. pess. "ele", quando no originalmente temos a palavra "cherub". (Cf. BUCKLAND, A.R.; WILLIAMS, L. *Dicionário Bíblico Universal*. 3. ed. São Paulo: Vida, 1981. p. 367).

<sup>2</sup> Existem pistas no filme que nos conduzem a tais considerações: o fato de Robin, a menina, se apresentar usando ou carregando um capote vermelho, o encontro dela com Walter no parque (floresta), a menção feita à estória de *Chapeuzinho Vermelho* (*Little Red Riding Hood*) pelo detetive, quando ele pergunta a Walter se ele acredita em contos de fadas. Finalmente, o próprio título do filme em inglês – *The woodsman – o lenhador*, que também nos remete ao conto. Talvez este último fato seja confuso em nossa língua por estarmos familiarizados com a figura do *caçador* e não *com a do lenhador*. De qualquer forma, iríamos nos confundir do mesmo jeito. Walter, na verdade, numa reviravolta nada surpreendente, não veste mais a pele do lobo, e sim a do caçador.

## Referências

- AMAZARRAY, M. R.; KOLLER, S. H. Alguns aspectos observados no desenvolvimento de crianças vítimas de abuso sexual. *Revista de Psicologia Reflexão e Crítica*, vol.1, n.3, p. 546-555, 1998
- ANDRÉ, Serge. *O que quer uma mulher?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- BIRMAN, Joel. Inocência roubada. *Revista Superinteressante*, n.176, p. 39-46, maio 2002.
- BUCKLAND, A. R.; WILLIAMS, L. *Dicionário bíblico universal*. 3.ed. São Paulo: Vida, 1981.
- COSTA, Jurandir Freire. *Violência e psicanálise*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.
- DOR, Joel. *Estruturas e clínica psicanalítica*. 3. ed. Rio de Janeiro: Taurus, 1994.

FERRAZ, F. C. *Perversão*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000 (Coleção Clínica Psicanalítica).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade [1905]. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 2002. v.VII..

FREUD, Sigmund. O estranho [1919]. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v.XVII.

GONÇALVES, H. S.; BRANDÃO, E. P. (Org.). *Psicologia Jurídica no Brasil*. Rio de Janeiro: NAU, 2004.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, J.B. *Vocabulário da psicanálise*. 7.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

LONGMAN DICTIONARY OF ENGLISH LANGUAGE E CULTURE. England: Longman Group, 1992.

MANNONI, Maud. *A primeira entrevista em Psicanálise*. Rio de Janeiro: Campus, 1981.

McDOUGALL, Joyce. *Las mil y una caras de Eros*. Buenos Aires: Ed. Paidós, 1998.

NASIO, Juan-Davi. *O prazer de ler Freud*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

Recebido em 18/10/2013

Aceito em 31/10/2013

# ***Cama de gato: uma ficção do desejo para além do synthome?***

Rui Maia Diamantino\*

## **Resumo**

Neste texto, faz-se uma análise dos personagens do filme *Cama de gato*, utilizando-se o tema do sintoma e suas apresentações na contemporaneidade. A partir do conceito de sintoma em Freud e do Synthome em Lacan, desenvolvem-se duas questões: há sintoma psicanalítico no gozo da sociedade neoliberal? Sem a função paterna efetiva que intervenha como mediador entre o sujeito e o objeto do gozo, a castração tem sido efetiva nas relações humanas?

**Palavras-chave:** sintoma; synthome; gozo; castração; psicanálise; cinema.

## **CAMA DE GATO: A FICTION OF DESIRE BEYOND SYNTHOME?**

### **Abstract**

This paper makes an analysis of the characters of the film "Cama de gato" using the theme of the symptom and its presentations in contemporary. From the concept of symptom in Freud and Lacan in Synthome concept, develop the following questions: there psychoanalytic symptom in the enjoyment of neoliberal society? Without the paternal function effectively to intervene as a mediator between the subject and object of enjoyment, castration has been effective in human relations?

**Key words:** symptoms; synthome; enjoyment; castration; psychoanalysis; cinema.

A partir do conceito lacaniano sobre o quarto nó borromeano, estabelecerei neste texto um cotejo entre a função do Synthome e as mostrações de subjetividade que aparecem iconograficamente no filme *Cama de Gato*, as quais vêm questionar a Psicanálise, onde ela situa o desejo como efeito de um impasse, articulando o sujeito à Lei Simbólica. Dessa forma, farei considerações sobre o *Seminário O sintoma*, em que Lacan (2007) pontua o quanto a função do Synthome pode ser articulada a um apelo ao Nome-do-Pai, através da confirmação de um Pai-do-Nome, advinda do reconhecimento do Outro, reiterando o sujeito no registro da neurose. Outro aporte relevante que pretendo também utilizar é o texto "Os caminhos da formação dos sintomas", a vigésima terceira das "Conferências Introdutórias" de Freud (1996), na qual esse articula o sintoma a partir da noção de uma "realização do desejo".

O filme *Cama de gato*<sup>1</sup> tem uma proposição ficcional. Similar a filmes que mostram os paroxismos da adolescência ante o mal-estar da cultura, tais como *Ken Parker*, *Teens* e outros, a sua narrativa se dá em torno de três jovens da classe média que vivem o imperativo do mais gozar. No aspecto formal, o diretor Alexandre Stockler faz enquadramentos em planos fechados, luz natural e uma mixagem de som ambiental, tudo isso numa narrativa rápida, com quadros e falas entrecortadas, dando à película uma feição documental, tal como se um *voyeur* se intrometesse nas cenas, na condição de uma testemunha das atuações dos personagens.

Os personagens têm nível universitário, usufruem das possibilidades de acesso à Internet, carros, sexo imediato e drogas, sustentando um discurso social que ocupa parte considerável do início do filme. Há uma intenção

\* Psicólogo. Mestre em Psicologia. Doutorando em Psicologia na UFBA. Professor Assistente da Universidade Salvador, UNIFACS. Psicanalista. <rui.diamantino@gmail.com>

do diretor em preparar a assistência para o contraste entre essa vinculação (aparente) ao campo simbólico e uma série de contravenções, que ocorrerão com o desenrolar da trama.

Os protagonistas tecem longas considerações sobre corrupção na política, questões sociais aflitivas e outros assuntos não menos substanciais, enquanto fazem preliminares de consumo de drogas e brincadeiras carregadas de insinuações eróticas entre si, numa espécie de enleio homossexual pela via narcísica. As falas sobre a situação dos pais mostram que são advogados, pessoas ligadas à política, enfim, pais com posições sociais capazes de lhes proverem o mais gozar referido. Essa moldura estabelecida pelo filme realça um fato cultural universalizado, que se apresenta nos países cujas economias se vinculam ao neoliberalismo.

Na continuidade do mais gozar, a noite dos três rapazes é retratada como orgiaca: abordam travestis para sentirem a "adrenalina" e, após estes lhes proporem sexo e passarem a agredi-los, fogem com o carro em disparada, às gargalhadas, consumindo goles de bebida, chegando finalmente a um apartamento situado numa região elegante da cidade. Aí, a junção entre a droga e o sexo faz um rito depressivo, mostrado através de imagens onde predominam, à meia-luz, olhares esgazeados, corpos amontoados e risos sem sentido.

O dia seguinte é dedicado a um plano que é central para o argumento do filme: ligam para uma garota que se interessava por um deles e os três decidem que vão atraí-la para fazerem sexo grupal, mesmo sem o seu consentimento prévio. O plano prevê que a garota seja levada até o quarto do rapaz que a convidará. Nesse quarto, os dois outros estarão escondidos em um armário de roupas e, em determinado momento do ato sexual em curso, entrarão na partilha da "presa", não deixando, nesse cenário de *ménage à quatre*, partilharem de um gozo homossexual. O plano parece funcionar.

Drogados, os quatro parceiros sexuais parecem gatos com pernas entrelaçadas numa cama, porém, em certo momento, como que despertando de um torpor, a garota se recusa a fazer sexo com os outros dois, reagindo. A cena mostrada, então, é a de uma tentativa de estupro e, em certo momento, a garota parece morta, como se tivesse sido acometida por um insulto cardíaco ou parada respiratória.

O desespero se estabelece entre os três rapazes e as acusações e culpabilizações mútuas espoucam. O que fazer com o cadáver?

Nesse ínterim, chega à casa a mãe do rapaz que convidara a garota. A mãe chama pelo filho no andar térreo. Este se encontra em seu quarto no andar acima. Temeroso em ser flagrado pela mãe, que começa a subir as escadas, o rapaz dirige-se a ela, tentando impedi-la e, quando a mãe faz um gesto abrupto para avançar nos degraus, estranhando a sua atitude e querendo saber o que estava ocorrendo, o filho empurra-a. A mulher rola degraus abaixo e morre com uma pancada na cabeça. O trio de rapazes tem agora dois cadáveres, um assassinato e um matricídio para responderem perante a lei.

O matricida tem uma crise de choro na qual relembra cenas da sua vida com a mãe. Por instantes, a culpa o toma, mas os amigos o chamam para uma realidade: estavam com dois cadáveres e não se achavam culpados pelos acontecimentos. Arguem entre si, numa fria racionalidade que, por não terem intenção de praticar aquelas mortes, não poderiam ter as suas vidas estragadas. A casualidade seria a responsável, não eles. Concluem que precisam dar sumiço aos cadáveres das duas mulheres. Os cadáveres, na sua dimensão do real, não suscitam qualquer mediação simbólica nos três. Não há luto, não existe afeto pelas perdas. Há a imediaticidade do objeto que não mais serve ao gozo e que precisa ser descartado. Aqui se percebe uma notória estrutura de denegação no discurso dos três rapazes.

Planejam a forma de como retirar os cadáveres da casa, como e para onde levá-los. Decidem deixá-los no depósito de lixo da cidade, local longínquo que, presumem, tornaria anônimas aquelas mortes. Colocam, então, os dois corpos no porta-malas do automóvel da mãe morta, dando início a uma longa peregrinação ao depósito de lixo. Nesse percurso, os diálogos são tecidos em torno da culpa e da concomitante desculpa.

A trama ganha, assim, um clima intimista, no qual cada personagem vai se defrontando com o tema da castração, denotando, por outro lado, através dos diálogos, o quanto o temor à castração nos personagens é desmentido pela via da racionalidade que visa garantir o gozo. O delineamento de uma montagem perversa na

estrutura neurótica ou mesmo de uma clara estrutura perversa aparece em cena. Significativamente, na viagem até o monturo, uma preocupação se impõe nas conversas: será que eles estão deixando rastros para serem descobertos, já que pararam em alguns lugares durante o percurso?

Chegando ao destino, coleiam entre as montanhas de restos, procurando o lugar mais adequado para procederem ao descarte dos corpos. Um verdadeiro embate se estabelece: o matricida, num último rasgo de consciência, pergunta-se se deveria deixar o corpo da sua mãe ali no lixo. E o corpo da garota? E se os corpos viessem a ser descobertos? Decidem, depois de longas discussões, que deveriam incinerá-los, e as elucubrações do matricida, pequeno rasgo de teor simbólico, são superadas pelos impositivos dos seus comparsas.

Surge, entretantes, um vigilante do depósito de lixo que pergunta o que eles fazem ali e, ao vislumbrar a evidência dos corpos, ameaça-os com uma arma e com uma denúncia à polícia. Estabelece-se uma luta e o vigilante também é morto.

Uma possibilidade de metáfora é possível neste ponto: o lugar do terceiro que legisla, que vigia em nome da lei é abatido. Aqui se subsumem o ritual referente ao pai da horda freudiano e a temática da anulação do pai simbólico. Diferentemente, porém, do que se dá no mito freudiano em que a culpabilidade sustenta a lei estabelecida, tudo se dá para que não advenha a resultante do ato, numa organização discursiva em que o desmentido da castração se impõe.

Ao começar a incineração do corpo da garota e da mãe, uma surpresa: ouvem gemidos e gritos. A garota não houvera morrido! Desesperados, perguntam-se mais uma vez: o que fazer? A incineração continua e a sua morte agora se consoma. Ao tentarem sair do lugar, o carro enguiça, e eles ficam presos na armadilha que fizeram para si próprios. Começam a telefonar para os pais pedindo aconselhamento: recebem respostas triviais, uma delas do pai do matricida, separado da mulher. A tônica das respostas paternas foram no sentido de que eles procurassem sair da cena. O reforço ao tangenciamento da lei é claro. O apelo ao pai não funciona como apelo à lei simbólica, mas como apelo à lei gozante.

Não há pai, não há mãe, não há mulher. Há objeto

indiferenciado e descartável. Eles, também, são objetos indiferenciados e descartáveis, na medida em que se fecha a trama com os três personagens perdidos num amanhecer desolado em meio ao lixo.

É por esse término da trama do filme que a leitura de uma modalidade de subjetivação, que se generaliza na contemporaneidade, aparece como uma interrogação para a Psicanálise. A temática da falência da função paterna parece não ter mais a importância que outrora teve ao ocupar o centro das discussões psicanalíticas, na medida em que se consoma, como fato da cultura, que a lei não gravita mais em torno do pai.

O problema se constitui, então, em torno do que uma possível lei estruturante do sujeito está gravitando, pois se verifica, através de registros iconográficos como o filme aqui comentado, um vazio na função simbólica, embora não absolutamente elidida, posto que, ainda produzimos cultura. Essa função, no entanto, é mostrada numa condição de avesso, numa borda revirada, em relação àquela na qual a Psicanálise institui o seu discurso.

Em função disso, surgem alguns posicionamentos em textos psicanalíticos atuais que buscam um "encaixe" para essa fenomenologia, a qual parece apontar para uma modalidade específica de subjetivação. Defrontados com uma contemporaneidade em que o sujeito tem o imperativo de gozar, alguns psicanalistas partem do princípio de que se está vivendo uma modalidade de psicose, na qual, a adicção e a depressividade<sup>2</sup> marcam esses tempos da mundialização.

Quero aqui colocar outra posição, dando continuidade à problematização do que se dá em torno dessa modalização subjetiva, em torno do objeto no mundo neoliberal, ocasionando um empuxo a uma relação perversa entre o sujeito e o Outro, com este decaído à mera condição de objeto, elidindo a relação sujeito-Outro. Parto, então, para uma formulação em torno de um operador teórico que é condição para a existência da Psicanálise enquanto prática e saber: o sintoma.

Há ainda o sintoma freudiano? Os registros em que ele se inscreve ainda são os mesmos que os de Anna O. e Dora?

Eis algumas questões que confrontam o saber analítico a partir dos personagens do filme. Há algum sintoma nos três rapazes? Há neles algum sofrimento

pelo confronto com a castração? Onde situar a angústia de cada qual? Qual o suporte para o desejo macabro que os arremeteu à condição de restos humanos identificados aos restos da cidade?

No seu texto "Os caminhos da formação dos sintomas", conferência XXIII, Freud (FREUD, [1912]1996) faz um percurso conceitual no qual os sintomas são considerados como um efeito de dispêndio mental ocasionado pelo *conflito* entre a libido insatisfeita e a realidade. O enfoque de Freud é trabalhado sobre o sentido, não só dinâmico como econômico, da vida mental do sujeito na sua relação com o desejo.

Ao considerar que, tendo um caráter regressivo, a libido insiste em gozar dos objetos investidos da infância. Freud mostra que, sobrepujando o princípio de prazer, a libido em regressão traz ao sujeito a possibilidade de um gozo infantil. O princípio de realidade ocasiona um abandono dos antigos objetos, impondo, sob a forma da lei cultural, outras escolhas objetais, insatisfatórias, porém, mediadoras do desejo do sujeito. A resultante dessa insatisfação é o sintoma clínico, o sintoma do sofrimento neurótico, aquele que assinala um percurso do desejo entre as fontes pulsionais do *id* e a ação supressora do supereu. Nesse percurso de permissões e negações em torno dos objetos privilegiados pelas pulsões, os sintomas vêm representar a função da fantasia, ou seja, aquilo que, no imaginário do neurótico, é permitido dar consecução ao que é interdito na realidade.

Ora, os personagens fílmicos, tomados aqui como paradigmáticos de uma modalidade de subjetivação, colam a função imaginária à função do real. Entre eles, não há a mediação entre a significação, própria à função imaginária e o significante, situado na função simbólica, o que aponta para a clivagem do neurótico, onde a relação significante e significado vai dar vez à dialetização, à ponderação, ao recalque. Entre eles, tudo se passa, num primeiro tempo, no binômio significação-ato, ou seja, numa balança que vai do imaginário ao real sem a mediação da clivagem, que funda o sujeito da Psicanálise.

A particularidade que aqui aponto parece-me teoricamente desafiadora, porque a conclusão por um viés da psicose facilitaria a compreensão do funcionamento desses sujeitos. Porém, a mediação simbólica neles surge num segundo tempo, após o

ato, para dar cobertura ao que já aconteceu. O que, para mim, não os situa na psicose é essa emergência secundária de um discurso modalizador, pragmático, que os faz retornar para a realidade, para nela continuar.

As justificativas dos rapazes para se descartarem dos cadáveres são sempre dotadas de uma racionalidade que visa mantê-los no laço social: querem continuar seus estudos universitários, casar, ter famílias, filhos, ser pessoas respeitadas. Tudo isso é falado em meio ao lixo no qual se afundam cada vez mais.

A situação angustiante retratada pelo filme ocasionaria sintomas no neurótico, como efeito da eficácia simbólica. Nos personagens, essa eficácia subsiste, porém, para sustentar o gozo. O que de estruturas se tem no caso?

Falarei, neste momento, sobre o sintoma sob a feição do *Synthome*. Prefiro conservar neste trabalho a grafia francesa, posto que ela produz um efeito significativo que conserva a carga semântica presente no ensino de Lacan, no *Seminário O sintoma* (LACAN, [1975-1976]2007).

Diferenciado do sintoma que opera como um mal-estar, agente da demanda clínica, o *Synthome* vai emergir na análise como um irreduzível do sujeito. Esse irreduzível é o que costura o real, o simbólico e o imaginário, na medida em que esses três registros podem "borromeanamente" se afrouxar. O *Synthome* tem, assim, o estatuto de uma suplência à metáfora do Nome-do-Pai, naquilo em que a organização edípica do sujeito poderia não dar conta de sustentá-lo na borda neurótica.

Lacan (2007) afirma, no *Seminário O sintoma*, que o pai é um *Synthome*. Partindo do suposto de que Joyce é sobrecarregado de pai, enquanto o pai que lhe dá um nome, a concepção de *Synthome* fica apensa ao patronímico e ao seu reconhecimento pelo Outro, de sorte a sustentar o sujeito no laço do discurso, já que o Nome-do-Pai equivale ao Pai-do-Nome.

Lacan afirma ainda no seminário aqui citado que, em Joyce, a *verwerfung* relacionada ao seu pai falimentar o impulsional a valorizar o seu nome próprio, levando-o a produzir a sua escrita a partir de um saber refinado sobre a sua língua materna, qual seja, o inglês. Joyce não psicotiza porque opera uma perversão no sentido específico que Lacan dá no *Seminário O sintoma*, ou seja, perversão enquanto



"versão em direção ao pai", o que pode ser pensado como uma busca de pai, de algo que consista aos nós borromeanos.

Voltando a focar o filme, os três protagonistas parecem não esperar nada dos seus pais, desde que, ao buscá-los pelos telefones celulares para que os ajudem a dar uma versão dos assassinatos, os pais sugerem o mero descarte dos corpos. Diferentes de Joyce, que tem um pai qualquer e com ele se sobrecarrega, eles estão *sobrecarregados de não-pai*. Se há uma *verwerfung* neles, não há suplência possível a partir do Synthome. A "versão em busca do pai" que empreendem pela tecnologia mostra-se vã.

É de interesse notar que a metáfora eduzida a partir do filme *Cama de gato*, aponta para uma espécie de *abulia de ser*, um *des-sintoma*, o que correlaciono a uma falta de sintoma no sentido estabelecido por Freud e a uma ausência de condições para a emergência do Synthome lacaniano. Estaremos aqui lidando com o que caracteriza a modalidade de subjetivação emergente na contemporaneidade? Seria a conjunção do *des-sintoma* e de um Synthome sem "um pai qualquer que seja" que estaria fundamentando a subjetividade contemporânea?

Surge, então, a questão da função do desejo, já que, ambos, sintoma e Synthome, como inscrições *do* e *no* inconsciente, respectivamente, se articulam com a função do desejo. Ora, a função do desejo, por sua vez, se articula na *dialética do ser e do ter*, no que essa dialética origina de impasse pela falta de completude no ser humano, já a partir da fala, determinando que sejamos todos *falta-a-ser*.

Os três rapazes parecem não ser afetados pela referida dialética. Todos os seus esforços são no sentido de continuarem a ter. Apelam para um pai para que isso seja continuado, para que se dê o que, na conjunção entre o Imaginário e o Real, se chama gozo do Outro barrado, correlato ao ter. Sem serem nada, tornam-se lixo. A imagem do amanhecer no monturo enfatiza isso de forma mais que significativa, senão verdadeiramente didática.

Se o Synthome opera uma sutura que *retém* – esse é o termo utilizado por Lacan (2007) no seu ensino – os três registros do RSI, o seu esgarçamento parece ocasionar algo no desejo, logo no inconsciente, algo que escapa à retenção, à continência, à castração.

Não se trata aqui de psicose, posto que a psicose tem a sua continência, qual seja, ela é suportada pelo delírio escritural como o de Schreber, que Freud e Lacan indicam como portador de um rigoroso sistema de ideias. Não se trata, também, de loucura, posto que ela pode ser concebida como uma fenomenologia temporária da própria histeria e que se dá em rompantes, em passagens ao ato. Não se trata nem mesmo da perversão, pois, embora o desmentido da lei, a perversão se articula de algum modo com a lei. Trata-se de outra coisa, relacionada ao desejo, que parece se situar para além do sintoma e do Synthome.

Para ilustrar o que estou expondo, trago algumas situações indicativas que têm sido costumeiras no Brasil e, creio, em nosso mundo globalizado. Na primeira delas, trata-se da incineração do índio Galdino, ocorrida alguns anos atrás. Ao serem capturados pela polícia, os rapazes, filhos da classe abastada da capital federal do Brasil, disseram não ter feito nada demais, pois pensaram que ele era "um mendigo". Para esses moços, portanto, mendigo não tem estatuto humano, não tem reconhecimento, tratando-se de um resto que eles não categorizam.

Numa outra situação, rapazes de classe média alta da Cidade do Salvador, Bahia, mataram um policial sob a alegação, de um deles, de que queria ver o que se dá com uma pessoa ao morrer, olhar para essa pessoa em estado agonizante, gozar, assim, da agonia de morte do Outro. Não são fenômenos isolados, como se pode pensar.

Para mim, em ambas as situações citadas, as falas dos adolescentes da realidade brasileira refletem o que aqui denominei de *abulia de ser*, *des-sintoma*, *Synthome sem um pai qualquer*, apontando para a ausência de uma mediação simbólica na estrutura, sem que isso caracterize uma posição perversa ou psicótica, menos ainda neurótica.

O filme *Cama de gato* não se encerra na cena dos três rapazes em meio ao lixo. Continuando, há uma série de entrevistas de pessoas das mais diversas condições sociais que, ao serem interrogadas sobre a situação dos protagonistas, disseram que fariam o mesmo. Alguns entrevistados, entre risos, acharam que as mortes praticadas não eram, senão, a defesa do futuro de cada qual, justificando-se, portanto, as atuações da ficção.

Tomado na literalidade da sua composição como obra de arte, o filme *Cama de gato* passa da ficção

para a realidade sem que se constate qualquer mediação simbólica, seja nos personagens fictícios ou nos entrevistados, personagens da vida real. Observa-se que o *desejo de ter* suplanta qualquer *condição de ser*, prescindindo de qualquer pai, de qualquer operador que avenge uma continência, uma retenção, como o faz o Synthome. No caso dos assassinos do índio Galdino, todos os rapazes foram liberados de culpa, e um deles foi admitido em excelente cargo no serviço público federal brasileiro.

Para a Psicanálise e para nós analistas, proponho que sejamos afetados por essa espécie de incômodo, qual seja, a de buscarmos nos situar, na clínica e na teoria, num mundo globalizado no qual, à neurose, parece suceder uma modalidade subjetiva em que o pai não parece mais produzir sintoma e o gozar se impõe de tal maneira que o sofrimento do sujeito não se faz na clivagem entre o desejo e a realidade, mas pela prevalência do *apenas desejar*. Ora, se, conforme Lacan no *Seminário A angústia* ([1962-1963]2005), o desejo se situa entre o gozo e a angústia, e a angústia é fundamentada na *imagem de ser* para o Outro como lugar do desejo, o que pensar quando esse Outro se elide, tal como se deu na ficção-realidade de *Cama de gato*?

## Notas

<sup>1</sup> *Cama de gato* é uma brincadeira existente entre diversos povos que se apoia em uma roda de barbante e pelo menos duas pessoas, uma delas posicionando o barbante entrelaçado nas duas mãos e a outra realizando diversas configurações, a partir da configuração inicial. Isso endereça ao tema "rodas de barbante" tão caro a Jacques Lacan, onde ele faz um jogo semelhante a partir da configuração borromeana, buscando variações e soluções teóricas para os desdobramentos possíveis da topologia dos nós. Isso, também, se coaduna com a proposta deste trabalho, na medida em que busco interrogar se, justamente, o que aqui considero uma mostra de subjetividade contemporânea, pode ser pensada numa outra configuração borromeana que não as até aqui articuladas.

<sup>2</sup> Refiro-me a dois autores que sustentam o tema da adicção e da depressividade como os grandes indicadores da subjetivação contemporânea, embora caminhem por conclusões diferenciadas quanto aos aspectos estruturais que suportariam tal subjetivação: trata-se de Elisabete Roudinesco e de Charles Melman. Roudinesco na sua obra, que no Brasil teve o título *Por que a Psicanálise?*, parte do pressuposto do sujeito trágico da obra freudiana para articular o que pode ser considerado um seu sucedâneo moderno, o sujeito da

sociedade depressiva. Já Melman, no seu livro publicado no Brasil com o título *O homem sem gravidade*, bascula entre uma concepção estrutural que ora corresponde a uma feição perversa, ora a uma feição psicótica, dessa "nova apresentação" de subjetividade. De qualquer sorte, as abordagens desses dois autores apontam a dificuldade de "enquadrar" o sujeito. É consabido que o conceito de "estrutura" em Lacan é muito mais uma referência ao modo de como se expressa o sujeito linguajeiro no ato analítico do que propriamente uma fixidez do seu ser. O sujeito está enodado nas conjunturas múltiplas do laço social, o que necessariamente implica modalizações do seu discurso e da sua forma de se relacionar com o objeto.

## Referências

CAMA DE GATO. Direção: Alexandre Stockler. Intérpretes: Caio Blat, Cainan Baladez, Rodrigo Bolzan e Rennata Airoidi e outros. 2000. 1 DVD (92 minutos), colorido.

FREUD, S. Os caminhos da formação dos sintomas [1912]. In:\_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XVI, p.361-378.

LACAN, J. *O Seminário, Livro 10: a angústia* [1962-1963]. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

LACAN, J. *O Seminário, Livro 23: o sinthoma* [1975-1976]. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Tradução de Sérgio Laia. Revisão André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

## SOBRE O AUTOR

Psicólogo formado pela UFBA., Mestre em Psicologia. Atualmente, é doutorando em Psicologia (2010.1) também pela Universidade Federal da Bahia. Professor Assistente da Universidade Salvador, UNIFACS. Exerce a clínica psicanalítica desde 2001. Atualmente mantém grupo de estudos em Salvador com outros psicanalistas. E-mail: <ru.diamantino@gmail.com>

Recebido em 08/09/2013

Aceito em 03/11/2013

# Um olhar psicanalítico sobre o universo feminino no filme 'Colcha de retalhos'

Angela Maria Menezes de Almeida\*

## Resumo

Este estudo parte da análise do filme americano, *Colcha de Retalhos*, do Diretor Jocelyn Moorhouse, como veículo instigador de um processo de reflexão sobre o universo feminino. A partir de um enfoque psicanalítico, algumas cenas do filme são destacadas na tentativa de se buscar um entrelaçamento de conceitos abordados por esta teoria e o processo de constituição da subjetividade de cada mulher, em especial. Traz, também, à reflexão, as dimensões éticas e estéticas, a partir da configuração de um modo de trabalho denominado patchwork, que se mostra como espaço facilitador do processo de subjetivação.

**Palavras-chave:** constituição da feminilidade; alienação e separação; masoquismo; sublimação; estética criadora. psicanálise; cinema.

**A PSYCHOANALYTIC LOOK AT THE FEMALE UNIVERSE IN THE MOVIE 'HOW TO MAKE AN AMERICAN QUILT'**

## Abstract

This study begins with the analysis of the movie '*How to make an American quilt*', directed by Jocelyn Moorhouse, which instigated a reflexive process about the female universe. Adopting a psychoanalytic view, some scenes of the film were highlighted in an attempt to seek an interweaving of concepts proposed by this theory and, in particular, a close look at the constitution of every single woman's subjectivity. It also brings to reflection an exploration of ethical and aesthetic dimensions, as the result of a methodology known as patchwork, which facilitates the process of subjectification.

**Keywords:** constitution of femininity; alienation and separation; masochism; sublimation; creative aesthetic; psychoanalysis; cinema.

\*Psicanalista e Membro Efetivo do Círculo Brasileiro de Psicanálise do Rio de Janeiro.

O filme *Colcha de Retalhos*, baseado no livro "*How to make an American Quilt*", do escritor Whitney Otto, foi lançado nos EUA em 1995, tendo como Diretor Jocelyn Moorhouse. Trata-se de um drama romântico sobre o universo feminino. Conta a história de uma jovem universitária que decide passar o verão na companhia da avó e da tia, pois encontra-se confusa em relação a seus sentimentos pelo noivo, e precisa terminar sua dissertação de mestrado, que gira em torno da história de mulheres, de diferentes culturas, que, ao realizarem trabalhos manuais, participam de um ritual. Um grupo de amigas prepara uma colcha de retalhos como presente de casamento para Finn. Enquanto a colcha é elaborada, Finn, a protagonista, ouve o relato de paixões e envoltimentos, nem sempre moralmente aprováveis, mas repletos de sentimentos que estas mulheres viveram. Esta colcha de retalhos, tecida com a técnica de patchwork, vai se configurar como uma estética criadora de oportunidades e de transformações, fazendo emergir novos modos de existência.

Iniciamos esta reflexão buscando, na obra psicanalítica, situar a questão do feminino, uma vez que ao nos perguntarmos como se constituíram e se fixaram os discursos sobre o caráter feminino e o ideal de feminilidade, na era moderna, temos clareza de que sua produção se deu a partir da posição masculina, dentro de um contexto histórico.

O final do século XIX e início do século XX, momento em que nasce a psicanálise, nos instiga a um olhar mais atento sobre a condição da mulher na sociedade ocidental. Então, vamos tentar entender o que estava acontecendo com as mulheres no momento da passagem da tradição para a modernidade, quando foi criada a psicanálise.

A cultura europeia, daqueles idos, produzia um discurso que visava promover uma perfeita adequação entre as mulheres e o conjunto de atributos, funções, predicados e restrições,

denominado feminilidade. Assim, era definida a natureza das mulheres. As virtudes próprias da feminilidade pautavam-se no recato, na docilidade, na receptividade passiva em relação aos desejos e necessidades dos homens. Por outro lado, num evidente paradoxo, uma ideia bastante corrente, naquele momento, apontava que a natureza feminina precisaria ser domada pela sociedade e pela educação para que as mulheres pudessem cumprir o destino ao qual estariam, naturalmente, designadas - serem esposas e mães.

Os discursos veiculados, nesse período, entendidos de acordo com o sentido atribuído por Michel Foucault (1988) - produção de saberes que compõem o pensamento, ou seja, que compõem a episteme de uma época - construíram, pois, uma dupla imagem da mulher, conforme pontua Nunes:

De um lado, fortaleceram a ideia do ser frágil, dependente, assexuado e passivo, do outro, desenharam-na como portadora de um excesso sexual ameaçador que punha em risco o modelo familiar burguês. No centro desse debate, surgiu a preocupação com a sexualidade feminina, pensada como ameaça à espécie e à ordem social, um tipo de força bruta, autônoma e próxima da animalidade, que podia explodir a qualquer hora, desvirtuando a passividade do caráter feminino. Era preciso, portanto, disciplinar a sexualidade feminina, a fim de minimizar os riscos de desregramento e maximizar sua potencialidade geradora, reprodutiva (in: BIRMAN, 2002, p.39).

Ao aceitar, com passividade, ocupar a posição de mantenedoras da ordem e da harmonia do lar, as mulheres se inscreveram sob duas formas de alienação: primeiramente, afastando-se do espaço social, mantiveram-se distantes das disputas de poder que definiriam seus próprios destinos. Quanto a isto, Maria Rita Kehl afirma que "sem acesso ao poder político, as mulheres não teriam meios de garantir os outros direitos fundamentais para se tornar sujeitos de suas próprias histórias"(2008,p.66). Num segundo plano, subjetivo, houve a renúncia de se apropriarem de uma das formas universais do falo: a fala. Ao emudecerem, deixaram de participar do que Freud veio a chamar de "as grandes tarefas da cultura", permanecendo, assim, socialmente invisíveis.

A este conjunto de circunstâncias sociais, que teve como base o modo de vida e o ideário burguês, a mulher foi subjugada a uma posição de "feminilidade", forjada pelo discurso masculino. Esta mesma "feminilidade", entrando em crise, ainda no século XIX, produziu a histeria como modo dominante de expressão de um sofrimento psíquico. Diante da coerção a seu corpo, sua sexualidade e sua vida, de modo geral, as mulheres encontraram, nos sintomas histéricos, uma forma de dramatizar sua insatisfação e seu protesto.

Foi com essas mulheres, marcadas por uma sintomatologia de conversão, que Freud se deparou em seu consultório, e que o levou a lançar a pedra fundamental do método e do pensamento psicanalíticos, em seus *Estudos sobre a Histeria* (1893-1895). O confronto com o desejo dessas mulheres indicava uma sexualidade que punha em questão o pressuposto de uma essência feminina passiva.

Considerando a vertente científica, Freud, foi um dos primeiros a perceber, ou melhor, a escutar, a crise ainda inominada que suas pacientes vinham atravessando. A recusa das histéricas em aceitar esta "feminilidade" como modelo de subjetivação e de sexuação o levou a passar grande parte de sua existência imerso em pesquisas que lhe possibilitassem desvendar o mistério da constituição da feminilidade.

Freud constrói suas hipóteses sobre a sexualidade feminina ao longo de toda a sua obra, podendo-se destacar, deste percurso, dois momentos fundamentais: o primeiro, que vai de 1905 a 1920, aborda suas concepções iniciais sobre o desenvolvimento da sexualidade infantil, onde a sexualidade feminina é pensada a partir do modelo masculino - o monismo sexual; o segundo, a partir de 1924/1925, em que ele tenta atribuir à sexualidade das mulheres uma especificidade própria - o devir feminino.

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, texto de 1905, Freud propõe as bases essenciais de sua concepção de feminilidade, ou seja, a existência até a puberdade, de um monismo sexual nos dois sexos. Essa hipótese de um só e mesmo aparelho genital é a primeira das teorias sexuais freudianas e tem em sua concepção a importância da particularidade e do determinismo, para a feminilidade, de que o único órgão sexual

reconhecido pela criança nos dois sexos é o órgão masculino, ou seja, o pênis no menino e seu correspondente, na menina, o clitóris.

Destaca-se, ainda, nesse percurso de sua produção teórica sobre a sexualidade, até os anos 20, a temática da existência de um complexo, durante o desenvolvimento infantil, que ele denominou de Édipo, tendo como modelo o mito grego. Freud destaca a importância desse complexo como fenômeno central do período sexual da primeira infância.

Em 1924, com o artigo *A dissolução do complexo de Édipo*, Freud dá ênfase, pela primeira vez, ao caminho diferente tomado pelo desenvolvimento da sexualidade em meninos e meninas. Para o menino, o declínio do complexo de Édipo, ou seja, a destruição da organização fálica infantil, dar-se-á sob a ação da ameaça de castração, em que ele vive um conflito entre seus libidinosos desejos dirigidos à mãe e o interesse narcísico dirigido a seu próprio pênis, prevalecendo este último. Na menina, o complexo de castração, despertado pela visão do pênis nos meninos, a levará a um sentimento de inferioridade e a querer compensar sua falta pela inveja do pênis. Neste caso, o complexo de castração a faz voltar-se para o pai para tentar substituir a falta do pênis: o desejo de ter um filho do pai, como substituto do pênis é, portanto, o promotor do Édipo feminino. Na medida em que esse desejo jamais se realiza, o complexo de Édipo na menina é gradativamente abandonado.

A temática das consequências psíquicas das diferenças anatômicas entre os sexos é melhor delineada, por Freud, no ano seguinte, (1925), no trabalho intitulado *Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos*. Este texto contém uma completa reavaliação de suas opiniões sobre o desenvolvimento psicológico das mulheres.

A vida sexual das mulheres, até aquela época, encontrava-se mergulhada numa impenetrável obscuridade, o que levou Freud a muitas vezes presumir que a psicologia das mulheres podia ser tomada simplesmente como análoga à dos homens. No entanto, ele próprio sempre deixou assinalado o caráter inacabado ou mesmo de suposição de suas explorações a respeito deste tema. A manutenção de um ponto enigmático sobre o querer feminino, em seus escritos, nos dá a ideia do quanto esta questão ficou obscura em seu trabalho. Sobre isto,

assim, ele escreve:

A grande questão que permanece sem resposta e à qual eu mesmo não pude jamais responder, apesar dos meus trinta anos de estudo da alma feminina, é a seguinte: o que quer a mulher? (1925, vol. XIX, p.274).

Próximo ao término de sua obra, em texto de 1932, ele deixa no ar um desafio, no que tange a esta temática, ao escrever:

Isto é tudo o que tinha a dizer-lhes a respeito da feminilidade. Certamente está incompleto e fragmentário. Se desejarem saber mais a respeito da feminilidade, indaguem da própria experiência de vida dos senhores, ou consultem os poetas, ou aguardem até que a ciência possa dar-lhes informações mais profundas e mais coerentes (1932, vol. XXII, p.134).

O texto freudiano coloca-se, pois, como uma obra aberta que se encerra em uma tensão entre o impasse do feminino, referido à lógica fálica, e o passe da feminilidade, formulado por ele, em 1937, indicando um erotismo não mais falocêntrico, mas que deixa à mostra um eixo de subjetivação, erotização e sublimação e inaugura novas possibilidades de inscrição do sujeito, homem e mulher, na cultura, como singularidade e diferença.

### **UM OLHAR PSICANALÍTICO SOBRE ALGUMAS CENAS DO FILME**

O filme retrata, com muita sensibilidade, um dos aspectos do universo feminino, a saber, o que concerne aos seus relacionamentos, enquanto filha, esposa e mulher.

Ao se considerar que a constituição do ser humano está calcada em duas operações: alienação e separação, de acordo com a teoria lacaniana, tem-se a dimensão da importância do tempo inaugural da criança em sua relação com o outro, em especial, com a mãe. A alienação significa que a criança, ao nascer, encontra-se em uma condição alienada, totalmente dependente do mundo de significação e de desejo do outro. A esse tempo, segue-se o da separação que possibilita a esta criança sair da posição de total submissão ao mundo do outro materno, ou seja, separar-se para engendrar-se.

Segundo Lacan, este movimento de separação do Outro materno deve ser repetido, muitas vezes, para que a criança adquira consistência de seu ser como sujeito.

Tem-se, pois, que, para a psicanálise, entrar no mundo submetido ao olhar do Outro é uma condição estrutural para a constituição do ser humano. E, que, da articulação alienação-separação e de futuros desenvolvimentos dependerá o contorno do perfil de constituição deste ser.

Na visão psicanalítica, para que o desejo possa emergir, é necessário haver um espaço deixado pela demanda; esta não pode ser totalmente satisfeita. A distância entre demanda e desejo corresponde a um dos aspectos fundamentais da estrutura subjetiva do ser humano. Sobre isto, Malvine Zalcberg (2003), nos fala que

O fato da mulher ter que continuar insistindo na demanda de amor à mãe para dar alguma consistência ao seu ser, turva a distância a ser mantida entre demanda e desejo, dificultando o surgimento deste em sua vida, separado do desejo do Outro (p.71).

Lacan (2008), é outro autor que enfatiza a importância da falta para a preservação do espaço da demanda, e, portanto, para o desenvolvimento psíquico da criança. Sem falta, não se pode ter acesso ao desejo próprio.

A criança se constitui a partir do desejo de um Outro sem falhas. Para ter a mãe completa e satisfeita, é que a criança procura, mesmo que ilusoriamente, identificar-se com o objeto de seu desejo e desejar apenas o desejo desta. Embora seja fundamental para a criança acreditar que ela realiza a imagem fálica para a mãe, ela deverá depois rejeitar essa crença, em um processo em que terá que contar com a função simbólica do pai: função que instaura uma separação da criança com a mãe. Essa função simbolizadora do pai é que traz um limite para o poder da mãe sobre a criança.

Se uma menina tem dificuldade em abandonar sua posição fálica em relação à mãe e a correspondente fantasia da completude materna, é porque essa renúncia suscita uma questão sobre sua própria existência: Quem sou se não sou o objeto de desejo de minha mãe?

Este fato de constituir-se em relação ao objeto do desejo de um Outro, fará o ser humano, para

sempre, ter dúvidas quanto ao lugar de onde deseja: o desejo é seu ou do Outro?

Uma das cenas do filme, apresenta um diálogo de *Finn*, a protagonista, com a mãe, que reaparece, após um período de afastamento, mostrando-se com novas ideias e dizendo que iria se casar, de novo, com o seu pai:

Finn - Você me disse a vida toda que papai era um calhorda, que casamento é besteira...

Mãe - Então, eu mudei de ideia. Ele era um calhorda e eu também, mas nos perdoamos.

Finn - A vovó já sabe? E o que ela acha?

Mãe - Para ela, está tudo bem.

Finn - Você gosta do Sam, mãe?

Mãe - Gosto.

Finn - Então, por que nunca me disse?

Mãe - Porque o que eu penso não deveria importar.

Finn - Eu estou perdida...

Mãe - Você sabe o que quer, só está com medo.

Neste diálogo, *Finn* mostra-se confusa. Conceitos/valores que ela apreendera através dos ensinamentos de sua mãe, como por exemplo: "papai é um calhorda"; "casamento é besteira", a marcaram intensamente e a levaram, de forma radical, a generalizá-los para todos os homens ou para qualquer tipo de casamento. As palavras da mãe, da infância de *Finn*, ainda estavam impressas nela e constituíam-se como verdades inflexíveis em seu processo de existir. *Finn*, ainda via o mundo através do olhar da mãe, aquele olhar de sua infância. Necessitava de sua aprovação como um guia para a sua vida. Não conseguia estabelecer o seu desejo. Em sua vida, inscrevia-se o desejo de sua mãe.

A psicanálise aponta que, nas narrativas neuróticas, o sujeito antes é falado - pelo Outro - do que, propriamente, fala. Esta marca, impressa em *Finn*, aparecia em vários aspectos de sua vida, traduzindo-se como insegurança e indecisão.

O perfil de *Finn*, na trama do filme, deixa transparecer vestígios de uma experiência de desamparo inicial. Passou, durante sua infância, longas férias na casa da avó, quando a mãe viajava com namorados. Sentia-se abandonada. Ruminava um sentimento de culpa pelo casamento de sua mãe não ter dado certo. Já adulta, dizia: "*No final, parei de pensar que a culpa era minha*". No entanto, o medo de um novo abandono a impedia de amar ou

de se deixar amar por *Sam*. *Finn* parece não ter vivenciado, completamente, a operação de separação de sua mãe. Ela continuou, de certo modo, alienada na figura dessa mãe, principalmente, naquilo que dizia respeito à sua auto-imagem feminina e à imagem que tinha dos homens. Desta maneira, foi construindo uma forma própria para se proteger de perdas, perdendo-se a si mesma, enquanto ser sexual feminino. Sendo o falo da mãe, *Finn* abriu mão de seu falo. Continuava vivendo, em sua fase adulta, destituída de uma posição alteritária em relação à sua mãe. Ou seja, *Finn*, ao longo de sua existência, não havia, ainda, conseguido deslocar-se de uma posição originária de objeto de desejo da mãe para uma posição de sujeito desejante.

A psicanálise, na modernidade, continua apontando, com certa ênfase, como o valor para o porvir de um ser humano está na experiência da díade mãe-criança. Philippe Julien (1997), afirma que

Mais do que nunca, é admitido que o olhar, o peito, a voz, os braços são insubstituíveis e, que esta potência materna de garantia ou de loucura, de segurança ou de angústia, de felicidade ou de infelicidade, é a verdadeira potência de vida ou de morte, desde que a humanidade existe (p. 32).

As mulheres retratadas nesta história, ora deixam entrever seu desejo de tornarem-se outras, ora apresentam-se capturadas na trama simbólica de completa dependência em relação ao outro. A marcante presença da figura materna é ressaltada no filme, como um componente de forte expressão de cada mulher, na forma de se constituir como sujeito no mundo das relações.

Fortemente associado à experiência de desamparo e à dependência da criança em relação a um outro que satisfaça suas necessidades está o masoquismo erógeno, segundo o pensamento psicanalítico. Nesse sentido, o masoquismo erógeno apontaria, de um lado, para a angústia diante da ausência de atribuição de significações e, de outro, para a dimensão de erotização inscrita nesse processo. Freud sustenta que a posição assumida pelo sujeito masoquista é caracteristicamente feminina, significando ser castrado, e que o conteúdo manifesto da fantasia masoquista é ser amordaçado, amarrado, espancado, aviltado, enfim, humilhado.

Ressalta-se, ainda, que a ideia de uma tendência masoquista, inerente ao sexo feminino, conforme a concepção freudiana, encontrou, ao longo do século XIX, um contexto social promissor ao seu engendramento, como marca de submissão da mulher ao outro masculino. Naquele momento histórico, a posição subalterna do ser feminino em relação ao masculino estava inscrita nas práticas sociais que não davam às mulheres o lugar de cidadãs e de sujeitos autônomos, conforme aponta Nunes (2000), em um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade. Portanto, o masoquismo feminino torna-se possível e pensável tanto no que diz respeito às condições concretas a que as mulheres estavam submetidas, como também em relação ao universo simbólico apontado pela psicanálise.

*Em*, marcada por uma postura de submissão aos pais, diante da traição do marido, faz com que todos tenham pena dela. Desenvolve o chamado masoquismo moral, deixando-se tomar por inferior, por ter perdido o falo que os homens ainda conservam. Recolhe-se à sua posição submissa ao afirmar: "*A fêmea fica no ninho, enquanto o macho sai para exhibir suas penas*".

Nunes (2000), comenta que as mulheres do século XIX, encerradas em seu espaço doméstico, não tinham permissão para passar pela experiência da paixão sexual e encontrar suas próprias palavras e imagens para exprimir seus sentimentos. Ela se refere à posição masoquista como uma alternativa que poderia dar conta de algumas questões que se colocavam para as mulheres naquele contexto. Assim, fala:

De um lado, tornando-se puro objeto de desejo e de gozo masculino, e inscrevendo, aí, seu desejo, a mulher se defenderia do desamparo quase insuportável a que estava exposta, numa ordem cultural que lhe abria poucas possibilidades de autonomia, real e psíquica, ao mesmo tempo em que lhe fechava as portas para uma experiência erótica mais satisfatória. De outro, ao assumir essa posição, reassegurava ao seu parceiro sua potência, encobrendo também a condição de desamparo que o ameaçava (p.221).

Essa mulher era, pois, de fundamental importância para a vida erótica masculina da época.

O modelo de mulher que se sacrifica e abre mão de sua condição de sujeito em nome do homem, tornando-se vital para ele, apresentava-se como uma possibilidade de identificação fálica para a mulher, sintonizada tanto com o desejo masculino quanto com o destino que a cultura lhe reservava.

Este parece ser o caso de *Sofia* que, com um casamento precoce, abandona seu sonho de seguir carreira como nadadora e se torna uma pessoa amarga, mal humorada e infeliz. Frustrada em suas aspirações nada fazia por si; o essencial de sua alienação social já fora decidido, seu ingresso necessário no casamento condenava-a a ligar ao homem sua economia de gozo.

É essa mulher que vai poder encontrar como modelo identificatório, como possibilidade de se proteger da angústia, e mesmo como uma via de satisfação sexual, uma ancoragem numa posição masoquista que lhe é apontada como possibilidade simbólica de se constituir como sujeito.

Outro lado do masoquismo, caracterizado por menor incidência de angústia de castração, produz uma espécie de destemor diante das vicissitudes da entrega amorosa. Nas mulheres, nem sempre o falo é condição essencial de uma certeza narcísica sobre o eu. É possível perdê-lo, também, frequentemente, e gozar desde uma outra posição - a posição "feminina" e sem se verem, com isto, ameaçadas de deixar de ser o que são. Essas mulheres são portadoras de uma certa desmedida, de um saber que informa que, diante de certos prazeres, a dor pode valer a pena - o que não equivale a dizer que a dor seja condição do prazer, mas a sustentar seu prazer, apesar dos riscos da dor.

Esta parece ser a posição assumida por *Mariana*, com um perfil ativo em sua busca por realização amorosa, que lhe permite a possibilidade de ser objeto, sem ser o objeto golpeado. Ao assumir sua posição "feminina", *Mariana*, ocupa um lugar na parceria sexual em que o desejo está do lado do outro.

Outra vertente destacada pela psicanálise, no que tange à questão da feminilidade, diz respeito à sublimação, um mecanismo de defesa do ego identificado por Freud como "processo para explicar atividades humanas, sem qualquer relação aparente com a sexualidade, mas que encontrariam o seu elemento propulsor na força da pulsão sexual"

(LAPLANCHE, 2001, p. 495).

*Gladi*, tia avó de *Finn*, ao descobrir a traição do marido com a irmã, quebra tudo o que vê pela frente e constrói, com os cacos, um enorme painel em uma parede de sua casa. Cria um painel, assustador, que retrata seu ódio e sua mágoa. Em sua obra grotesca, a tradução de uma tentativa de dar voz ao emergente, ao que ainda não está incorporado ao seu discurso. De acordo com ela "*a auto-expressão cura um coração ferido*".

Freud, também, descreveu como principais veículos de sublimação, a atividade artística e a investigação intelectual. Segundo ele, "a pulsão é sublimada na medida em que é derivada para um novo alvo não sexual e em que visa objetos socialmente valorizados" (ibid., p.495). A sublimação é, pois, um dos destinos da pulsão.

Neste sentido, a colcha de retalhos constituía-se numa obra de arte coletiva, confeccionada por um grupo de mulheres que depositavam, nesse novo alvo, suas pulsões sexuais, dando-lhes um novo sentido, ao mesmo tempo em que isto lhes permitia um deslocamento de grande quantitativo de suas pulsões sexuais. Este ato, identificado pela psicanálise como capacidade de sublimação, permite a troca da meta sexual originária por outra que, embora não sendo sexual, no sentido stricto, apresenta-se psiquicamente como se assim o fosse.

Para a psicanálise, a pulsão move o psiquismo humano, a fim de dar conta de sua imprevisibilidade. Possibilita ao indivíduo uma ruptura com a ordem determinada, conferindo-lhe um caráter de errância. Assim sendo, dá ao sujeito as possibilidades da busca, do erro, da criação. De acordo com Dutra (BIRMAN, 2002, p.89),

O conceito de sublimação permanece impreciso ao longo da obra freudiana, oscilando entre um significado estruturante que se refere à transformação da pulsão sexual em pulsão dessexualizada e uma face ligada à criação, que permanece oculta por conter um sentido desestruturante que desvela a feminilidade.

Pode-se perceber que as mulheres, apresentadas na história do filme, vão deixando transparecer nuances do processo de constituição de sua feminilidade, nas tramas de relações envolvidas, durante seu percurso de existência.



## COLCHA DE RETALHOS - UMA ESTÉTICA CRIADORA DE TRANSFORMAÇÕES

O filme apresenta-se a nós como uma grande alegoria que nos permite deslizar, em sua tessitura onírica, abrindo-nos espaço à imaginação.

Observa-se, nos tempos atuais, na psicanálise, grande preocupação com as dimensões éticas e estéticas de seu campo de trabalho. Hoje, a busca do conhecimento não consiste mais em encontrar respostas ou desvendar enigmas, mas, sim, abrir novos problemas, dando espaço ao mistério e à ambiguidade, em lugar das certezas e da precisão. A instabilidade de um sistema é a regra e não a exceção e o caos não é mais uma catástrofe, e, sim, parte de todo um processo de mudanças. Dentro desses valores, pode-se entender a produção de encontros como produção de desvios e de intensidades, favorecedores de novos modos de subjetivação, onde as diferenças ganham destaque e a criatividade é potencializada.

O ser humano nasce de um encontro. Torna-se humano porque reconhece que depende e se produz nos encontros. Torna-se criativo, quando permite o encontro fluido entre seu mundo interno e o externo.

Uma rica simbologia nos é apresentada, nesta história, através da feitura de uma colcha com a técnica patchwork. O modo de trabalhar com o patchwork configura-se como espaço favorecedor da invenção de si e do mundo; espaço facilitador de um modo de subjetivar onde a atenção, a repetição e a criação fazem a diferença e propiciam o devir. Esse movimento nos remete à técnica psicanalítica: recordar, repetir e elaborar. O patchwork caracteriza-se por ser uma técnica nunca encerrada, sempre aberta à inserção de novos retalhos de tecidos. Na costura dos panos, vai-se dando o tecer de si próprios. Constitui-se, na verdade, como um modo de apreender a vida e de apreender-se.

No filme *Colcha de Retalhos*, um grupo de mulheres se reúne para confeccionar uma colcha de patchwork, com o tema "Onde vive o amor". Cada uma das mulheres encarrega-se da confecção de uma parte da colcha, onde busca expressar a ressonância desse tema em suas vidas. Surge, então, um trabalho de arte, no sentido dado por Foucault, da arte como modo de existência, de invenção de possibilidades de vida, possibilidades essas que não

cessam de se recriar.

Observa-se, na experiência narrada, a formação de um tecido, em que a multiplicidade das singularidades daquelas mulheres, ao se unirem, dão intensidade e potência de vida àquele grupo, formando um manto de subjetivações. Ao costurarem os retalhos, também costuram os retalhos de suas vidas. Ao unirem seus retalhos, potencializam a capacidade de ligação com suas entranhas abandonadas ou descartadas, tal qual retalhos.

Podemos pensar esse espaço grupal como constituidor de uma atitude de continência e acolhimento. Espaço impulsionador ao devaneio e à imaginação; ao respeito e valorização das diferenças e, portanto, propício à instauração de um movimento de vida renovada, onde a coragem de desejar se faz presente, instigando uma abertura e disponibilidade ao novo, através da transposição do que somos, vivemos, amamos e perdemos.

Esse modo de trabalhar, recolhendo lembranças, conectando com o presente, buscando capturar o momento e retratando-o através da tessitura, nos remete a Bergson (2005,p.7) , ao nos dizer:"O que fazemos depende daquilo que somos; mas também, em certa medida, somos o que fazemos e nos criamos continuamente".

### A TÍTULO DE CONCLUSÃO

Abordar a questão da constituição da feminilidade requer a abertura do olhar para espaços outros, inatingíveis quando se considera apenas a vertente da razão.

Assim, esta película, rica em simbologias, em metáforas e em alegorias, nos permite adentrar num universo feminino frente ao amor, eivado de anseios, renúncias, sofrimentos e prazeres.

Numa cena inicial, observa-se o desenrolar de um carretel de linha que, assim como nossa vida, vai se desenrolando aos poucos, em sequência, num constante movimento propiciador das transformações e do surgimento do novo.

Destaca-se a singularidade do processo de constituição da subjetividade de cada mulher, em seu devir feminino, ao mesmo tempo em que se pode observar a pluralidade de fatores envolvendo cada percurso de construção dessa feminilidade.

Há um momento, no filme, em que a avó cobre a neta com a colcha, já pronta. Ali, é como se a jovem estivesse sendo coberta por todas as histórias de amor e feminilidade que representam aquelas mulheres. Podemos pensar, também, que, de uma forma ou de outra, somos cobertos, desde o nosso nascimento, pelas colchas tecidas com as experiências, mitos, tradições, permissões e proibições que, ao longo de várias gerações, vão marcando nossos caminhos.

Em uma das partes finais do filme, uma forte ventania toma conta da cidade, fazendo voar as folhas da dissertação de mestrado da protagonista. Esta metáfora nos remete à ebulição de nossos pensamentos e sentimentos que, em sua fluidez, não se deixam aprisionar, podendo mudar de acordo com o movimento que imprimirmos à nossa vida.

Assim sendo, pensar no tema da feminilidade é pensar em um processo de constituição, é projetar um estado de devir, é adentrar num universo enigmático, em que o singular se faça presente em cada mulher, possibilitando-lhe criar a sua feminilidade possível.

## Referências

BERGSON, H. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BIRMAN, Joel (Org.). *Feminilidades*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

\_\_\_\_\_. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Editora 34, 1999.

DUTRA, Vera Lucia. O conceito de sublimação à luz de uma nova perspectiva da feminilidade. In: BIRMAN, Joel. *Feminilidades*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002. p. 87-106.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade - a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988. 1 v.

FREUD, Sigmund. 1856-1939. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade [1905]. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. II.

\_\_\_\_\_. Estudos sobre a histeria [1893-1895]. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIX.

\_\_\_\_\_. A dissolução do complexo de Édipo [1924]. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIX.

\_\_\_\_\_. Algumas consequências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos [1925]. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIX.

\_\_\_\_\_. Sexualidade feminina [1931]. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XXII.

\_\_\_\_\_. Feminilidade [1932]. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XXII.

\_\_\_\_\_. Análise terminável e análise interminável [1937]. *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XXIII.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

JULIEN, Philippe. *A feminilidade velada: aliança conjugal e feminilidade*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1997.

LACAN, Jacques. *Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise [1901-1981]*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

LAPLANCHE, J. ; PONTALIS, J. *Vocabulário de psicanálise*. 4ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NUNES, Silvia Alexim. *O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha - um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

ZALCBERG, Malvine. *A relação mãe e filha*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

## SOBRE A AUTORA

Psicanalista e Membro Efetivo do Círculo Brasileiro de Psicanálise do Rio de Janeiro. Docente do Curso de Formação de Psicanalistas do Círculo Brasileiro de Psicanálise do Rio de Janeiro. Mestre em Educação pela UNIVERSO-RJ. Especialista em Metodologia do Ensino Superior e em Pedagogia Empresarial pela UNIGRANRIO-RJ. Pedagoga.

Endereço para correspondência: Av. Nossa Senhora de Copacabana, 861/413-Copacabana-Rio de Janeiro-RJ-22060001. E-mail: <amma49@ig.com.br>

Recebido em 09/11/2013

Aceito em 09/11/2013

# O entardecer das paixões

Maria Clarice Baleeiro\*

## Resumo

A paixão, na sua desmesura, traz a marca do narcisismo primário com a busca incessante do sujeito para retornar ao estado de fusão mãe-filho - satisfação plena, onde o outro tem aquilo que lhe completa e preenche o seu vazio.

**Palavras-chave:** cinema; psicanálise; paixão; cura; pulsão; narcisismo; envelhecimento.

## THE EVENING OF THE PASSIONS

### Abstract

The passion in his excesses, bears the mark of primary narcissism with the relentless pursuit of the subject to return to the state of mother-child fusion - full satisfaction, where the other has what completes and fulfills your emptiness.

**Keywords:** cinema; psychoanalysis; passion; drive; narcissism; aging; healing.

O melhor amor é aquele que desperta a alma...  
E nos faz querer mais.  
Aquele que coloca um fogo no coração e traz paz na  
alma.  
E foi isso que você me deu. E o que eu esperava dar a  
você para sempre.  
Até um dia.  
Amo você.  
(De Noah para Allie, do filme *O diário de uma paixão*)\*

As pulsões, mesmo sem que saibamos de onde se originam, impulsionam a vida de cada um de nós, dando substrato às nossas paixões. Como pulsões de vida, buscam a sobrevivência e estão ligadas a um condutor erótico que nos leva ao contato com o outro e com a realidade, tendo como consequência a formação de tensões. As pulsões de vida são denominadas de Eros, tendo como oponente Thanatos - as pulsões de morte.

Essas pulsões de morte atuam quando o prazer, oriundo de Eros, chega ao ponto de significar perigo para o sujeito. Como resultado, Thanatos age proporcionando a retirada das tensões pela diminuição da energia gasta pelo sujeito na obtenção do prazer. A pulsão de morte tem algo criativo na tentativa de evitar o aumento das tensões produzidas pela vida. Ela controla o excesso e faz o sujeito retornar ao ponto de equilíbrio. É dessa maneira que, durante a vida, as pulsões se articulam, buscando manter o sujeito em posição de estabilidade.

Pulsões de vida, pulsões de morte. Vida e morte, o eterno jogo de todo ser humano na busca incessante de entender a sua existência, sempre marcada pelo pouco saber sobre a vida e uma única certeza - a morte, sem significado, sem marca no inconsciente, sem representação, puro real.

Das pulsões às paixões. Paixões que, mesmo estranhas a nós, dominam a nossa vida mental. Excessivas, ardentes, intensas, fortes, violentas, duradouras, fugazes, aparecem como uma tendência

\*Psicanalista. Membro do Círculo Psicanalítico da Bahia. Trabalho apresentado na XXI Jornada do Círculo Psicanalítico da Bahia em 25/26 de setembro de 2009, *A Paixão*.

no sentido de que, diante delas, reagimos. As paixões marcam a nossa dependência do Outro e estão ligadas tanto ao sofrimento quanto ao prazer. A paixão que nos leva à vida também nos leva à morte. Para Kehl (1987, p.480): "A morte pode ser a outra face do princípio de prazer, quando ele não consegue se associar ao princípio de realidade".

Nos dicionários, vamos achar o termo paixão como: "martírio de Jesus Cristo...; grande sofrimento; sentimento, gosto ou amor intensos a ponto de ofuscar a razão...; furor incontável; exaltação, cólera, ânimo favorável ou contrário a alguma coisa e que supera os limites da razão; ..." (HOUAISS, 2009, p.14.013); ou, ainda; "sentimento excessivo; afeto violento; amor ardente; entusiasmo; grande mágoa; cólera; objeto de afeição intensa; vício dominador; parcialidade; alucinação; sofrimento prolongado;..." (FERREIRA, 1971). A paixão sempre traz um excesso, como uma desmesura. Esse ser em demasia, muito desmedido, que oscila entre vida e morte, ter e não ter, ser ou não ser, colocando o sujeito como um equilibrista que balança entre reagir ou ser tomado por ela (a paixão), correndo até o risco de sucumbir. A paixão está, na maioria das vezes, ligada à perda de controle e ao sofrimento, sendo, inclusive, a tentativa de buscar formas de preencher o vazio; como o saber fica encoberto, ela engana a falta, potencializando o narcisismo e a onipotência. Muitas vezes, no seu excesso de energia, as paixões buscam saídas na repressão, no desvio de objeto, na transformação ao contrário ou na sublimação.

Paixão, paixões. Do que mesmo estamos falando? O que é isso que nos encanta e nos amedronta? A paixão emana do corpo e da alma (psique), trazendo, aos dois, sofrimento e prazer. Algumas vezes, causa uma urgência que atormenta o sujeito, noutras o liberta para a realização de coisas nunca antes pensadas. Ela acontece via o narcisismo, sem o qual desaparece. Geralmente é iniciada pela busca de nós mesmos, quando nos espelhamos no outro, estando amarrada na falta e na ideia de que este outro tem algo do qual precisamos. A paixão traz a esperança de completude, demanda que alguém preencha minha falta e está impregnada de desejo e representação: "Você é assim, um sonho pra mim e quando eu não te vejo, eu penso em você desde o amanhecer, até quando me deito" (Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown e Marisa Monte).\*\*

Mas o que é a paixão? Será que podemos entendê-la no singular? Ela é o equivalente das pulsões e se apresenta em muitas formas, carregadas de afeto e emoção. A paixão é plural e, para compreender, me inspiro em Freud quando diz: "[...] se desejarem saber mais a respeito [...] consultem os poetas" (FREUD, [1933]1996, p.134): "Você é isso, uma beleza imensa, toda recompensa de um amor sem fim. Você é isso, estrela matutina, luz que descortina um mundo encantador. Você é isso, parto de ternura, lágrima que é pura, paz do meu amor!" (Luiz Vieira).\*\*

Voltemos ao Narcisismo, base importante para que toda paixão aconteça. Por algum tempo, achamos ser possível a satisfação absoluta quando um objeto - mãe - nos satisfaz plenamente e nos permite acreditar que somos o ser mais perfeito e amado do mundo; depois, isso é perdido para sempre, e tenta voltar sob a forma de fantasias inconscientes. O desejo sempre busca o retorno da fusão total com o ser amado - a mãe. Mas a realidade impetuosa barra, não pode. Por isso, vivemos em tentativas de conseguir, mais uma vez, repetir esse prazer total e absoluto. Como diz Freud ([1933]1996, p.122): "[...] parece que a avidez da criança pelo primeiro alimento é completamente insaciável, que a criança nunca supera o sofrimento de perder o seio materno".

Ao nascer, desprotegido e precisando de cuidados, o bebê, por necessidade biológica, sente fome, e um ser que assume a função materna o alimenta e satisfaz. Unida à saciedade da fome, há uma experiência de satisfação que faz marca nesse bebê e que ele, por toda a vida, vai procurar reencontrar. No primeiro momento, tensão biológica, depois, a "experiência de satisfação" que fica ligada a uma representação, evocada constantemente. Essa experiência é o desejo, segundo Freud, movimento, processo, tendência.

É essa fusão mãe-filho que chamamos de narcisismo primário, precisando, num determinado tempo, cair, dando ao desejo outros movimentos e possibilidades. O desejo busca, sempre, aquilo que possa satisfazê-lo totalmente, mas, como não há esse objeto capaz de cumprir essa função, ele se frustra e segue procurando alternativas - o desejo insiste e nós, nesse permanente estado de tensão, ficamos à procura eterna de modalidades diversas

de satisfação.

O narcisismo primário cai com a castração. É ela quem nos separa da mãe, num corte, fazendo com que, assim, aconteça uma perda significativa, se instale a falta e possamos perceber o quanto incompletos somos. A castração, com seu corte, possibilita a vida, impedindo que a relação dual mãe/filho se torne mortífera. A castração é um limite imposto à onipotência do desejo, que assim pode ser encaminhado para outras direções, permitindo outros movimentos. Kehl (1987, p.478) nos diz ser "[...] preciso relativizar a castração que pode ocorrer de maneiras diferentes na história de vida de cada um".

Paixão, paixões. De qual falarei? Paixão amorosa, e quem sabe consiga adentrar o poder do qual se investem os apaixonados sentindo não só que o outro é capaz de lhe dar aquilo do qual necessita, como ele próprio de oferecer ao amado tudo que ele acha ser possível para preencher suas faltas e fazê-lo feliz.

Ao me apaixonar, espero encontrar num outro algo que me complete e que ele traga o que falta em mim. Mas sabemos que vamos perder; o outro não só é incapaz de nos completar como nos escapa - logo, a falta persiste. "Na paixão amorosa espero encontrar este ser que me completa, cujos desejos são os meus desejos - este ser que é igual a mim e que chegou para me salvar da condição solitária que é a própria condição humana: cada um de nós é um ser único diante do mundo" (KEHL, 1987, p. 478-479).

Para seguir nesse caminho, vou-me apoiar num filme americano de 2004 - *O Diário de uma Paixão*, no original *The Notebook*, uma adaptação da novela de Nicholas Sparks, com direção de Nick Cassavetes e música de Aaron Zigman. O elenco é composto por Ryan Gosling, Rachel MacAdams, James Garner, Gena Rowlands, entre outros.

*O Diário de uma Paixão* conta a história de Noah e Allie e é construído na alternância de dois tempos: passado e presente. No passado, a história de amor vivida pelos dois - os encontros e desencontros, as idas e vindas, a objetividade de Noah e as dúvidas de Allie. No presente, a vida do casal num lar para idosos, quando é lido por Noah o diário escrito por Allie, onde deixara gravado: "A História de nossa vida - Leia isso para mim que voltarei para você".\*

O filme fala do amor entre os dois, iniciado num verão e traçando todo o resto de suas vidas. O encontro entre eles se dá na pequena cidade onde

ele mora e aonde ela vai passar as férias com a família. Na cena inicial, uma paisagem, onde vemos um rio, uma casa, pássaros e o pôr do sol - há um entardecer. Os pássaros voam, vão e voltam, migram, como as lembranças que Noah, ao ler para sua amada o diário da vida deles, espera fazer retornar em Allie.

O que marca o casal é a diferença entre os dois: Ele - pobre, interiorano, com pouca cultura, mas ousado, positivo, cheio de objetivos, sonhos e ideias, e ciente das impossibilidades que a vida apresenta - "Não se pode ter tudo"\*. Ela - rica, mimada, alegre e risonha, cheia de dúvidas e insegura, sempre ocupada por todos os afazeres ditos "corretos para uma menina de boa família", mas distante do seu desejo, com muitos questionamentos sobre o que é e do que é capaz, tendo sua vida ligada ao saber e ao desejo dos pais. Sempre afirma que, na maior parte do tempo, sua cabeça fervilha e que só sossega com um pincel na mão, quando pinta. Tão diferentes, estão marcados pela atração comum e pela percepção que o outro tem - "Algo que me faz desejar você" \*; "Posso ser o que você quiser" \*; "Você sabe como me convencer" \*. A escolha desse outro, objeto de amor, acontece, via a pulsão sexual, que determina todo o desenrolar da relação.

Num encontro, a paixão marca seu lugar. Após o cinema, saem a passear e param num sinal de trânsito, que está vermelho. Sinal de parada, perigo, atenção! Eles deitam na faixa de pedestres e desafiam; a paixão assinala sua característica mais forte: não respeita sinais, ousa, corre riscos. Sinal verde. Ele se joga no que sente, ela, como sempre duvida, ao que ele interfere: "Você precisa aprender a confiar" \*.

A partir desse momento, a paixão invade a vida dos dois, ocupa todos os espaços e faz com que cada um deseje estar, o tempo todo, com o outro - Dançar sem música, como só os apaixonados são capazes, sentir um ao outro, se entregar, sonhar!

O romance traz a alegria e o lúdico: brincam com o nada, riem de tudo, mas brigam - há um conflito, são diferentes! Posteriormente, com o convite dos pais dela para um almoço, essa diferença será usada na tentativa de provocar uma ruptura. Com a intromissão dos pais, o romance fica firmado como "romance de verão" e, portanto, com um final predefinido. "Romances de verão terminam por diversas razões. Mas, geralmente, têm uma coisa

em comum, são como estrelas cadentes. Um fantástico momento de brilho nos céus, um fugaz relance de eternidade e, no instante seguinte, desaparecem" \*.

Por isso, inevitavelmente, vem o rompimento. Esse impasse cria um limite, muitas vezes necessário para que a paixão possa buscar outras formas de acontecer, como o amor, por exemplo. "Que não seja imortal, posto que é chama. Mas que seja infinito enquanto dure" (MORAES, 2001, p.101).

Com o rompimento, Allie retorna para sua cidade de origem e Noah passa a escrever, diariamente, como prometera um dia. Não há resposta. As cartas, em número de 365, marcam um tempo. Depois, esquecer e ir em frente, o que ele não consegue. A imagem de sua amada está refletida em todas as coisas.

Rompe a guerra, e Noah vai para os campos de batalha. Allie estuda numa faculdade e torna-se enfermeira voluntária. Em cada soldado ferido, vê a cara do Noah, até que encontra um rapaz de quem trata e que a procura. Ele fala para Allie como Noah lhe falou um dia: ousado, positivo, insistente. A partir daí, passam a viver um romance - ele era tudo que os pais queriam para Allie.

O filme continua enfocando o passado. A guerra acaba, e Noah regressa para casa e retoma sua vida, passando por um período triste, enlutado; sua libido retorna para si mesmo até que escolhe outro objeto de amor e investe - a reconstrução da casa que compra, em ruínas, e que espera transformar numa morada com todos os detalhes sonhados, um dia, pelo casal. Para isso, conta com seu velho pai, afetivo e presente, com o qual aprendeu a ler poesia, resultando na cura de uma gagueira. Certamente foi com esse pai que Noah percebeu o poder e as possibilidades do amor. Seus sonhos têm força, asa e imaginação. Noah sonha e realiza, concretizando seus objetivos.

Esse é um traço muito forte em Noah, "um homem comum" \* como diz. Continuamente, investe em objetos de amor, dando direção a seu desejo. Inclusive, já velho, continua fomentando sua libido no sentimento que tem por Allie, agora, objetivando sua cura. Como sabemos, na velhice, a libido tende a diminuir, apesar de o desejo ser atemporal e não envelhecer, as possibilidades corporais e psíquicas são modificadas, há um descompasso corpo/psiquismo e a tendência é que a libido retorne para

si porque perde sua plasticidade. No entanto, é a história de cada um e suas características que marcarão essa fase de idade; como cada pessoa irá vivê-la e como irá lidar com o seu desejo.

O filme segue. Na busca do registro para efetivar a reforma que se constitui, naquele momento, no investimento de Noah, ele reencontra Allie, e é doloroso vê-la com outro. Não se acanha, insiste, ousa, ao que Allie questiona: "O que você quer Noah?" \*, Ele quer tudo aquilo que, um dia, sonhou que ela teria para ele. Retorno aos poetas para entender: "Ah você tem todas as coisas, que um dia eu sonhei pra mim; a cabeça cheia de problemas, não me importo, eu gosto mesmo assim [...]" (Roberto e Erasmo Carlos)\*\*

E Allie vai ao encontro de Noah que, surpreso, não fala. Será que já não teria dito todas as coisas?!!! Diante do silêncio dele, ela retorna ao carro e perde a direção, derrubando uma cerca. Essa cena marca uma quebra para Allie, como se, pela primeira vez, ousasse desafiar e assumir seu desejo. A paixão emerge, ressurgue com toda força da qual sempre se imbuíu e a mergulha no conflito, enchendo Allie de dúvidas, como sempre, e retornando Noah à certeza de que ela é o seu grande amor. Por isso, pede que volte, sem, no entanto, ter mais uma briga e marcar suas diferenças.

Allie retorna no outro dia, e Noah a leva ao rio para ver os pássaros, eles que vão e voltam, migram. Isso dá à história o movimento de ida e vinda, o que vai pode retornar, o que Noah acredita, no presente, ser capaz de fazer acontecer com as lembranças de Allie, doente e esquecida.

No passeio do rio, voltam a conversar, brincam e retomam a alegria de estar juntos, essa coisa boba de sorrir de tudo, de ser feliz. O desejo explode e se amam - "Foi isso que perdi durante esse tempo?"\* - pergunta Allie. "Quero mais" \* - aparece aí o insaciável da paixão, e passam a viver alheios a tudo e a todos, irresponsáveis, soltos, desejantes e desejados. E Allie faz o seu reencontro com a pintura, velho sonho, desejo sempre postergado.

A história retorna ao presente. No abrigo, Noah lê para Allie que, num momento de lucidez, reconhece como dos dois, a história lida por ele. Aqui vamos abrir um parêntese: Allie tem demência senil, irreversível e degenerativa. Ver sua amada distante, ausente, é insuportável para Noah, por isso investe

todo o seu tempo em ler para ela, contar a história deles como forma de trazê-la de volta. Noah acredita que a paixão deles, e só ela, será capaz de trazer Allie para a realidade. Sua fé nessa "cura" e na força do amor é tão grande que, diante das palavras do médico que o alerta para não ter esperança, retruca: "A ciência vai até onde entra a mão de Deus" \*.

Noah sempre foi positivo, entusiasta, pragmático. Ciente e convicto do seu imenso amor por Allie, tem a fé dos apaixonados. Seu coração, porém, não suporta perder a amada para a doença que a arrebatou. Sofre dois enfartes. Allie, por sua vez, sempre foi cheia de conflitos e dúvidas - "A minha cabeça fervilha" \*. A velhice de ambos é marcada pelos traços que fundaram as suas vidas. Para Messy (1999, p.71): "Envelhecemos como vivemos", portanto, o "envelhecimento de cada um de nós se efetua no decorrer da vida, segundo a organização psíquica e a capacidade de enfrentar diversos traumas que tocam o ser em sua dimensão corporal, intelectual e social".

Noah insiste e, contando com a ajuda da enfermeira da Clínica, prepara um jantar para os dois com música e dança, elementos presentes na história do casal. Parece, como diz, "Um dia especial para haver um milagre" \* - "Esta é a minha amada, ela que está lá. Não vou abandoná-la. A mãe de vocês é o meu amor, este é o meu lar" \*. Palavras que Noah diz para os filhos, numa visita onde tentam dissuadi-lo da ideia de ficar com Allie no abrigo.

No jantar, Allie tem alguns minutos em que mantém contato com a realidade. Conversam: "Quanto tempo nós temos?" \*; "Todo tempo que quisermos" \*; "O que houve comigo?" \*; "Esteve ausente" \*; "Como o tempo passa depressa!" \*; "Voando" \*. Essa é a sensação que o tempo toma quando se envelhece. Dançam, até que ela esquece, reage, grita, esbraveja e é dopada e levada pelos enfermeiros.

Noah se assusta e se perde nas recordações! Fotografias, lembranças, o diário. Cada um de nós é alguma coisa quando tem lembranças e recordações. Como o sujeito se constitui de imagens e representações, a perda da capacidade nesse nível o destrói. Allie perde suas lembranças. Noah se agarra a elas na esperança de que alguma coisa retorne - sua amada, seu amor: "Amei alguém de coração e alma e isso sempre foi o bastante para mim" \*.

Mas as lembranças não bastam para Noah, e ele mergulha na dor de ver que não a salva. O coração grita - outro infarto, o que o afasta da sua amada por um tempo. Com sua melhora, insiste em vê-la ao que a enfermeira reage dizendo ser contra o regulamento. Mas, para a paixão, não há nada que a regule!...

Novamente se encontram. O ir e o vir marcam a história dos dois, esse movimento do desejo tão presente na relação do casal. Allie retoma a lucidez, mais uma vez, por mais alguns minutos e pergunta: "Quando não me lembrar mais de nada, o que será de mim? O que você fará?" \*; "Eu estarei sempre aqui" \*; "Você acha que nosso amor pode fazer milagres?" \*; "Sim, eu acho. É o que traz você de volta para mim toda vez" \*; "Acha que nosso amor pode nos levar embora juntos?" \*; "Acho que o nosso amor pode fazer o que nós quisermos." \* Deitam-se juntos, entrelaçados como sempre viveram. Voam os pássaros que terminam o acasalamento, após um amor de verão. Eles se vão, mas sempre voltam. O sol se põe. É o entardecer de uma paixão que marca a vida dos dois e que, mesmo que não traga a cura esperada, o faz acompanhá-la, para sempre, definindo o seu final - juntos.

Nada está perdido  
ou pode ser perdido  
o corpo indolente, velho, friorento,  
as cinzas deixadas pelas chamas passadas  
arderão de novo.  
(Walt Whitman) \*

#### Notas

\* Expressões retiradas do filme *O Diário de uma Paixão*.

\*\*Letras das músicas retiradas do site: <<http://vagalume.com.br>>

#### Referências

BLEICHMAR, Hugo. *Depressão, um estudo psicanalítico*. Tradução de Maria Cecília Tschiedel. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.

BLEICHMAR, Hugo. *O narcisismo: estudo sobre a enunciação e a gramática do inconsciente*. Tradução de Emília de Oliveira Diehl e Paulo Flávio Ledur. Porto Alegre: Artes Médicas, 1985.

FREUD, Sigmund. *Além do Princípio do Prazer* [1920]. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras*

psicológicas completas. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.XVIII, p.17-85.

FREUD, Sigmund. Novas Conferências Introdutórias [1933]: Conferência XXXIII. Feminilidade. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XXII, p.113-134.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda et al. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Gamma, 1971.

HOUSSAIS, Antonio et al. *Dicionário Houssais da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KEHL, Maria Rita. A psicanálise e o domínio das paixões. In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos das paixões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 469-496.

LEBRUN, Gérard. O conceito de paixão. In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos das paixões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.17-34.

MANONI, Moud. *O nomeável e o inominável: a última palavra da vida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

MORAES, Vinicius. Soneto da Fidelidade.. In: MORICONI, Ítalo (Org.). *Os cem melhores poemas brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 101.

MESSY, Jack. *A pessoa idosa não existe: uma abordagem psicanalítica da velhice*. Tradução de José de Souza e Mello Werneck. São Paulo: ALEPH, 1999.

NASIO, Juan David. *Lições sobre os 7 conceitos cruciais da Psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

O DIÁRIO de uma paixão (*The Notebook*). Direção: Nick Cassavetes. Intérpretes: Ryan Gosling, Rachel McAdams, James Garner, Gena Rowlands e outros. Roteiro: Jeremy Leven. Adaptação da novela de Nicholas Spark: Jan Sardi. Música: Aaron Zigman. Estados Unidos: New Line Cinema - A Time Warner Company, 2004. 1 DVD (123 min.), color. Produzido por Gran Via Production.

Recebido em 04/11/2013

Aceito em 20/11/2013



# Amor de transferência: um estudo de caso baseado em *In Treatment*

Gabriela Trindade\*  
Rui Maia Diamantino\*\*

## Resumo

O texto discute alguns aspectos do amor de transferência e da contratransferência a partir de episódios da série de TV americana *In Treatment*, envolvendo o psicanalista Paul e sua paciente Laura. Considera-se que, embora a ficção fílmica não dê os elementos necessários para a análise de um caso clínico, o que é retratado em *In Treatment* não se distancia das questões do desejo do analista na sua relação com seus pacientes. Essa perspectiva desdobra uma série de questões que ainda precisam ser elaboradas pelos que praticam a Psicanálise no lugar do analista.

**Palavras-chave:** cinema; amor de transferência; contratransferência; psicanálise; clínica psicanalítica.

## *TRANSFERENCE LOVE: A CASE STUDY BASED ON TV SERIES IN TREATMENT*

### Abstract

This paper discusses some aspects of transference love and countertransference from episodes of American TV series *In Treatment* involving the patient (Laura) and her psychoanalyst (Paul). It is considered that although the filmic fiction does not give the necessary elements for the analysis of a clinical case, the content depicted in *In Treatment* does not distance itself from the desire issues the analyst might face in the relationship with their patients. This approach unfolds a number of issues that still need to be developed by those that practice Psychoanalysis in the place of the analyst.

**Keywords:** cinema; transference love; countertransference; psychoanalysis; psychoanalytic clinic.

\* Graduada em Psicologia pela Universidade Salvador - UNIFACS em 2013. E-mail: gbrtrindade@gmail.com

\*\* Psicólogo. Mestre em Psicologia. Doutorando em Psicologia na UFBA. Professor Assistente da Universidade Salvador, UNIFACS. Psicanalista. rui.diamantino@gmail.com

## INTRODUÇÃO

O conceito de transferência em Psicanálise está intrinsecamente ligado à expressão "amor de transferência". Não por acaso, tal relação trata-se da transcrição da observação clínica desde os postulados de Freud de que o amor, enquanto repetição de experiências libidinais anteriores, fixa-se na figura do analista, e este deve servir-se desse ocorrido como instrumento motor da direção da análise.

Para Freud ([1912] 1996), cada indivíduo, através da ação combinada de sua disposição inata e das influências sofridas nos primeiros anos, apresenta um modo particular de conduzir sua vida erótica, produzindo o que ele denomina "clichê estereotípico", que é constantemente reimpresso no decorrer da vida do sujeito. Apenas uma parte desses impulsos passou por todo processo de desenvolvimento psíquico e está acessível à personalidade consciente, fazendo parte dela. Outra parte desses impulsos, retirada do curso do desenvolvimento, mantém-se inconsciente e afastada da realidade.

Assim, é natural que, através da transferência, essa catexia libidinal seja direcionada para a pessoa do analista. Devido à presteza com que esses sentimentos emergiam, entretanto, Freud percebeu que eles não eram provocados pelas situações inerentes ao trabalho de análise, mas já estavam preparados no paciente e, com a oportunidade encontrada no tratamento, eram transferidos para a pessoa do médico (FREUD, [1916-1917]1996).

A qualidade da transferência para o médico bem como a natureza de suas manifestações dizem respeito não apenas às ideias antecipadas conscientes, mas também àquelas que foram retidas (reprimidas) ou que são inconscientes. Para Freud ([1916-1917]1996) a tarefa primordial do tratamento analítico está em direcionar o que está inconsciente

para o consciente e, dessa forma, operar uma retirada progressiva das resistências que mantêm as repressões, ocasionando, por sua vez, a formação dos sintomas.

O tratamento analítico então passa a seguir a libido que, inteiramente ou em parte, entrou num processo regressivo, com o propósito de torná-la consciente e, em consequência, útil à realidade. No entanto, à medida que as investigações da análise se aproximam da libido, "[...] está fadado a irromper um combate; todas as forças que fizeram a libido regredir se erguerão como 'resistências' ao trabalho da análise, a fim de conservar o novo estado de coisas" (FREUD, [1912]1996, p.114). Contudo, Freud observou que as resistências oriundas dessa fonte não são as únicas, tampouco as mais poderosas. A libido, compelida a entrar num curso regressivo através da atração dos seus complexos inconscientes, tem de ser superada, isto é, a repressão que entrementes estabeleceu no indivíduo, deve ser removida. A análise tem de lutar contra as resistências que advêm de ambas essas fontes.

É nesse ponto, segundo Freud, que a transferência entra em cena. Quando algo no material complexo serve para ser transferido à pessoa do médico, essa transferência é realizada e, invariavelmente, apresenta-se por sinais de resistências. Entretanto, ao examinar a relação entre transferência e resistência, Freud notou que era necessário estabelecer a distinção entre duas modalidades específicas de transferência: a transferência positiva e a transferência negativa, que se traduzem como a transferência de sentimentos afetuosos e hostis, respectivamente. (FREUD, [1912]1996)

A transferência positiva ainda pode ser dividida em transferência de sentimentos amistosos ou afetuosos, estes admissíveis à consciência, e transferência de prolongamentos desses sentimentos no inconsciente. Com relação a esses últimos, Freud percebeu que eles remontavam invariavelmente a fontes eróticas. Assim, as relações emocionais amistosas que desenvolvemos ao longo das nossas vidas são provenientes de desejos sexuais, muitas vezes suavizados e indiscerníveis à autopercepção consciente. A transferência para o médico, dessa maneira, é fonte de resistência somente na medida em que se tratar de transferência negativa ou de

transferência positiva de impulsos eróticos reprimidos. Não obstante, na transferência negativa, sentimentos hostis e afetuosos podem coexistir, marcando a ambivalência emocional. (FREUD, [1912]1996).

De acordo com Freud, o fenômeno da resistência no trabalho de investigação analítica ocorre porque os impulsos inconscientes derivados de experiências infantis reprimidas não desejam ser trazidos à luz do consciente através do recordar, mas esforçam-se por reproduzir-se de acordo com a atemporalidade do inconsciente. Examinando por esse prisma, o paciente tenderia a atuar para não recordar uma experiência infantil reprimida, isto é, colocar em ato o conteúdo reprimido. Diante disso, "[...] tal como acontece aos sonhos, o paciente encara os produtos do despertar de seus impulsos inconscientes como contemporâneos e reais; procura colocar suas paixões em ação sem levar em conta a situação real" ([1912]1996, p.119). Essa atitude psíquica promove, então, um processo defensivo do ego ante o analista, que é então transformado, mediante transferência, em um representante das tendências pulsionais em relação às quais o ego se opõe. O analista, assim, passa a ocupar este lugar predeterminado na série psíquica do paciente. O trabalho de análise procura superar essa resistência de transferência, tentando compelir o paciente a ajustar esses impulsos pulsionais ao nexos do tratamento e da sua história de vida, e assim avançar no processo. (FREUD, [1912]1996).

Convencido de que, superadas as dificuldades com a técnica da interpretação, a única dificuldade realmente séria a ser enfrentada pelo analista residia no manejo da transferência, Freud destacava "[...] o caso em que uma paciente demonstra, mediante indicações inequívocas, ou declara abertamente, que se enamorou, como qualquer outra mulher mortal poderia fazê-lo, do médico que a está analisando" (FREUD, [1915]1996, p.177). Tal condição, nitidamente bem definida e de ocorrência amiúde, resulta do fato de o paciente ter transferido para o médico intensos sentimentos de afeição, o que, à primeira vista, não parece exercer qualquer vantagem para o tratamento.

Para Freud, entretanto, tal demanda de amor, que surge como interferência à continuação do tratamento, trata-se em grande parte da expressão da resistência. A paciente, que outrora apresentava

sinais de uma transferência afetuosa, na ocasião em que é conduzida pelo trabalho analítico a recordar algum fragmento particularmente aflitivo e pesadamente reprimido da sua história de vida, tem sua atitude modificada (FREUD, [1915]1996).

No início do tratamento, é possível observar a emergência de uma transferência positiva. As relações entre paciente e analista mostram-se agradáveis; o paciente desenvolve especial interesse pela pessoa do analista, é amável e reage de modo favorável às interpretações, esforçando-se por compreendê-las e se deixando absorver pelas tarefas que o tratamento propõe. Nessas condições, a análise também faz bons progressos: a livre associação assim como o material mnêmico aparecem em profusão, como resultado do rebaixamento das resistências. Ademais, ocorre uma melhora objetiva em vários aspectos da doença (FREUD, [1916-1917]1996). Entretanto, tal dinâmica não perdura indefinidamente. Logo surgem dificuldades no tratamento; a paciente se declara incapaz de cumprir a regra fundamental. Dá a mais nítida impressão de não estar interessada no trabalho ou nas instruções que lhe foram dadas, comporta-se com indolência, muito embora aparente estar ocupada com algo - que prefere manter consigo (FREUD, [1916-1917]1996).

Logo Freud percebeu que a causa da dificuldade era a paciente ter transferido, para o analista, intensos sentimentos de afeição, que não se justificam pela conduta do analista, nem pela situação do tratamento. Ela esteve enamorada, portanto, por longo tempo; mas agora a resistência está começando a utilizar seu amor a fim de impedir o progresso do tratamento, desviar o seu interesse do trabalho e colocar o analista em uma posição embaraçosa (FREUD, [1915]1996).

Após examinar tal situação de maneira mais minuciosa, Freud percebeu a influência de motivos vinculados ao enamoramento da paciente. O primeiro deles deriva dos "[...] esforços da paciente em certificar-se de sua irresistibilidade, em destruir a autoridade do médico rebaixando-o ao nível de amante e em conquistar todas as outras vantagens prometidas, que são incidentais à satisfação do amor" (FREUD, [1915]1996, p.180). Com relação à resistência, nesses casos, é possível que ela se sirva da declaração de amor da paciente como meio de testar a severidade do analista. Além disso, a

resistência age intensificando o estado amoroso da paciente e exacerba sua disposição à rendição sexual, a fim de justificar, de modo enfático, o funcionamento dos mecanismos repressores, ao apontar os perigos de tal licenciosidade.

Embora reconhecesse o caráter defensivo do amor transferencial, Freud alertava os analistas para que não confundissem o enamoramento da paciente com uma paixão verdadeira, evitando atribuir tal condição "[...] aos encantos de sua própria pessoa; de maneira que não tem nenhum motivo para orgulhar-se de tal 'conquista', como seria chamada fora da análise" (FREUD, [1915]1996, p.178). Ao contrário, tal situação deve servir como um esclarecimento valioso para a compreensão dos mecanismos inconscientes da paciente e uma advertência útil contra qualquer tendência à contratransferência.

A fim de levar a análise a um termo possível, o manejo da transferência deve ser feito de maneira cautelosa, pois seria desastroso para a paciente tanto que seu anseio por amor fosse satisfeito quanto que ele fosse suprimido. Diz Freud ([1915]1996, p.181):

Instigar a paciente a suprimir, renunciar ou sublimar seus instintos, no momento em que ela admitiu sua transferência erótica, seria, não uma maneira analítica de lidar com eles, mas uma maneira insensata. Seria exatamente como se, após invocar um espírito dos infernos, mediante astutos encantamentos, devêssemos mandá-lo de volta para baixo, sem lhe haver feito uma única pergunta.

Se, para Freud, a transferência pode ser traduzida como um deslocamento da libido dos objetos originais do passado para a figura do analista, uma operação evidentemente inconsciente e que obedece à noção da compulsão à repetição (o paciente repete na transferência as situações reprimidas no passado como algo efetivamente pertencente ao presente), ao suprimir o dito amor da paciente, o analista perderia a oportunidade de trabalhar esses conteúdos na consciência. Além disso, ao adotar tal postura, a paciente poderia sentir-se humilhada e não deixaria de vingar-se por isso.

De acordo com Freud, o analista não deve abandonar a neutralidade para com a paciente, adquirida pelo controle da contratransferência, e

deixa claro que o tratamento deve ser conduzido na abstinência, no sentido de negar à paciente o anseio por amor que ela deseja. Em que pese essa observância, "[...] se deve permitir que a necessidade e anseio da paciente nela persistam, a fim de poderem servir de forças que a incitem a trabalhar e efetuar mudanças, e que devemos cuidar de apaziguar estas forças por meio de substitutos" (FREUD, [1915]1996, p.182). Através da interpretação produzida no trabalho analítico, as repressões serão removidas, e a paciente será capaz de encontrar satisfação real. A respeito da hipótese de os sentimentos da paciente serem retribuídos pelo analista, Freud ([1915]1996) é enfático: tal condição resultaria em grande triunfo para ela, porém no fracasso do tratamento.

Um relacionamento amoroso, ressalta Freud ([1915]1996), compromete a suscetibilidade da paciente ao tratamento analítico. Uma combinação de ambos faz-se impossível. A interpretação favorece o contato com a realidade e não com a relação do desejo, como é pedido pelo paciente e, se corretamente utilizada, frequentemente reduz o desejo e a resistência resultantes da transferência amorosa.

Porém, Freud ([1915]1996, p.184) já apontava que há "[...] determinada classe de mulheres com quem esta tentativa de preservar a transferência erótica para fins de trabalho analítico, sem satisfazê-la, não logrará êxito. Trata-se de mulheres de paixões poderosas, que não toleram substitutos". Nesses casos, a aliança terapêutica está fadada a fracassar.

Apesar dos argumentos em prol de uma teoria da repetição de experiências libidinais infantis, o vivido transferencial, embora composto de reedições, é visto por Freud ([1915]1996) como tendo o mesmo *status* de realidade que qualquer outra vivência e, nesse sentido, não é menos real. O amor transferencial, entretanto, caracteriza-se por certos aspectos que asseguram sua peculiaridade: em primeiro lugar, ele surge na situação analítica; em segundo, é intensificado pela resistência, que domina a circunstância; por último, apresenta menor grau de apreciação da realidade do que o amor normal - embora afastar-se da norma é precisamente o que constitui os efeitos de "estar enamorado" (FREUD, [1915]1996).

Por sua vez, o analista - indubitavelmente implicado pelas relações transferenciais que se

estabeleceram entre ele e o paciente, visto que ele evocou esse amor em primeiro ao instituir o tratamento analítico - precisa ter em mente a ética que envolve seu trabalho e os fins para os quais ele opera.

## O CASO LAURA

No episódio piloto de *In Treatment*, o constructo da temática do "amor de transferência" já começa a ser elaborado. A primeira cena do episódio apresenta-nos a jovem médica Laura Hill na primeira atuação da indubitável transferência erótica direcionada a seu analista Paul Weston, bem como a resistência resultante dela.

Chorando, Laura desculpa-se, diz que não deveria ter ido, embora revele que esteve por quatro horas em frente ao consultório, esperando o momento de sua sessão. Após a intervenção de Paul, Laura decide ficar e contar-lhe a versão completa do que, segundo ela, acabara com a sua vida. Brigara com seu namorado na noite anterior, pois ele lhe dera um ultimato: queria casar-se. Em resposta, saíra com uma amiga e, posteriormente, envolveu-se sexualmente com um estranho no bar. O relato de Laura acerca de tal encontro é minucioso e, embora verbalize que está envergonhada com a situação, mantém contato visual com seu analista por todo o tempo, interrompendo sua fala apenas para perguntar se soava desagradável escutar tais coisas. Tendo permissão para continuar, Laura prossegue e finaliza dizendo que pensou em Paul - e em como ele veria o ocorrido durante a sessão.

Após o relato de Laura, Paul faz intervenções no sentido de desvelar os motivos que levaram Andrew a escolher tal ocasião para evocar uma crise em seu relacionamento, e, através do discurso de Laura, torna-se claro que a iniciativa do término partiu dela, bem como a invocação do ultimato - o que ela nega veementemente. Ao questionar os motivos que levaram Laura a escolher esse momento em específico, a paciente confessa-se apaixonada por Paul, demandando a retribuição desse amor.

Devido às características do roteiro, a declaração de Laura pode soar aos espectadores como um legítimo caso de enamoramento. No entanto, já no primeiro episódio, temos a informação de que Laura está em processo analítico há um ano, sendo possível, então, colocar a hipótese de uma relação

transferencial já construída. Freud ([1913]1976) assinala que "[...] os primeiros sintomas ou ações fortuitas do paciente, tal como sua primeira resistência, podem possuir interesse especial e revelar um complexo que dirige sua neurose". Ademais, a emergência dessa mudança tende a acontecer na ocasião precisa em que se está tentando levar a paciente a admitir ou recordar algum fragmento particularmente aflitivo e profundamente reprimido da história da sua vida (FREUD, [1915]1976, p.180). O direcionamento das intervenções de Paul também sugere a interpretação, por parte do analista, de que Laura lhe está mandando uma mensagem endereçada através da expressão do *acting out*.

De acordo com Freud ([1914]1969), a transferência é, em si mesma, um fragmento da repetição, que, por sua vez, remonta à transferência do passado esquecido, não somente para o analista, mas também para outros aspectos da situação atual. O papel desempenhado pela resistência em tal situação também pode ser destacado com facilidade, pois, quanto maior a resistência, mais extensivamente o *acting out* substituirá o recordar.

Ainda segundo Freud ([1915]1996, p.184), "[...] quanto mais claramente o analista permite que se perceba que ele está à prova de qualquer tentação, mais prontamente poderá extrair da situação seu conteúdo analítico". Diante da condição evocada por Laura, a resposta de Paul é condizente com tais pressupostos, na medida em que reafirma seu lugar como analista e a convoca a falar sobre isso na sessão seguinte.

Para essa sessão (Ep. 6.01), surge uma Laura completamente diferente. Animada, conta que aceitou o pedido de casamento de Andrew, e com o claro intuito de provocar o alvo do seu amor, pergunta se Paul está feliz por eles e convida-o para o casamento. No entanto, como na semana anterior, Laura demonstra que está atuando mais uma vez: dissera "sim" ao noivo na noite anterior à sua análise. Percebendo tal movimento, Paul indaga se seu objetivo não seria responder a ele, diante dos acontecimentos da última sessão. O que se segue é a mais clara expressão de resistência sob a forma de transferência: Laura rejeita as interpretações de Paul, parece imersa em pensamentos sobre o analista, seja fazendo perguntas pessoais ou declarações como: "Acabei de ter um pressentimento

assustador. Eu sei que é bobagem, mas [...] não sei, é só um pressentimento de que algo poderia acontecer a você.", quando depois de uma longa pausa, Paul lhe pergunta sobre o que está pensando. Tal como descreveu Freud ([1916-1917]1996), Laura comporta-se como se estivesse fora do tratamento.

Em que pese o fato de que elementos de resistência ainda permaneçam, Laura retorna por breves momentos à associação livre e descreve uma visita que ela e Andrew fizeram a Natalie, ex-namorada de Andrew, agora casada e mãe. Em todo o relato, Laura manifesta repulsa à ideia de casar-se, utilizando associações como a de uma prisão em que a mulher é "domesticada". Ainda assim, depois dessa visita, ela dissera o "sim" ao casamento com Andrew. Claramente, as intervenções subsequentes de Paul objetivam compreender o porquê de tal decisão de sua paciente. Laura é direta: "Você realmente não entende por que eu disse 'sim' a ele? Foi porque você disse 'não' para mim".

No diálogo que se segue, o analista encontra uma brecha para adentrar o território que parece ter sido a causa do complexo patogênico que propiciou a emergência de tamanha intensidade transferencial. Na ocasião em que sua mãe morrera, Laura, então com quinze anos, passou um verão na Califórnia com um casal sem filhos, David e Célia. Para ela, esse verão fora muito significativo, porque permitiu que ela se afastasse do pai, cuja influência ela denominava de "fumaça tóxica". Laura sentiu-se atraída por David e desapontou-se quando a família verbalizou que, embora quisessem uma filha exatamente como ela, não poderiam adotá-la. Paul entende que sua paciente está reeditando a experiência que viveu no passado, em que David apresentava uma alternativa segura em oposição a seu pai, assim como o analista em relação a Andrew.

A resistência de Laura, então, emerge novamente. Depois de deixar claro que não queria que Paul a adotasse, mas dormisse com ela, Laura levanta-se, afastando-se fisicamente do assunto em questão. Novamente, Laura insiste que Paul a deseja, e defende a realidade do amor entre eles. Para Laura, Paul está morto - ou casado, o que para Laura tem a mesma representação - e só sua presença o faz voltar a viver. Apesar da tentativa do analista de encerrar a sessão, fazendo com que sua paciente volte na semana seguinte para dar continuidade ao processo analítico, Laura exige uma resposta inequívoca

acerca dos sentimentos de Paul por ela. Seguro, Paul lhe diz um "não", ele não a quer.

Na sessão seguinte (Ep. 11.01), Laura chega atrasada. Visivelmente ansiosa, justifica-se, mas comete um ato falho que a denuncia: já estava atrasada antes mesmo de o imprevisto a que ela acusou ser o responsável pelo atraso ocorrer. Quando o analista chama a atenção para tal, Laura reage agressivamente. Prevendo o fracasso do manejo de uma transferência amorosa tão implacável, Paul pondera se não seria o momento de ambos discutirem se o trabalho está sendo produtivo, ou, nas palavras dele "se tem feito bem ou não" a Laura.

Não obstante a reação hostil de Laura diante da possibilidade de encerrar o tratamento analítico, Paul tenta dar prosseguimento à sessão, pois julga que tocou num ponto importante para o progresso analítico de Laura: sua raiva, expressa no seu atraso àquela sessão - que ela admitiu considerar não comparecer. Em toda a sessão, Laura demonstra essa raiva, sendo agressiva e descartando completamente as interpretações de Paul. Como ocorre frequentemente, é possível compreender suas associações seguintes como a expressão da luta empreendida entre a forte resistência que se ergueu na paciente e as exigências do trabalho de investigação analítica. Laura diz não ter anunciado a seu pai que irá casar-se, não quer "dar-lhe expectativas", o que o analista lê como "não quero que se torne real". Laura concorda, diz que se sente traindo o namorado por estar indiferente à situação. Sente-se como uma aberração sob o olhar julgador dos outros, que esperam o que ela fará em seguida. O analista, então, lhe avisa que o tempo de sessão acabara, e Laura têm uma reação de extrema agressividade, mais uma vez o acusando de expulsá-la da análise. Paul esclarece afirmando não estar expulsando-a, mas pedindo que ponderem se essa terapia está fazendo-a melhorar, sobretudo porque ela se recusa a ser sua paciente, demandando que ele a trate como alguém por quem está apaixonado.

- De repente, você não é mais um analista bom o bastante? Sou a primeira paciente a se apaixonar por você, Paul? Você é analista há vinte anos. Não deveria saber o que fazer nesses casos? Pelo amor de Deus, apenas lide com isso. Talvez não possa tratar-me porque

está apaixonado por mim também.

- Não posso tratá-la porque os limites têm sido ultrapassados frequentemente. E os ultrapassa dizendo-me que não quer mais ser minha paciente.

O episódio seguinte (Ep. 16.01) começa com Laura narrando com riqueza de detalhes seu encontro com Alex, outro paciente de Paul, que Laura conhecera por acaso ao fim da última sessão. Entretanto, em vez do ambiente do consultório, as cenas acontecem em "tempo real". Após a primeira interrupção de Laura, é possível perceber que Paul estava imaginando tais cenas. O analista está visivelmente perturbado com a ideia da interação sexual entre seus pacientes, e é nítida a relação de contratransferência que se estabeleceu entre ele e Laura. Através da narrativa imagética, que se reveza entre o rosto de Paul, bastante sério, e o de Laura, que demonstra intenso prazer em sua narrativa, sorrindo e olhando diretamente para o analista, é possível inferir que o analista está, nesse momento, como dissera Freud ([1915]1996), travando uma luta em sua própria mente, contra as forças que procuram arrastá-lo para abaixo do nível analítico.

Paul, então, faz sua primeira intervenção assinalando que não encarava como coincidência o fato de Laura ter dormido com um dos seus pacientes, assim como não fora coincidência a forma que escolheu para contar que estava apaixonada por ele: dormindo com outro homem. Sabemos que, na clínica psicanalítica, a escuta não se restringe somente às palavras, mas também os limites que a própria palavra impõe ao sujeito falante, ocasionando, por sua vez, interrupções na cadeia associativa. Por conseguinte, encontra-se no campo dos atos um dos maiores impasses assinalados por Freud ao trabalho analítico. Para Lacan (1967-1968), o ato é "sua dimensão significante". Tal pressuposto mostra que, tal como as palavras, o ato pode ser escutado, na medida em que o sujeito é responsável não só pelo que diz, mas também pelo que faz, ainda que suas ações pareçam completamente impulsivas.

Laura diz que se lembrou da mãe naquela noite: seu processo de doença e a solidão relacionada à perda. Entretanto, nega-se a interpretar o porquê de ter-lhe ocorrido tal lembrança. Embora Paul atue preparando caminho, mediante interpretações e construções, para a conscientização da paciente, é

clara a luta empreendida pelos mecanismos de defesa do ego de Laura, que não abandona suas resistências: volta a falar sobre Alex, diz que ele vai buscá-la depois da sessão. Terminou definitivamente com Andrew, por ele ser "um ótimo homem, que irá encontrar alguém que a mereça", mas, ao mínimo comentário de Paul sobre os sentimentos do seu ex, Laura se irrita, acusando Paul de não cuidar dela e de expulsá-la da análise.

Laura afirma ainda que Paul está apaixonado por ela e discorre sobre a realidade do que sentem, com o argumento de que sabe ser parte da terapia que ele descubra por que ela está apaixonada por ele, mas já que, em todas as situações, é o passado que determina por quem nos apaixonamos, o amor dela é irrefutável. Assegura que Paul se engana quando pensa que ela é como pacientes que se apaixonam por seu analista, por idealizá-los. Ao contrário, ela o vê com suas imperfeições. Laura parece encarnar o "leigo instruído" que Freud descrevera em "Observações sobre o Amor Transferencial" ([1915]1996), mas, diferente desse personagem que seria "a pessoa civilizada ideal, em relação à psicanálise", Laura é uma figura contemporânea que, em seu discurso, demonstra conhecimento sobre a técnica e o utiliza como argumentos para convencer seu analista de que o enamoramento manifestado na situação analítica é real.

Quando Paul intervém, perguntando se o que Laura deseja é ajudá-lo para que ele possa ajudá-la em retorno, ela foge do assunto. Diz que odeia a si mesma e está cansada de sentir-se assim. Embora Paul tente abordar o tema - que nunca fora trazido à análise por Laura -, ela resiste mais uma vez, devolvendo as perguntas de Paul, tentando analisá-lo. Com o fim da sessão, Paul vai até a janela do seu consultório e observa o encontro entre Laura e Alex. Laura vê que Paul os observa, e é possível inferir que ela conduziu tal situação para que Paul pudesse vê-los juntos.

Na sessão seguinte (Ep. 21.01), Paul tenta abordar o fim da análise de Laura, a ser feito de forma gradativa. Laura diz, decidida, que esta será sua última sessão. Irônica, pergunta se Paul sente-se bem como ela, e responde, ela mesma, que ele parece aliviado. Paul pergunta como foi a semana de Laura. Ela fala de uma situação de emergência com uma menina de quinze anos - idade que ela tinha quando sua mãe morreu. A paciente de Laura ficara

sem respirar por alguns minutos e, embora a situação tenha sido contornada, ela culpa-se por isso. Percebendo a identificação com a menina, Paul pergunta quem era responsável por ela na ocasião em que sua mãe morreu - situação que Laura descrevera como uma "espécie de morte para ela também". Laura reage como se anunciando a defesa da sua repressão: "Esse é o problema com a psicologia, Paul. A gente cava e cava, e descobre várias verdades sobre nós mesmos. E chegamos a lugares dolorosos, mas que bem isto faz, Paul?"

Após intervenção do analista, Laura fala do trauma da morte da mãe. Discorre sobre os *flashes* de memória que lhe ocorrem, e as fantasias sobre o desaparecimento do seu pai que costumava ter. Descreve sua vida com o pai extremamente dependente como "sufocante" - sem ar, como a paciente de Laura -, ela não queria continuar a viver daquela maneira. Foi quando ela foi para a Califórnia, passar o verão com David e Celia. Laura conta, então, que voltou a ver David, que ficou hospedado em sua casa por um tempo e que o seduzira, como em "Lolita". Laura relata o envolvimento entre ela e David de uma perspectiva romantizada, define toda a situação como "adorável". Envolto na relação transferencial com a paciente, Paul fica sensibilizado com a história, também nunca trazida antes, mas, ao tentar abordar o assunto com Laura de uma perspectiva analítica, ela minimiza a situação, apelando para a transferência amorosa: anuncia a Paul que terminou seu relacionamento com Alex, buscando uma reação do analista. Laura declara, então, que o incidente com sua paciente ocorrera porque estava pensando no analista, e julga que sua saída da análise terá o efeito de cessar a "influência negativa" que ela acredita que Paul tem sobre ela.

Em que pese tal anúncio, Laura entra em contato com Paul e retorna na semana seguinte (Ep. 21.01). Seu pai está hospitalizado, e ela reclama uma sessão a fim de conversar sobre isso. No entanto, Laura acaba falando do seu envolvimento com David, desta vez sob outra perspectiva.

- Foi nojento. Acho que teve um momento em que eu queria fugir, mas era tarde demais, porque ele disse que eu estava pronta.

É possível admitir, nesse momento, pela mudança de vislumbre ante sua experiência com

David, que Laura conseguira recordar, através da transferência, o conteúdo reprimido que a impulsionava à repetição (acting-out).

- Queria que ele me pegasse, Paul. Que me levasse para longe daquela casa. Para me levar para longe da morte que pairava por lá. Só queria que me ajudasse a fugir. Nunca quis que ele dormisse comigo.

Embora, a essa altura, Paul tenha cometido o equívoco de permitir que sua contratransferência atravessasse os limites desejáveis em uma análise, chegando a se declarar a sua ex-paciente durante essa sessão, ele faz uma intervenção que permitirá, posteriormente, o sucesso da análise de Laura:

- Acho que o verdadeiro estrago que David fez, foi que ele destruiu sua habilidade de se comunicar com os homens em um sentido não sexual.

Laura rejeita a interpretação de Paul, e o resultado é a exigência que se posicione acerca da demanda de amor que ela lhe endereça. Entrementes, o que se segue - agora fora do *setting* analítico - é a expressão de que Laura obteve êxito em elaborar seu trauma: tal arranjo só vem a ser exposto pela contratransferência de Paul, que a procura para declarar definitivamente seu amor.

Paul vai até a casa de Laura e esta, depois de argumentar com seu ex-analista que aquele enamoramento que Paul diz sentir não é real, ela levanta-se, sutilmente indicando que quer que ele a siga - o que ele faz após um tempo. Paul encontra Laura em seu quarto, sentada em sua cama. Assim que ela o vê, começa a se despir. A cena é cortada. Em seguida, Paul está diante do consultório de Gina, sua supervisora. Envergonhado, Paul descreve o que ocorreu entre ele e Laura, e julga ter tido um ataque de pânico que o fizera sair correndo da casa de Laura. No entanto, a ansiedade que tal situação provocara em Paul fazendo-o partir em retirada, pode ser interpretada diante de sua ética profissional. Em que pese o analista ter tropeçado no manejo da transferência de sua paciente, como sujeito castrado, provocou a si mesmo o impedimento necessário para manter-se em abstinência. Ironicamente, a análise de Laura foi bem-sucedida, pois ela conseguiu elaborar a experiência que a empurrava a repetir, no plano motor, uma situação traumática, reproduzindo

o material antes recalçado no plano psíquico. Mas assim como sugere a série em sua cena final - onde se é possível vislumbrar de uma perspectiva externa do consultório de Gina - a análise de Paul se inicia.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

É irrefutável que a Psicanálise não está mais restrita ao ambiente acadêmico. Através de uma perspectiva privilegiada, pois como assinala Alain Badiou (2004, p.31)<sup>1</sup>, "[...] o cinema é uma arte de massas porque é a arte da imagem, e a imagem pode fascinar a todos", as séries televisivas e o cinema têm difundido amplamente tais conceitos e, por consequência, possibilitando, em maior ou menor grau, a transmissão desse conhecimento. Ao que se sabe, no entanto, o próprio Freud era contrário à ideia da psicanálise filmada, pois acreditava impossível representar de modo fidedigno o que se passa numa sala de análise (LACOSTE, 1992). As limitações de tal recurso aplicado a uma série televisiva são também reconhecidas: paciente e analista são fictícios, e não se tem acesso a informações além daquelas que podem ser alcançadas como espectador.

Não obstante, o absoluto sucesso da série, com mais de uma dezena de adaptações em todo o mundo, ela é digna de exame atencioso; sobretudo, por aqueles que têm a Psicologia - e mais especificamente, a Psicanálise - como instrumento de estudo. Para além do fascínio que acompanha o espectador convidado a adentrar o misterioso universo da análise clínica, deve este estudioso problematizar quanto às especificidades de tal justaposição. Podem afirmar alguns que as angústias, os erros e os fracassos de Paul inseridos na trama constituem uma ofensa à teoria, mas são esses tropeços que justamente fazem a transferência primária do espectador com a arte.

Dito isso, não implica contradição afirmar que tanto a paciente Laura quanto o analista Paul poderiam romper a barreira da ficção. Para o espectador, tanto quanto para o analista, tais personagens possuem características de pessoas reais: ela, atuando na resistência o material complexo que seu ego ainda não fora capaz de elaborar; ele, um analista comprometido com a escuta clínica, dando ao espectador em seus silêncios, bem como em suas intervenções, a



impressão de que trabalha ativamente na interpretação dos conteúdos trazidos, na tentativa de resgatar da repressão aquilo que Laura não sabe que sabe. Não obstante, comete erros na medida em que deixa que invadam o território da análise de sua paciente os seus próprios conteúdos e, por pouco, não leva, ele mesmo, o tratamento de Laura à ruína. Em última instância, pode-se dizer que *In Treatment* nos apresenta um terapeuta, que é, antes de tudo, humano - e se reconhece como tal.

Ademais, *In Treatment* admite ponderações concernentes ao desejo do analista: pode ele desejar mais do que uma análise chegue até um termo (considerando-a como interminável)? Em caso positivo, quais as implicações que se apresentam ao analista e ao analisando? Trata-se de uma análise? Ante o seu desejo, ainda que manejado eficazmente em função de uma análise pessoal consistente, formação teórica permanente e supervisão, pode um analista "imunizar-se" pela neutralidade ante as demandas de amor? O caso Paul-Laura deixa reticências quanto a isso.

#### Nota

<sup>1</sup> "[...] el cine es un arte de masas porque es arte de la imagen, y la imagen puede fascinar a todo el mundo". Tradução livre dos autores.

#### Referências

BADIOU, A. *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Ed. Manantial, 2004.

FREUD, S. A dinâmica da transferência [1912]. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.12, p.107-119.

FREUD, S. Sobre o início do tratamento [1913] (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise). In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.12, p.161-187.

FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar [1914]. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. 12, p.193-203.

FREUD, S. Observações sobre o amor transferencial [1915] (Novas recomendações sobre a técnica da Psicanálise III). In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.12, p.75-188.

FREUD, S. Conferências introdutórias sobre psicanálise [1916-1917] Conferência XXVII: Transferência. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v.16, p. 433-448.

LACAN, J. *O Seminário, Livro 8: a transferência*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

LACAN, J. *Seminário XV: o ato psicanalítico [1967-1968]*. Inédito.

LACOSTE, P. *Psicanálise na tela: Pabst, Abraham, Sach, Freud e o filme Os segredos de uma alma*. São Paulo: Zahar, 1992.

SÉRIE "*In Treatment*". Direção: Rodrigo García. Roteiro: Rodrigo García, baseado em Be'Tipul. Ano de lançamento: 2008.

Recebido em 11/11/2013

Aceito em 21/11/2013

# ***Amor? Filme de João Jardim.***

## ***Algumas reflexões***

*Guilherme Massara Rocha\**

### **Resumo**

Comentário sobre o filme *Amor?* do diretor brasileiro João Jardim de 2011.

**Palavras-chave:** cinema; psicanálise; arte; amor.

### ***AMOR? JOÃO JARDIM FILM. SOME REFLECTIONS***

### **Abstract**

Review of the movie *Amor?* by brazilian director João Jardim, 2011.

**Keywords:** cinema; psychoanalysis; art; love.

Lançado em 2011 pelo diretor brasileiro João Jardim, *Amor ?* consiste numa obra cinematográfica de cunho algo inclassificável. Um misto de documentário e ficção e dotado de roteiro construído a partir de cerca de sessenta entrevistas com casais cujas histórias de amor coexistiram, nalgum momento, com atos e circunstâncias de violência. Atores foram convidados por Jardim para encenarem os dramas reais narrados por alguns de seus entrevistados. Julia Lemmertz, Ângelo Antônio, Eduardo Moscovis, Lília Cabral, Cláudio Jaborandy, Mariana Lima, entre outros, representaram, com profundo talento e doação, toda a complexidade pulsional da relação amorosa. E isso, com especial atenção para a mescla de paixões - na maior parte dos relatos, profundamente paradoxais - com as quais se temperam suas iguarias agridoce. As observações que se seguem têm por objetivo tão somente cingir o filme com um ou outro apontamento de cunho psicanalítico que não visam elucidação, interpretação ou enxertos de sentido. Pretende-se apenas colher e brevemente discutir alguns temas e cenários das intrigantes, tensas e belas histórias ali apresentadas. Narrativas que, para aqueles que tiveram o prazer de assistir ao filme, não seriam absolutamente distantes daquelas que os psicanalistas costumam testemunhar no exercício de seu ofício.

A primeira história é narrada por Lília Cabral, e se refere ao drama de um casal que perde tragicamente sua filha de 7 anos. Episódio a partir do qual o marido começa a beber muito e sua esposa se torna, em suas próprias palavras, uma "canalha". A sequência da narrativa desemboca numa cena de agressão, após a qual advém a separação. Algum tempo depois, o casal decide entabular um novo namoro ("... a gente começa a conversar"); restaura-se certa dimensão do discurso que abre caminho para um reencontro amoroso.

\* Psicanalista, Doutor em Filosofia (Universidade de São Paulo), Professor-adjunto do Departamento de Psicologia da FAFICH/UFMG.

Uma relação amorosa não se define nem se esgota numa oferta de dons exclusivos e intersubjetivos; nem numa equação que resulta numa unidade imaginária de anseios, preferências e objetos. Existe, explícita ou silenciosamente, um terceiro elemento que justifica e anima o amor que subsiste: um horizonte de realização de desejo que talvez coloque os parceiros em relação de "extimidade" (dentro e fora ao mesmo tempo), para tomar de empréstimo a conhecida expressão de Jacques Lacan. Algo que pode eventualmente se realizar na ausência de um deles, mas cujo sentido é substancialmente nutrido por sua presença. Neste caso, esse horizonte, profundamente representado pela filha que morre, se esvanece. A esposa termina por ceder da posição beligerante de afirmar-se a partir de uma destituição histórica do marido e, concomitantemente, demanda ser vista, ser elogiada por ele. Reconhece estar marcada por uma falta, mas que pode ser tratada pelos mimos dele.

Nesse momento em que o laço discursivo é reatado, as posições tornam-se mais explícitas. Explicita-se o que pode e o que não pode mudar. Num certo momento, ela confessa ter-se colocado diante da seguinte pergunta: "Você precisou levar uma porrada para assumir sua condição de mulher"? "Sim", e ele precisou bater pra assumir o lugar de homem... "trazer dinheiro pra casa, trabalhar". A agressão flerta com a morte e opera como signo do fim. E essa palavra talvez, nesse instante, ecoa como significante: o fim, como termo último, como desencontro, morte e destruição; mas o fim como finalidade, como uma pergunta sobre o sentido desse encontro e seus extravios. O golpe produz retificações, talvez por ter incidido sobre essa pergunta - qual é o fim de nosso encontro, uma vez que perdemos coisas que outrora substancialmente o sustentavam? O que pode advir no lugar desses objetos perdidos? Como se livrar da sombra mórbida deles, que asfixia o laço e rebaixa a relação a uma disputa imaginária pela soberania da lei, dos bens, e da verdade? - opera-se uma retificação a partir disso.

"Foi um encontro com a minha delicadeza", relata a protagonista, ao se referir ao curioso efeito feminizante que adveio a partir dos sofrimentos da agressão/separação/ reaproximação. Outrora irascível, insolente e beligerante, essa mulher se

descobre também meiga, carinhosa, receptiva. Eis uma questão contemporânea: a delicadeza como elemento constitutivo do feminino é pressionada pela forma do laço social, que exige da mulher os mesmos bastiões fálicos que os homens têm de brandir para aceder a seu reconhecimento social. Ou, noutra extremo, a delicadeza é corroída pelo estereótipo frívolo da mulher que se aloja na condição de puro objeto para o Outro a quem serve, e que se escreve, frequentemente, com a frase: "ser sustentada". Em ambas as posições, é possível reconhecer um traço de certo masoquismo, que ora decorre da solidão do gozo fálico ou, de outro lado, do gosto amargo de sentir-se um dejetivo maquiado. A delicadeza é um "não-lugar", uma virtude dialética de deslocar-se, desdobrar-se. É uma virtude feminina, mas vale para homens e mulheres.

Noutra história, uma jovem mulher, identificada como Carol, narra momentos tensos relativos ao ciúme de um namorado, outrora profundamente apaixonado e atencioso. "Eu achava que eu era um anjo na vida dele". As primeiras cenas de ciúme são deflagradas durante bailes de forró, a partir dos quais ela passa a sofrer ameaças de agressão. Obstadamente, seu parceiro procura sinais de traição ou de interesse que porventura ela possa nutrir por outros homens. A frequência e intensidade dessas circunstâncias começam a corroer o laço amoroso e dar lugar ao medo e às sensações de ter sido tornada refém de um sentimento explosivo e insidioso. O sexo se torna, para ela, uma modalidade de defesa. Transa sem vontade, na tentativa de apaziguar a ira e as fantasias de traição do parceiro. Ele a interroga: "Você fez por obrigação"? Frase curiosa, que talvez deixe entrever, por uma fresta, algo do tormento fantasmático desse sujeito diante do outro sexo.

Certo dia, tomado pela angústia de traição, o namorado insiste em afirmar que a marca do sutiã da parceira seria, na verdade, o signo corporal de um episódio sexual ocorrido fora do espaço daquela relação. Imediatamente, ele trancafia a parceira em seu apartamento, despe-a, e a inspeciona detidamente por horas a fio, num cenário torturante de violência psicológica. "Me sentia" - relata ela - "um pedaço de carne, um frango de padaria". Expressões que marcam o horror com o qual a posição de objeto sexual deriva na direção de uma

abordagem perversa, instrumental, des-subjetivante. "Ele não queria me ver dar risada; não queria me ver feliz".

O sintoma desse homem assume contornos quase delirantes, consumando-se como uma intolerância hostil e atroz contra todo e qualquer sinal de prazer que surja no semblante da parceira e que é apreendido como indicador de um gozo insuportável. A narrativa expõe contundentemente algo que Freud sagazmente nomeara como a depreciação do objeto na esfera do amor. Eis a corrente erótica, típica da neurose obsessiva, em que o objeto é expropriado de sua existência desejante. Pois é exatamente o fato de o outro desejar aquilo que transtorna o obsessivo, sujeito marcado por uma paixão trágica de perder seu lugar no desejo do Outro. Ou que fantasia ser banido do universo da satisfação pulsional por uma alteridade plena e idealizada, um Pai Totêmico, que deteria a posse de todas as mulheres. No caso da parceira, há o medo certamente. Mas há talvez um certo gozo em surpreender, no semblante atormentado do parceiro, seu valor de objeto (no qual, em grande medida e com grande frequência, a mulher aliena suas expectativas de realização subjetiva).

Freud já adivinhara a fórmula dessa potente e, até certo ponto perversa, fantasia: ele me bate, logo me ama (com Lacan): ele me marca *violentamente* como o objeto que representa a dignidade da Coisa). Há um paradoxo, somente compreensível por via do discurso analítico, entre degradação e idealização.

Outra história: Paulo era um sujeito que se ressentia de um sofrimento de desprezo, de abandono, no curso de um tumultuado relacionamento. Certa feita, passa o dia à espera de uma manifestação da companheira. "Custava ela naquele dia ter ligado pra mim"? Essa frase prenuncia uma grave passagem ao ato, que se produz no curso de uma discussão. Paulo havia bebido muito e se exaltara durante a briga com a namorada. Num certo momento, ela faz menção de chamar a polícia. Ele se sente "indignado". Esfaqueia a parceira e, ao cabo do ato homicida, se depara com uma declaração surpreendente por parte dela. Mortalmente ferida, ela dispara: "Por que você fez isso? Comigo que te amo tanto"? Em sua entrevista Paulo declara, desolado: "Nesse momento, eu... perdi".

Chama a atenção, no contexto dessa passagem ao ato, o significativo "indignado". A honra e a

dignidade, virtudes morais profundamente arraigadas no bojo dos valores burgueses da tradição moderna, estão frequentemente presentes no curso de narrativas de violência no contexto amoroso. Expressões tais como "lavar a honra com sangue" assim o atestam. No plano da filosofia moral, a dignidade, por seu turno, é a virtude do sublime. Digna é a ação que, mais que bela, é "desinteressada", não vinculada a interesses particulares e alçada à dimensão dos fundamentos da vida social. A virtude do herói trágico, capaz de sacrificar seu desejo por um valor compreendido como superior. Paulo fica "indignado" quando sente que o Outro desconfia de sua capacidade de se autocontrolar moralmente. Eis aí o sentimento desesperado do apagamento do sujeito. Mas seu ato, ao invés de restaurar sua dignidade, legitima exatamente aquilo que era o objeto da desconfiança do Outro. Sua resposta tem um quê de sadismo. A frase não foi pronunciada, mas ressoa nas entrelinhas de sua ação brutal: "Então, vou te dar um motivo pra chamar a polícia".

A outra frase, com a qual ele descreve o sentimento de extravio, de perplexidade diante da ação cometida, poderia talvez ser sutilmente alterada: "Nesse momento eu me perdi". Tentar eliminar o objeto parece representar, naquele momento, a única saída que esse sujeito entrevê para livrar-se do descentramento nele provocado pelos efeitos avassaladores da paixão e das tormentosas fantasias que ela carrega. Perdido no Outro, des-localizado em relação ao horizonte normativo de sua experiência libidinal, o sujeito passa ao ato. Mas o que ele obtém, ao fim e ao cabo dessa operação, é um efeito de mortificação que lhe advém na esteira dos danos provocados.

Uma das histórias mais emblemáticas do filme é narrada a partir dos depoimentos de duas jovens moças que se apaixonam e que vivem, no curso de uma incandescente relação erótica, episódios variados de violência. A narrativa é distribuída pelas duas protagonistas, sem distinção dos eus. Nesse aspecto, a ênfase narrativa recai sobre o caráter marcadamente especular da relação; "Era inconcebível viver separadas", relata uma delas. Tudo começou como um "deslumbramento". As descobertas eróticas que se sucediam faziam-nas esquecer a necessidade de fazer um *semblant*, dissimulando, em situações específicas, o caráter

erótico da relação; esse mesmo que, uma vez explicitado, fatalmente acarretaria sanções, mal-estares e retaliações por parte das famílias das jovens. Ao contrário disso, trancavam-se no quarto por dias a fio como a desafiar, numa certa atmosfera de atuação histórica, o horror moral do Outro familiar.

Com o passar do tempo, o namoro fica tumultuado. Abusos de drogas, apelos de experiências sexuais fora da relação e ciúmes porventura virulentos tingem o cenário com suas tonalidades sombrias. Nesse contexto é que advém o significante "incompreensão". Eis o que nomeia o momento do desencontro. Pois parece mesmo desesperadora a falta de um significante que escreva, como sugere Lacan, a relação sexual. No caso dessas duas moças, isso era ainda mais contundente, pois o ato sexual propriamente dito restara quase incólume às sucessivas e alternadas devastações sofridas pelas protagonistas. A despeito disso, todavia, resta ainda algo que não se escreve.

Em toda parceria, heterossexual ou homoafetiva, fica em jogo um arranjo entre as posições masculina e feminina, não necessariamente ancoradas no sexo anatômico. Ali, a própria estética da narrativa parece sugerir uma superposição dessas posições, numa lógica meio especular e que se torna, por isso mesmo, profundamente mortífera. Quando o parceiro passa a existir como uma espécie de espelho invertido da própria subjetividade, sua presença vai anulando a função do elemento ternário, um marco simbólico que possa assinalar e, ao mesmo tempo, regular o gozo e a diferença. Começam os sintomas e atuações. Uma delas engorda 40 quilos; a outra se exalta numa briga domiciliar até quebrar a casa; Certa feita, durante uma festa no apartamento onde moravam, um delas transa com outra mulher na frente da parceira. Até que, finalmente, acontece uma passagem ao ato mais grave: Uma das parceiras se automutila gravemente. Ao cortar-se, pensava alto: "Olha o que você fez comigo"; "uma coisa é a palavra, a outra é o sangue"; a carne exposta está revestida, morbidamente, por uma expectativa de, finalmente, fazer-se compreender...

Já ao final do filme, tomamos conhecimento da história de Lineu (Ângelo Antônio), um poeta niilista, para quem "a relação afetiva é um ato de pirataria": busca-se o que não se tem. "Eu dou pra você tudo que eu tenho"; a violência como "pavor de perder o

que te faz feliz/infeliz"[...] "pavor de perder o que te faz gozar, o que te faz ver o céu mudar de cor". A mulher fala sempre, lembra Lineu; o homem fala quando bebe (e bate também quando bebe). A mulher, de certo modo, existe na linguagem. O homem, quando bebe, falta. Falta e, portanto, fala "fora de si". Para o homem, diversas vezes, a fala da mulher é violentíssima. Não raramente, ele a agride para que ela se cale. Calando e revelando, nesse mesmo gesto, a verdade de seu sintoma, do qual a parceira seria em parte a fiadora. Noutra frase lapidar, Lineu admoesta: "Perdoa-me por me traíres - você se odeia por ser a causa do que destruiu, sem saber se queria ou não destruir". Faz lembrar a metáfora freudiana do cristal. Quando ele se quebra, se tornam visíveis suas linhas de fratura, os caminhos que levaram à sua destruição. Mas talvez isso que frequentemente se destrói, revela o fracasso do amor, no sentido lacaniano da expressão. No amor se faz necessária a passagem do buscar-se o que não se tem, para o doar-se o que não se tem. Talvez ele funcione no momento em que consintamos que o parceiro sirva-se de algo que é meu, mas do qual eu mesmo sou incapaz de servir-me. Talvez a pirataria do amor não funcione quando nos sentimos espoliados, expropriados de todos os dons e sequestrados de todos os demais votos e anseios. Nelson Rodrigues diria que o dinheiro compra tudo, até amor verdadeiro. Ironias à parte, a pirataria do amor verdadeiro talvez contenha algo de paradoxal. Trata-se da violência de um assalto em que, aquele que nos subtrai do que nem sabíamos que éramos portadores, deixa, como contrapartida, uma outra coisa... que talvez também não soubéssemos que desejávamos.

O filme de João Jardim deve ser celebrado como uma excelente ocasião de encontros entre os litorais da arte e da psicanálise.

## Referências

AMOR ? Direção : João Jardim. Intérpretes: Julia Lemmert, Ângelo Antônio, Eduardo Moscovis, Lília Cabral, Cláudio Jaborandy, Mariana Lima e outros. Brasil, 2011.

BAAS, B. *Le désir pur*: parcours philosophiques dans les parages de J. Lacan. Louvain: Éditions Peeters, 1992.

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad.

Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FREUD, S. L'inquietant [1919]. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres Complètes - Psychanalyse*. Paris: PUF, 2002. v. XV.

LACAN, J. *O Seminário, Livro 7: a ética da psicanálise* [1959-1960]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

LACAN, J. A coisa freudiana [1955]. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

MACHADO, R. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RECALCATI, M. As três estéticas de Lacan. *Opção Lacaniana*, São Paulo, n. 42, 2005.

ROCHA, G. M. *Olho clínico: ensaios e estudos sobre arte e psicanálise*. Belo Horizonte: Scriptum, 2008.

SCHILLER, F. Acerca da razão por que nos entretêm assuntos trágicos In: \_\_\_\_\_. *Teoria da Tragédia*. São Paulo: EPU, 1991.

Recebido em 18/11/2013

Aceito em 23/11/2013

# Direito, psicanálise e a erotomania em Bem-me-quer, malmequer

Anna Mayra Araújo Teófilo\*

## Resumo

A junção do Direito e da Psicanálise é um importante fenômeno vivenciado no contexto brasileiro atual, não apenas por promover uma nova compreensão no entendimento da Teoria e Prática Jurídica, como também por defender uma interdisciplinaridade imprescindível entre o Direito e as outras disciplinas. O estudo realizado neste trabalho tem como intuito um foco na interface entre o Direito e a Psicanálise, ao abordar os fenômenos jurídicos intrínsecos na realidade erotomaniaca trazida no filme *Bem-me-quer, Malmequer*. A conclusão sugerida é que o direito nada mais é que a atitude de realizar o que é certo entre as pessoas, mas que, querendo ou não, é envolto em uma forma arbitrária de poder (das minorias), fundamentada na racionalidade que frustra sonhos, desejos, aspirações e, mais do que isso, exclui, por rotulações, os ditos loucos sem que, muitas vezes, eles tenham a oportunidade de demonstrar sua versão, ao menos em quarenta minutos (tempo da narrativa de Angelique).

**Palavras-chave:** cinema; psicanálise; direito, erotomania.

**LAW, PSYCHOANALYSIS AND EROTOMANIA IN "HE LOVES ME, HE LOVES ME NOT".**

## Abstract

The junction of Law and Literature is an important phenomenon experienced in the current Brazilian context to promote a new perspective in the understanding of Legal Theory and Practice, as well as for defending an essential interdisciplinary between law and other disciplines. The study in this paper will focus in the interface between Law and Psychoanalysis, to visualize the legal phenomena intrinsic in the erotomaniac reality brings in the movie "he loves me, he loves me not". The conclusion suggested is that the law it is an attitude of to realize what is right between people, but, in the reality, it is wrapped to the arbitrary form of power (of the minorities), grounded in rationality that thwarts dreams, desires, aspirations, and more than this, that excludes, for rotulations, people which are called crazy without, oftentimes, that they have the opportunity of demonstrate their versions, at least in forty minutes (time of Angelique's narrative).

**Keywords:** cinema; psychoanalysis; law; erotomania.

\* UFPB/Unipê; Mestre em Linguística pela Universidade Federal da Paraíba; Mestranda em Direitos Humanos pelo Centro de Ciências Jurídicas da Universidade Federal da Paraíba; Pesquisadora em Direito Penal pelo Centro Universitário de João Pessoa.

## 1 INTRODUÇÃO

A junção do Direito e da Psicanálise tem-se tornado uma importante realidade na conjuntura brasileira atual, não apenas por renovar os ares no entendimento da Teoria e Prática Jurídica, como também por anunciar uma interdisciplinaridade essencial entre o Direito e as outras disciplinas.

No Brasil, o movimento Direito e Psicologia (e Psicanálise) ainda é uma realidade bastante recente. Entretanto, nos Estados Unidos e Europa, estudos relacionais como esses existem há muitas décadas e proporcionam um pressuposto que pode ser comungado, tido como comum nesses dois locais: os fatos realizados pelo homem, os quais possuem reflexo na sociedade, e o entendimento dos impulsos precursores desses atos, a fim de compreender o motivo que deu início a estes.

A grande vantagem de uma interligação entre Direito e Psicanálise é que esta possibilita àquele uma análise dos acontecimentos jurídicos sob outra perspectiva. Ela expande, naturalmente, os vários campos de sentidos da pessoa, por ser uma das mais variadas maneiras de entendimento da sociedade que traz dentro de si, e "de uma vez só", inúmeros outros questionamentos filosóficos, sociológicos, psicológicos, biológicos.

Dessa forma, este trabalho tem como intento explicar as interfaces do Direito e da Psicanálise no filme "Bem-me-quer, Malmequer", de Laetitia Colombani, assim como, promover possíveis conexões entre a realidade fictícia narrada por ela e as existentes nas nossas vivências contemporâneas.

## 2 SOBRE A PSICANÁLISE

O nascimento da Psicanálise, que ocorreu no final do século XVIII, é atribuído ao neurologista austríaco Sigmund Freud. Mas, muito antes desse

feito, já havia surgido, há cerca de um século, a psiquiatria clínica clássica, que teve como grandes expoentes as suas escolas francesa e alemã.

Sem termos como intuito a extensão nesse assunto, mas, ao mesmo tempo, ao entendê-lo como importante para a própria contextualização da Psicanálise (e da erotomania), a escola francesa teve como grande representante Philippe Pinel, alienista, que modificou a ideia de que o doente mental fosse alguém possuído pelo demônio, muito menos um criminoso, mas um doente que, justamente em razão dessa questão, deveria ser tratado e liberto e não mantido enclausurado com pessoas criminosas de alta periculosidade, por exemplo.

Já a escola alemã é caracterizada por intensas atividades, de 1800 a 1850, fundamentadas, diferentemente do racionalismo francês, nas noções de irracionalidade, sentimentalismo, individualismo "[...], ou seja, em valores bem atrelados ao romantismo" (BEAUCHESNE, 1989, p.28).

Do encontro existente entre o neurologista austríaco Freud e o psiquiatra francês Jean-Martin Charcot, têm início as ideias embrionárias do que mais tarde se transformaria na Psicanálise e, conseqüentemente, em seus importantes ensinamentos.

Dessa forma, esta seção visa observar, subsidiariamente, a erotomania nas escolas francesa e alemã e tem, como grande escopo, a análise desse delírio a partir da Psicanálise freudiana, compreendido, dessa maneira, como uma paranoia conexas a uma irrealidade de ser amado(a).

#### **a) A EROTOMANIA NA ESCOLA ALEMÃ**

A escola de psiquiatria clínica alemã surgiu, com Griesninger, por volta do início do século XIX. Conhecida como "Psiquiatria Pesada", contribuiu muito para a humanidade no que diz respeito aos estudos das psicoses, demências, bases anatômicas e neurológicas da doença. De acordo com Sartori (2009, p.25), restritivamente à Psicanálise, três importantes conceitos são trazidos por Kraepelin a tal estudo, a saber: a demência precoce, a paranoia e a parafrenia.

A escola clássica de psiquiatria alemã ficou conhecida como sendo a de base orgânica, responsável, portanto, pelo tratamento das psicoses e das patologias (des)estruturais, como as

demências e epilepsias.

Antes de tratarmos da erotomania na escola de psiquiatria alemã, faz-se necessário entendermos a diferenciação que Kraepelin faz entre demência paranoide e paranoia. Isso porque o que ele entende como demência paranoide, Freud compreende por paranoia e ambos falam sobre a mesma coisa: erotomania.

De acordo com Kraepelin, na demência paranoide, há uma confusão causada a partir do desenvolvimento de ideias delirantes e não há características como a organização e continuidade de tais ideias. Já na paranoia, existe um delírio que nada mais é do que uma distorção na explicação, interpretação de fatos, os quais ocorrem na realidade. Há uma idealização particular em que o paranoico mescla, dentro de si, pensamentos patológicos e saudáveis, de forma que eles convivam imutáveis até o fim.

A erotomania, na escola psiquiátrica clássica alemã, como podemos perceber, é analisada como uma espécie de demência paranoide, atrelada a uma confusão oriunda da evolução de ideias delirantes, as quais são desorganizadas, incoerentes, desconexas, e que não tem como intuito vincular o delírio do sujeito a sua visão de mundo.

#### **b) A EROTOMANIA NA ESCOLA FRANCESA**

Desde Pinel, é comum encontrarmos algumas considerações acerca da erotomania. O fundador da psiquiatria moderna analisa tal patologia, superficialmente, como sendo uma espécie da melancolia, portanto predisposta, que faz com que o sujeito desenvolva a "mania de amor", que nada mais é do que amar exageradamente e exclusivamente um alguém que, na realidade, não o ama.

Entretanto, foi Clérambault o grande representante da erotomania na escola psiquiátrica francesa. Isso porque é de sua autoria a revisão aprimorada e sistemática do que vem a ser tal patologia. Também conhecida como síndrome de Clérambault, as primeiras referências à erotomania surgiram ainda na Grécia antiga, através de Plutarco e Hipócrates.

De acordo com Clérambault, os delírios vinculados às questões passionais são subdivididos em erotomania, reivindicação e ciúmes. Ele ainda



menciona que, longe de atuar como uma paranoia, a erotomania tramita entre uma área paranoica e um delírio interpretativo, onde sempre há a existência de perseguidores apaixonados. (CLÉRAMBAULT, 2002).

A erotomania de Clérambault está arraigada a um pressuposto que possui como questão principal a convicção que o sujeito possuidor da síndrome tem em ser amado pelo objeto do delírio. Existem, ainda, três etapas complementares, as quais são envoltas em um período otimista e dois pessimistas.

Inicia-se pelo período otimista, o qual é caracterizado pela esperança e certeza de estar sendo amado pelo objeto idealizado. Segue-se pelos períodos pessimistas, do despeito e do rancor, respectivamente. Este tem como grande característica o orgulho ferido, acompanhado por sentimentos como conciliação e vingança; Já aquele ocorre quando o sujeito sente grande ódio do objetivo, desferindo-lhes acusações e ameaças, por exemplo.

Diferentemente de Clérambault, Freud não se deteve no universo descritivo-fenomenológico. Ele passou a compreender a patologia a partir da libido, o que oferta, à síndrome, um estudo diferenciado do objeto, como observaremos na seção a seguir.

### ***c) A EROTOMANIA EM FREUD***

A erotomania passa a ser analisada por Freud a partir do conhecido caso do presidente Schreber. Nesse episódio, o neurologista austríaco se propõe a investigar os sintomas da paranoia como um fenômeno arraigado ao mecanismo de defesa contrário às fantasias de desejo homossexual. Ele menciona que a paranoia masculina está relacionada ao desejo-fantasia de amar um homem. Ocorre uma defesa, que reprime tal fantasia, interligada, respectivamente, tanto ao recalque (mecanismo pelo qual o sujeito tenta eliminar do seu consciente representações que considera inaceitáveis) e a projeção (o sujeito se depara com desejos e fantasias próprios, mas, por não conseguir assumi-los, projeta-os como pertencentes a outras pessoas).

Freud (2010) descreve que essas defesas são geralmente traduzidas nas contradições relacionadas aos delírios persecutórios, ciúme, delírios de grandeza, e na própria erotomania. Neste caso, a projeção atua como uma espécie de troca em que o

objeto e o sujeito desse amor invertem as posições, ou seja, o sujeito nega o seu desejo e passa a ser o objeto do desejo do outro.

Outra diferenciação que Freud realiza está vinculada ao amor obsessivo, o qual, por sua vez, encontra-se envolto na percepção interna de amar e se apaixonar, há uma fixação exagerada. De outra forma, na síndrome de Clérambault, existe uma ideia exterior, atrelada ao nível inconsciente, o qual não é acessível à psique.

Para o pai da Psicanálise, o amor está arraigado a três pares opostos relacionados ao amor-ódio-[indiferença]-ser amado. É justamente esse último elemento que faz com que aconteça o delírio erotomaniaco, o qual é acompanhado por um redirecionamento da atividade para a passividade. Em seguida, a libido do sujeito tem como escopo determinado objeto, porém há uma negação desse objeto de forma que se realize um retorno do investimento a si mesmo (eu não amo, eu sou amado). Essa situação nada mais é do que a criação de um novo sujeito, caracterizado como a diferenciação entre sujeito e objeto.

Finalmente, em geral, o sujeito com tal patologia apresenta-se bem vestido, pode desenvolver características como desconfiança e hostilidade, normalmente seu exame mental é normal, salvo, por óbvio, a presença dos delírios. A realidade interna do sujeito é de ser vítima de um universo que o persegue. A projeção é o mecanismo fundamental de defesa, onde toda maldade é atribuída a pessoas ou ao próprio ambiente.

## ***3 SOBRE O DIREITO***

De acordo com Reale (2002), o vocábulo direito é oriundo do latim *directum* e possuía um sentido inicial de retidão, adequação, de se aplicar o que é correto e devido. Atualmente, ao seguir a elucidação originária, podemos compreender o direito (na maioria das vezes) como um conjunto ideal de elementos íntegros e apropriados, almejados por uma sociedade e expressos através das leis.

Nos primórdios, o direito surgiu como uma forma, imprescindível, de organização em prol de uma convivência harmônica dos indivíduos da sociedade. O denominado direito das sociedades primitivas diz respeito ao período de mudança entre os agrupamentos iniciais existentes e abrange três

características cruciais, a saber: a troca da "tribalização" pelas cidades; o surgimento da escrita e a propagação do comércio, como atividade centro dessa nova realidade social.

Foi no Egito Antigo e na Mesopotâmia que se criaram as primeiras sociedades urbanas, quando se inicia uma estruturada, engenhosa e dinâmica prática coletiva organizacional - o direito, com o intuito de um controle tanto das pessoas, quanto dos recursos já existentes e criados. Mais tarde, cidades como Grécia e Roma passam a se desenvolver de maneira anormal, exorbitante, e, com essa realidade, passa a surgir uma nova problemática: a inexistência de uma sistematização do direito traz como consequência a ineficácia das convenções sociais categorizadas como regras.

Dessa forma, com o passar do tempo e o aumento da população, o caráter avulso e informal do direito passou a exigir uma sistematização mais concreta, a que hoje denominamos de norma. A verdade é que, longe de ser um conceito "cerrado", fechado e estático, o direito é uma realidade mutável e transitória, inerente à condição humana, passível de ser modificado, portanto, a qualquer momento.

Assim, o direito, além de formular as noções de certo e errado, direito e não direito, também deve ser compreendido como um mecanismo que representa uma construção social dos sujeitos de uma sociedade. Esses indivíduos são arraigados, portanto, a um contexto geográfico, religioso, humanístico e histórico.

Durante vários séculos, o mundo do conhecimento científico foi marcado pela visão mecanicista de Descartes. Em outras palavras, foi propagada a divisão do conhecimento científico em grandes áreas, a interdisciplinaridade foi deixada de lado e, como não poderia deixar de ser, a partir do século XVIII, o direito foi "esterilizado", "neutralizado" e, conseqüentemente, apartado das relações com as demais ciências.

Por conseguinte, ao deixar de fora as outras ciências (especialmente as culturais como sociologia, antropologia, história, literatura), o direito torna-se submerso a um enfraquecimento (experenciado inclusive nos dias atuais) e passa a reconhecer, no último século, sua insuficiência e a necessidade de relacionamento com os demais campos do saber.

É nesse contexto e seguindo a propositura atual de inter-relação com as outras áreas do

conhecimento (já sugerida na Resolução 75 do CNJ) que nos propomos a defender essa importante forma de mudança, a qual o Judiciário brasileiro se propõe a realizar, "de dentro para fora", na Justiça Nacional.

E eis aí que vinculamos o Direito à Psicanálise. Essas ciências estão presentes em quase todas as situações que circundam a vida do homem. O Direito lida com fatos realizados pelo homem, os quais possuem reflexo na sociedade. Já a Psicanálise busca revelar os impulsos precursores dos atos, a fim de entender o motivo que deu início a estes fatos.

#### 4 BEM-ME-QUER, MALMEQUER

*Bem-me-quer, malmequer (À la folie... pas du tout)*, cuja direção é de Laetitia Colombani, é um filme de grande originalidade e teor psicológico, lançado pela primeira vez em 2002. Seu enredo propõe uma tentativa de averiguar o limite entre a normalidade e a loucura e nos faz refletir acerca não apenas do delírio erotomaniaco *per sim* como também no quanto é tênue a barreira humana entre a realidade/irrealidade; a fantasia/o fato concreto.

A protagonista é a atriz francesa Audrey Tatou, e seu papel se desenrola Bordeaux, França. Lá, o desenrolar do filme se inicia com a simpática Angelique (Tatou) a negociar a entrega de uma rosa ao objeto de seu delírio, Loïc (Samuel Le Bihan), cardiologista de 30 anos, casado, cuja esposa está grávida (Isabelle Carre).

Angelique é uma estudante de artes plásticas, órfã de um pai também artista plástico, que ganha uma bolsa de estudo ao reproduzir belas pinturas, as quais são inspiradas em Loïc, objeto da erotomaniaca em questão. Além dessas atividades, ela sobrevive como atendente de bar e babá, o que já caracteriza um menor nível social com relação ao cardiologista Loïc.

No transcorrer do filme, percebemos que há pessoas as quais, de fato, correspondem afetivamente a Angelique, como é o caso do estudante de medicina David (Clement Sibony). Entretanto, o delírio paranoico é tamanho que, apesar de ficar exacerbadamente furiosa com a ida de Loïc a Florença, ela realiza atitudes drásticas com o intuito de defender seu amado da acusação de assédio, por parte de suas pacientes.

Demasiadamente deprimida, Angelique liga o gás de cozinha a fim de que o óbvio aconteça, quando

o filme é repassado todo de trás para frente novamente, de forma que, daquele momento em diante, todo o filme é repassado mais uma vez, dessa vez com Loïc narrando o filme.

É aí onde iremos fazer o contraponto entre o que de fato ocorreu e o que foi fantasiado por Angelique, erotomaniaca obcecada por Loïc que nada nutria por ela, como ela pensara sempre ocorrer.

### **a) CONSIDERAÇÕES DO DIREITO EM *BEM-ME-QUER*, *MALMEQUER***

Antes de nos adentrarmos pelo Direito propriamente dito, faz-se necessário mencionar uma questão crucial abordada nesse filme: a crítica ao desenvolvimento de uma realidade específica.

A ciência moderna tem como grande pressuposto a racionalidade humana. Dessa forma, é bem verdade que a razão é um atributo elucidado desde os primeiros filósofos gregos, mas é com o Iluminismo que ela ganha destaque, mais precisamente com os estudos de Immanuel Kant.

De uma maneira bem resumida, o grande feito dos trabalhos kantianos reside na observação acerca dos limites da Razão e da autonomia de suas faculdades. É justamente a partir desse ponto que passamos, a partir de um breve panorama do Direito para Kant, a entender às críticas intrínsecas ao filme sob nossa análise.

Para Kant, o indivíduo moderno é um sujeito autônomo que reúne a razão, a liberdade e a lei nele próprio, de maneira que a moralidade seja apenas uma forma de obediência à lei. Logo, o indivíduo é um sujeito de direitos anteriores, universais, superiores e é tido como um fim em si mesmo, visto que ele possui a consciência de que é necessária a consideração dos fins de outrem, por sua parte, para que, dessa maneira, os seus sejam preservados.

Toda essa autonomia da pessoa é oriunda da denominada vontade racional e aí começamos, de fato, a interface com *Bem-me-quer*, *Malmequer*. Assim, o filme apresenta como escopo três pontos globais explanados no escrito em investigação: o ceticismo, a simplificação do raciocínio e a crítica ao direito como uma "verdade absoluta".

Entende-se por Ceticismo a corrente filosófica oposta ao Dogmatismo. O Ceticismo tem como pressuposto a ideia de que o homem não possui a habilidade de alcançar a certeza absoluta a respeito

de uma verdade ou conhecimento específico. Colombani apresenta esse ceticismo ao expor esse olhar de desconfiança (tanto é assim que apresenta duas versões sobre o mesmo fato); ao compreender as noções lá embutidas não como verdades definitivas estabelecidas, porém como elementos em contínua formação.

Quanto à crítica da simplificação do raciocínio, ela se revelou uma dominadora sobre o tema. Ora, se os humanos são diferentes seres caracterizados por seu universo biológico, psicológico, social, cultural, espiritual, como sintetizar em uma única realidade a pluralidade dos mais variados desejos?

Já com relação ao direito como verdade absoluta, o filme é instigador ao sugerir, implicitamente, que não há como reduzir questões complexas (como a saúde mental), sociais e jurídicas a verdades absolutas, justamente porque a normalidade não é o padrão e, mesmo que seja, é comum encontrarmos a "anormalidade" em nosso caminho, de maneira que essas pessoas acabam por ser excluídas dos modelos que uma ínfima minoria detentora do poder dita como certo/errado (e isso é bem sentido nos vários "fins" trazidos pelo filme; só demonstra que cada uma daquelas finalizações pode revelar as diversas peculiaridades/individualidade que cada pessoa humana pode adotar).

Especificamente, ao interligar a erotomania à criminologia, Laetitia nos faz sentir, embora sutilmente, o quanto um sujeito doente de tal patologia pode, facilmente, se inserir em condutas típicas elencadas no Código Penal como suicídio, lesão corporal, ou até mesmo homicídio. Isso porque, durante a rejeição, o ódio, a ira, é tamanho, que a pessoa erotomaniaca é capaz de cometer crimes, desde os de menor potencial ofensivo, até os mais graves, de maior potencial ofensivo, "cego" de tanta raiva, desilusão.

Assim, criminalmente falando, todos os vários ataques de fúrias vivenciados por Angelique, caso viessem a ser tipificados como ilícito em algum dos artigos do nosso Código Penal, seriam considerados como imputáveis, por existir plena consciência do certo/errado existente por trás de suas condutas.

O Direito, em sentido *lato sensu*, e a Criminologia, em sentido *strictu sensu*, ainda estão arraigados à visão de "normalidade" de Loïc, David, Isabelle. Logo, o Direito nos é revelado como uma atitude de realizar o que é certo entre as pessoas,

mas que, querendo ou não, é envolto em uma forma arbitrária de poder (das minorias), fundamentada na racionalidade que frustra sonhos, desejos, aspirações, e, mais que isso, exclui, por rotulações, os ditos loucos sem que, muitas vezes, eles tenham a oportunidade de demonstrar sua versão, ao menos em quarenta minutos (tempo da narrativa de Angelique).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta acima desenvolvida faz parte de uma discussão interdisciplinar que envolve o Direito e a Psicanálise, em um sentido mais geral, e a comparação *en passant* entre essas ciências e a erotomania do filme *Bem-me-quer, Malmequer*, de Laetitia Colombani, em um sentido mais específico.

O filme nos chama a atenção, mesmo implicitamente, tanto para o conceito de sanidade quanto para os diferentes papéis os quais os sujeitos ocupam no mundo, sejam eles "loucos" ou não. Em outras palavras, os sujeitos acometidos por doenças psicológicas podem, perfeitamente, desenvolver atividades comuns, normais, sem o desenvolvimento de nenhuma fragilidade específica que os categorize, rotule como pessoas anormais.

*Bem-me-quer, Malmequer* atua como uma espécie de *continuum* que coloca em questionamento todo o dogmatismo, envolto nas verdades convencionadas como absolutas, gerais e universais.

Mas, e se mais pessoas possuírem patologias iguais ou semelhantes à de Angelique, o que fazer? E se essa postura de obediência não segue a demanda atual a ponto dos "sãos", a passos largos, se tornarem "loucos"? Eis um grande dilema, o qual a humanidade está se propondo a resolver. Assim, de "passinho em passinho", um atrás do outro, os indivíduos vão reconstruindo conceitos tidos como imortais (como, por exemplo, que as ciências não podem ter cem por cento razão, visto que os seres humanos que delas tratam são a mescla perfeita da razão e emoção; ou que uma ciência sozinha, isolada das outras, pouco pode ofertar em comparação se elas estivessem interligadas) e desenvolvendo uma nova era dos estudos científicos mais eficazes para um ser humano bio-psico-sócio-cultural-espiritual, mescla da razão e emoção inter e trans disciplinar por natureza.

## Referências

- BASAGLIA, Franco. *Escritos selecionados em saúde mental e reforma psiquiátrica*. Brasília: Garamond, 2005.
- BEAUCHESNE, Hervé. *História da psicopatologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BEM-ME-QUER, MALMEQUER. Direção: Laetitia Colombani. Intérpretes: Audrey Tautou e Samuel Le Bihan. França, 2002. 1h32min, color.
- CLÉRAMBAULT, Gaëten. *L'érotomanie*. Paris: Les empêcheurs de penser en rond, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Rio de Janeiro: Nau, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Maladie mentale et psychologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1954.
- FOUCAULT, Michel. *O poder psiquiátrico*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- FREUD, Sigmund. Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia [1911]. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileiras das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.XII.
- FREUD, Sigmund. A história do movimento psicanalítico [1911]. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v. XII.
- GILISSEU, John. *Introdução histórica ao direito*. Lisboa: Fundação Calouste Golbekian, 1988.
- KRAEPELIN, Emil. Les paraphrenies par Emil Kraepelin [1912-1913]. *Analytica*, n. 19, p.53-77 Paris, 1980.
- KANT, Immanuel. *A Crítica da Razão Pura*. Disponível em: < [http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/kant\\_criticadarazaopura.pdf](http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/kant_criticadarazaopura.pdf)> Acesso em: 7 mar 2013.
- REALE, Miguel. *Horizontes do direito e da história*. São Paulo: Saraiva, 2002.
- WOLKMER, Antonio Carlos. *Fundamentos de história do direito*. Belo Horizonte: Del Rey, 2001.

Recebido em 03/11/2013

Aceito em 24/11/2013

# Suicídio assistido mar adentro...

Marli Piva Monteiro\*

## Resumo

Baseando-se no filme "Mar Adentro", a autora focaliza a angústia existencial, a morte, única certeza do ser humano, e detém-se sobre a questão do suicídio assistido, considerando a autenticidade da decisão sobre a morte e a autonomia.

**Palavras-chave:** cinema; psicanálise; morte; luto; eutanásia; ortotanásia; distanasia; suicídio assistido; autonomia.

## ASSISTED SUICIDE "THE SEA INSIDE"...

## Abstract

Death as the only certainty of human being is focused and specially on the view of assisted suicide as a legal decision or an act of autonomy. The plot of Almendrabar's film "The Sea Inside" is taken as a background.

**Keywords:** cinema; psychoanalysis; death; dysthanasia; mourning; euthanasia; orthotanasia; assisted suicide; autonomy.

A câmera acompanha o nosso olhar e as suas escaladas delirantes para ver o mar - ser livre. Premiadíssimo, inclusive com o Volpi Cup e com o de melhor ator para Javier Bardem, o filme traz o problema instigante da morte de forma bastante atual. Ramón Sampedro, vítima de um fatídico acidente após um mergulho que provocou um traumatismo craniano, está definitivamente segregado da vida, inerte no leito, com a única possibilidade de mover os olhos.

Os progressos da tecnociência facilitaram o envelhecimento prolongado e, conseqüentemente, doenças degenerativas, com suas complicações. Além disso, criaram mais recursos para a sobrevivência nos centros de tratamento intensivo, o que vai implicar dois grandes problemas: primeiro, que esta questão se tornou uma questão de saúde pública e segundo, que não se pode mais evitar a discussão sobre a eutanásia e suas variáveis, inclusive o suicídio assistido.

Na legislação brasileira, a eutanásia ainda é vista como homicídio. A definição do conceito de morte, então, se torna um complicador para as questões de transplantes e de pacientes terminais. No entanto, existiria de fato um conceito de morte fidedigno e consensual que permitisse estribar a eutanásia?

A morte, a grande inimiga da maioria dos homens, é seguramente, a sua única certeza e razão da sua angústia mais definitiva - a angústia existencial. De todos os seres vivos, o homem é o único que sabe que vai morrer, só não tem certeza de como, quando ou onde. Encaramos a morte como um fenômeno estranho e incompreensível, principalmente porque a solução da morte é o desconhecido que nos atemoriza. Olhar a morte como parte da vida, como fazem alguns povos orientais, é uma difícil arte que possibilita reduzir o sofrimento humano perante a morte. Ou melhor, a

\* Psicanalista, Membro do Círculo Psicanalítico da Bahia.

questão presente no filme está mais ligada ao morrer que à morte.

A mitologia já caracterizava o médico como "aquele que vence a morte". Asclépio, deus grego que era filho de Apolo, aprendeu a arte de curar com o centauro Quiron e adquiriu a habilidade de ressuscitar os mortos.

A situação de morrer inquieta e perturba médicos, enfermeiros e todo o *staff* num hospital, bem como familiares e amigos, porque expressa o medo de cada um ante a morte. O estudante de medicina é preparado para ver a morte como o seu maior adversário e, por ele, empenha-se a lutar como se, por vezes, a vida fosse o bem maior, não importa a que preço. Uma das grandes angústias para a maioria dos médicos, ao constatar a morte do seu paciente, é a vivência da culpa por terem falhado, culpa por não terem sido capazes de vencer a morte, de não serem onipotentes como lhes cobram e eles próprios se exigem.

Se a morte ocupa tantos estudiosos da medicina, antropologia, filosofia, psicologia e todas as religiões, na tentativa de encontrar explicações para um além da vida, o morrer continua sendo o momento doloroso e único para cada um ante o qual não se encontram fórmulas nem respostas.

"Boa morte ou morte digna" é o que significa o termo grego eutanásia, usado pela primeira vez pelo historiador latino Suetônio, no século II d.C., ao descrever a morte suave do imperador Augusto. Séculos depois, Francis Bacon, em 1623, utilizou o termo em sua *Historia vitae et mortis*, como sendo o "tratamento adequado para as doenças incuráveis". A expressão suicídio assistido é bem posterior e acontece quando uma pessoa solicita o auxílio de outra, caso não seja capaz de perpetrar o ato. Neste caso, é preciso que o doente esteja consciente e manifeste explicitamente sua opção pela morte.

Ramón vale-se de toda sua criatividade para continuar mergulhando no abismo vital em que se projetou e continuará se lançando a cada dia com ou sem palavras; compondo versos ou pintando quadros na sua imaginação; fazendo de conta que vive até que o tédio e o cansaço o vencem e, numa última tentativa de sentir-se vivo, ele se propõe a lutar pela causa da sua morte. Decide encontrar alguém que o ajude a perpetrar um suicídio assistido. As menores *nuances* desse desejo, percebidas por alguém próximo, ecoam como uma terrível ameaça.

Todos se assustam e reagem mal à vontade de Ramón Sampedro de interromper a sua incansável luta diuturna para supor que estava vivo. Apenas a sua última vontade atendida poderia, depois de tantos anos, assegurar-lhe isso.

Em 1999, Lepargneur definiu **Eutanásia** como o emprego ou abstenção de procedimentos que permitem apressar ou provocar o óbito de um doente incurável, a fim de livrá-lo dos externos sofrimentos que o assaltam.

Atualmente, define-se a **Eutanásia** em dois tipos de morte: a **Ortotanásia**, é a supressão dos cuidados terapêuticos inúteis porque se tem a certeza da evolução inexorável para a morte. Neste caso, permite-se que a natureza conclua sua evolução; e a **Distanásia**, é a manutenção persistente de medidas absolutamente comprovadas como ineficazes prolongando apenas o sofrimento do paciente. A defesa do suicídio assistido pauta-se na liberdade de escolha do homem, do paciente, que, autônomo e competente, decide interromper seu prolongado sofrimento irreversível em condições em que a qualidade de vida é a pior possível.

O filme retrata exatamente uma questão desse porte. Ramón Sampedro defende seu direito à morte, alegando que a vida não pode ser imposição de ninguém e nenhum outro tem mais motivos para considerar o que mais convém a ele. Em defesa da vida, estão os religiosos, que admitem a sacralidade da vida como dom do criador e, portanto, jamais podendo ser interrompida sob qualquer pretexto, a não ser por decisão divina. Quanto a essas questões dogmáticas, nada se pode objetar e nenhuma discussão pode ser encaminhada.

A pressuposição de que o homem não é o dono da sua própria vida nega-lhe até o direito de questionar, mas, muito mais que isso, iguala a todos os que vivem em condições de sofrimento e não consegue sequer admitir que nem todos preferem a morte, como bem coloca Sampedro, no filme. A sua individualidade é uma primeira garantia do seu direito, e ele o destaca com muita precisão.

A lei pondera a discussão sobre a autonomia pela possibilidade da desconfiança e o desgaste na relação médico-paciente ou a possíveis atos por motivos usurários como heranças, seguros, pensões, etc., ou ainda pressões psíquicas com a condição de "estorvo" para familiares. Do ponto de vista jurídico, a escola positivista diz que cada um é dono de si

mesmo, e o suicídio é um direito do titular da vida, não se podendo impedir-lhe esse direito quando já não lhe convém viver. A lei não pune o suicídio, pois seria inócua a pena aplicada a quem não sente o instintivo medo da morte.

Por outro lado, há quem considere a premissa falsa porque o homem vivendo na sociedade, sua vida não lhe pertence, mas aos que por ela têm algum interesse. A vida é um bem inalienável que não pertence ao indivíduo, e a ninguém é dado o direito de prover ou antecipar a morte de outrem. O direito à vida continua inviolável.

Havendo sugestão de suicídio, deve haver o consentimento do paciente reconhecido como excludente de ilicitude. A participação de terceiro incluiria médico, enfermeira ou farmacêutico de quem se exigiriam juízos técnicos.

O suicídio assistido só pode ser concebido por manifestação expressa do paciente em virtude de enfermidade física ou mental comprovada por médico. A morte deve ser iminente, a orientação ou auxílio dado por profissional da área médica e haver total ausência de interesse por parte do médico. Todos os casos devem ser analisados nas suas particularidades, de acordo com a relevância das questões, aplicando-se o princípio que melhor convenha à situação no caso.

De todo modo, a questão é definir se alguém, cognitiva e eticamente competente, sujeito a atroz sofrimento que o torna consciente, pelos motivos que lhe competem, de considerar injustificável a sua sobrevivência, tem ou não o direito moral de escolher terminar o seu trajeto neste mundo. Ou se essa decisão cabe a terceiros supostamente mais competentes porque instados pelas contingências ou porque são capazes de uma análise imparcial dos interesses em conflito, do paciente, familiares, dependentes ou da sociedade.

É importante lembrar que, mesmo sendo causa da nossa angústia maior, a morte é nossa companheira no dia a dia, como bem frisou Heidegger. A morte, queiramos ou não, é uma etapa da vida e é no momento em que nascemos que começamos a morrer. Ainda assim, em nosso inconsciente não há registro da morte; para o nosso inconsciente, somos todos imortais. Vemos a morte como coisa do outro. Os desejos de morte dos entes queridos, ainda que com a morte próxima, costumam incomodar os familiares extremamente, sobretudo

quando a doença causa inequívocos incômodos e prejuízos.

Apesar dos cuidados que lhe prestavam a cunhada, o sobrinho e o irmão, somente no final um desabafo do irmão deixa patente o quanto lhe custava a vida do irmão doente. O seu comportamento teimoso e a sua recusa ao desejo de morte do irmão velavam seus desejos inconfessáveis de livrar-se dele. Na discussão que tem com o irmão obstinado que não admite o seu desejo de morrer, Ramon lhe diz que não aceita ser "escravo da sua ignorância" e, a partir daí, o irmão desabafa: "Eu, minha mulher e meu filho somos escravos seus. Deixei o mar para viver neste horto de merda...".

O interesse de um indivíduo em morrer deve-se a uma razão aparentemente simples, ninguém a não ser o próprio indivíduo é mais capaz para decidir sobre a sua qualidade de vida, e é isso que vai determinar o seu desejo de interrompê-la.

O filme tem o grande mérito de conseguir abordar tema tão complexo focalizando um drama tão pungente, sem exageros melodramáticos, sem pieguice, lágrimas ou arroubos de piedade. Ramón Sampedro se dá conta da ameaça que ele representa ao dizer que quer morrer e afirma: "dizer que quer morrer é contagioso...". Poeta e inteligente, constrói uma vida de benéficas alucinações, como quando quer ir ao mar "que lhe deu a vida e a tirou", e fala para a advogada que tenta convencê-lo de que a vida vale a pena: "Quer ser minha amiga? Respeite minha vontade".

Ele sabe curtir o pouco que lhe resta de possibilidades, usando o artefato que improvisou para escrever poemas, ouvindo músicas e acariciando pessoas com as palavras. Advoga a liberdade dos que querem viver e pede apenas que respeitem a dor dos que querem morrer. Sampedro insiste em que, quando faz suas afirmações, fala por ele. Ele não é o representante dos tetraplégicos como quer o padre, ele é o tetraplégico que acha que não pode amar. Em 13 de novembro de 1996, Ramón Sampedro dirige uma carta aos tribunais que não o quiseram ouvir:

Senhores Juízes,

Negar a propriedade privada de nosso próprio ser é a maior das mentiras culturais. Para uma

cultura que sacraliza a propriedade privada das coisas - dentre elas - a terra e a água - é uma aberração negar a propriedade mais privada de todas, a nossa Pátria e reino Pessoal. Nosso corpo, vida e consciência - nosso universo.

E faz uma afirmação contundente: "Viver é um direito, não uma obrigação". Sampedro é um homem lúcido e consciente, requer seu direito à morte com a tranquilidade dos que sabem o que querem e parecem em paz consigo mesmo.

Do ponto de vista psicanalítico, Ramón Sampedro é Édipo ou Antígona na sua relação com o desejo?

É Antígona quando se opõe com intransigência às leis terrestres, à justiça e à religião. Situa-se ante a morte sem recuos ou temores, pois já se considera morto-vivo e escolhe a morte para cumprir seu desejo. Mas é Édipo quando escolhe a morte da qual risca seu ser, ao invés da morte acidental, prefere a subtração de si mesmo para não arriscar a outra morte. Na ambivalência do amor-ódio, avança para o ser-para-a-morte até alcançar o aniquilamento. A sua escolha é uma escolha sem opção. Despojado de tudo pela vida, decide abdicar do seu próprio ser.

Para Lacan (1978), o único ato bem-sucedido é o suicídio, uma vez que o sujeito inicialmente nascido objeto, passa a condição de sujeito, sofrendo o corte: definitivamente sujeito à linguagem.

## Referências

FREUD, Sigmund. Introdução ao Narcisismo. [1914]. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v.XIX.

FREUD, Sigmund. Reflexões sobre os tempos de guerra e morte [1915]. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v.XIV.

FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia [1917]. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v.XIV.

GUYOMARD, Patrick. *O gozo do trágico: Antígona, Lacan e o desejo do analista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LACAN, Jacques. O desejo, a vida e a morte. In: \_\_\_\_\_. *O Seminário, Livro 4: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

LEPARGNEUR, H. Bioética da eutanásia: argumentos éticos em torno da eutanásia. *Bioética Simpósio*, 7(1), PUC- SP: 1999. p.41-48

MAR ADENTRO. Direção: Alejandro Almendábar. Produção: Alejandro Amenábar e Fernando Bovaira. Intérpretes: Javier Barde, Belén Rueda, Lola Dueñas, Mabel Rivera, Celso Bugallo e outros. Roteiro: Mateo Gil. Música: Alejandro Amenábar. Espanha. Itália. França, 2004. 1 DVD (125 min), color.

ROBATTO, W. *Eutanásia: sim ou não?* Aspectos bioéticos. Salvador: EGBA, 2006. 75p.

SIQUEIRA, B.; SCHRAMM, R. Fermin. Eutanásia: pelas veredas da morte e da autonomia. *Ciência & Saúde Coletiva*, v.9, n.1, p.31-41, 2004.

Recebido em 09/11/2013.

Aceito em 25/11/2013.



# Bem-me-quer, malmequer - A erotomania

Cibele Prado Barbieri\*

## Resumo

Neste comentário do filme *Bem me quer, mal me quer (À la folie... pas du tout)*, a autora pretende, aproveitando-se da trama, explorar e articular as teorias sobre a erotomania, que envolve não apenas questões a respeito do amor, mas principalmente, a paranóia com todo seu conteúdo de erotismo. A história revela o desenvolvimento do delírio apontando para suas bases subjetivas, de modo que demonstra o percurso paranóico de forma exemplar, permitindo a articulação das teses psiquiátricas e psicanalíticas.

**Palavras-chave:** cinema; psicanálise; paranóia; delírio; erotomania; crime paranóico; psiquiatria.

## HE LOVES ME, HE LOVES ME NOT - THE EROTOMANIA

### Resumen

In this review of the film *He loves me, he loves me not*, the author, taking advantage of the web, intends to explore and put together theories about erotomania, which involves not only questions about love, but mostly, the paranoia with all its erotic contents. The story reveals the development of delirium pointing to their subjective bases, so that shows the route paranoid in an exemplary manner, allowing the coordination of psychiatric and psychoanalytic theories.

**Palabras claves:** cinema; psychoanalysis; paranoia; delirium; erotomania; paranoid crime; psychiatry.

Embora o meu amor seja insano, a minha razão alivia a dor intensa do meu coração, dizendo-lhe para ser paciente e nunca perder a esperança.  
(Uma erotomaníaca internada há mais de 50 anos).

O filme de 2002 mostra a evolução de um processo de erotomania, que consiste na convicção delirante de um sujeito de que outra pessoa está secretamente apaixonada por ele.

A erotomania, que a psiquiatria denomina "Paranoia Erótica", ou "Síndrome de Clérambault" foi primeiramente descrita pelo psiquiatra francês Gaëtan Gatian De Clérambault (1872-1934) e se desenvolve, segundo ele, em três fases clássicas: A esperança, o despeito e, finalmente, o rancor.

Sem descartar essa descrição psiquiátrica do fenômeno, tentaremos, neste comentário, articular as fases de Clérambault com a contribuição que a Psicanálise faz ao entendimento desse mecanismo usando a trama do filme.

Em seu artigo de 1914, "Sobre o Narcisismo: uma introdução", Freud (1980, p.105) diz que há uma dissimetria entre a posição feminina e a posição masculina em relação à forma de amar e explica que "[...] grande parte da insatisfação do homem que ama, [...] de suas queixas quanto à natureza enigmática da mulher, tem suas raízes nessa incongruência entre os tipos de escolha de objeto". A necessidade das mulheres, diz ele, "[...] não se acha na direção de amar, mas de serem amadas". Quanto a isso, Miller (1998), inclusive, sublinha que, nas mulheres, a demanda de amor é central. Segundo ele, essa demanda tem um caráter absoluto e uma visada que incide sobre o ser do parceiro.

No outro lado, o masculino, temos a forma fetichista de amar, que implica a busca de um modelo, de um pequeno detalhe, que opera como causa do desejo masculino. Isso justifica a afirmação de Lacan de que não há relação entre os sexos e de que o

\*Psicanalista. Membro do Círculo Psicanalítico da Bahia Psicóloga(UFRJ/UFBA. <barbieri.cibele@gmail.com>. Comentário apresentado em 2007 no Núcleo de Cinema do CPB.

amor é a tentativa de fazê-la existir.

No *Seminário 20*, Lacan toma como paradigma do discurso amoroso o amor cortês, o ritual romântico, que consiste em fazer a corte à mulher, elevando-a à posição de dama inacessível, fazendo com que o amante se torne dominado pela incerteza de ser amado. Ele descreve o amor como uma forma refinada de fazer suplência à ausência da relação sexual, fingindo que somos nós que a obstaculizamos.

A modalidade erotomaniaca, na psicose, revela-se também como uma solução à não existência da relação sexual, mas aí ela se configura como uma forma oposta de lidar com a impossibilidade da relação. Na Psicose a posição do sujeito é oposta à do amor cortês, pois o sujeito está numa total submissão aos desígnios do Outro. Lacan relaciona esse tipo de relação ao Outro com a relação extática, como é nomeada pelos teólogos a relação onde há realização de um amor perfeito, só que aqui há uma certeza, ao contrário do amor cortês.

*O Outro me ama* é o postulado que fundamenta e desnuda a forma erotomaniaca do amor: fazer com que *o Outro me ame*. É a fase da esperança de Clérambault.

No *Seminário 3*, trabalhando sobre o caso Schereber, Lacan dá a esse fenômeno o nome de empuxo à Mulher, pois, quando há uma forclusão do Nome do Pai, o sujeito não consegue dar uma significação fálica à falta no Outro. Por isso, Schereber se institui como "A Mulher que falta a Deus". Mas se o Outro não o ama, como Angelique repentinamente descobre, o sujeito psicótico é tomado por um gozo devastador que invade seu corpo, permitindo que se afirme que o psicótico sofre do gozo do Outro.

Em *O Seminário 3: as psicoses*, diz Lacan (1985, p.289): "O psicótico não pode apreender o Outro, senão a relação com o significante, ele se demora apenas numa casca, num invólucro. Numa sombra, a forma da fala. Ali onde a fala está ausente, ali se situa o Eros do psicótico, é ali que ele encontra seu supremo amor".

A inexistência da relação sexual tem como efeito a poesia, pois ela é o fomento do ato de criação. No silêncio, onde o neurótico demanda a palavra em busca da certeza, o psicótico lê a sua verdade. Em Angelique, a busca de um Outro que a ame, revela-se na demanda de um cachorrinho, perfeito em sua

ausência de palavras; e, na impossibilidade de satisfazer essa demanda, ela fabrica o cachorro, perfeito em seu silêncio e, mais tarde, elege e constrói Loic, situando na ausência de suas palavras o seu Eros, para assim encontrar a certeza de seu supremo amor.

Os efeitos da perda da certeza revelam, então, além da destruição da *esperança* e a passagem para a fase do *despeito* de Clérambault, a devastação do mundo interno - muito bem retratada no filme pela destruição rancorosa que é desencadeada. A reação maniaca se instala numa busca desesperada de algo que possibilite retomar o Amor do Outro, o equilíbrio da certeza; e leva Angelique à exaustão e à falta total de recursos. Só lhe resta a mortificação para salvar-se desse gozo mortífero da alienação ao Outro, que não só não a ama mas, ainda, dela goza.

O final do filme sutilmente faz alusão à fórmula, ao modo como Angelique encontra uma estabilização e o reordenamento do discurso, quando ela distingue seu modo de amar em relação ao amor cortês. Note-se que ela não abandona a posição erotomaniaca em relação ao amor, nem se pode dizer que a medicação proporcionou a ela um novo discurso. Na verdade, ela não usou a medicação, como fica esclarecido na última cena.

Ainda em "Sobre o Narcisismo: uma introdução", Freud lembra um poema de Heine que trata da psicogênese da criação: "Deus diz: A doença foi sem dúvida a causa final de todo anseio de criação. Criando, pude recuperar-me; criando, tornei-me são".

Como diz Heine, é criando que ela encontra uma possibilidade de tornar-se "sã". É recriando um Loic que ela encontra um lugar para si, mesmo que não completamente livre de um *amor insano*. Já o Professor Sérgio Nogueira, no site *Dicas de Português*, a propósito do uso do hífen nas expressões *Bem-me-quer e Malmequer*, ensina que: "Por incrível que possa parecer, aqueles que se querem bem andam separados por hífen, e aqueles que não se querem bem andam juntinhos. O certo é bem-me-quer e malmequer. Acredite se quiser." Certamente acreditamos. Enquanto analistas como podemos duvidar da língua?

## Referências

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

BEM-ME-QUER, MALMEQUER. Direção: Laetitia Colombani. Intérpretes: Audrey Tautou e Samuel Le Bihan. França, 2002. 1h32min, color.

DEBBELT, P.; ASSION, H. J. *Paranoia erotica (De Clérambault Syndrome) in affective disorder*. Nervenarzt: Springer Verlag, 2001.

FREUD, S. Sobre o Narcisismo: uma introdução. In: \_\_\_\_\_. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1980. [n.d.]. v.XIV. CD-ROM.

LACAN, J. Diretrizes para um congresso sobre a sexualidade feminina. In: \_\_\_\_\_. *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, J. *O Seminário, Livro 3: as psicoses*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, J. *O Seminário, Livro 20: mais ainda*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

MILLAS, D. Inventar un nuevo amor. In: *Documento de trabalho preparatório ao XII Encuentro Internacional del Campo Freudiano*. Paris, 2002. p.83-89.

MILLER, J.-A. *O osso de uma análise*. Salvador: Biblioteca Agente, 1998.

NOGUEIRA, S. *Dicas de Português*. In: <<http://g1.globo.com/platb/portugues/2010/01/06/duvidas-dos-leitores-7/#comments>> Acesso em: 22/11/2013.

Recebido em 01/11/2013.

Aceito em 20/11/2013.

# ***Do inferno ao divã: uma abordagem psicanalítica de "Jack, o Estripador" como apresentado no filme Do Inferno***

Ricardo de Lima Sedeu\*

## **Resumo**

O artigo analisa, do ponto de vista da psicanálise, o caso de "Jack, o Estripador", conforme descrito no filme *Do Inferno* (2001). Após comentários sobre os conceitos de *serial killer* (da psicologia forense) e de psicopatia (da psiquiatria), é apresentada uma abordagem psicopatológica proposta por Jean Bergeret, autor que enquadra a maioria dos casos de psicopatia entre os estados limítrofes (*borderline*). A seguir, é feita uma análise psicanalítica do personagem que comete os crimes no filme, mostrando o agravamento gradual da sua patologia.

**Palavras-chave:** cinema; psicanálise; Jack, o Estripador; assassino serial; psicopatia; Estados limítrofes.

**FROM HELL TO THE COUCH: A PSYCHOANALYTIC APPROACH TO "JACK THE RIPPER" AS PRESENTED IN THE FILM FROM HELL**

## **Abstract**

In this paper, we analyze, from the psychoanalytic viewpoint, the case "Jack the Ripper" as described in the movie *From Hell* (2001). After some comments on the concepts of serial killer (forensic psychology) and psychopathy (psychiatry), we present a psychopathological approach proposed by Jean Bergeret, author who classifies the majority of cases of psychopathy within borderline conditions. Then, a psychoanalytic analysis is made of the character who commits the crimes in the movie, showing the gradual worsening of his pathology.

**Keywords:** cinema; psychoanalysis; Jack the Ripper; serial killer; psychopathy; borderline conditions.

\* Psicanalista. Membro Efetivo do Círculo Brasileiro de Psicanálise - Seção Rio de Janeiro (CBP-RJ). O presente artigo tem como base uma palestra efetuada pelo autor no CBP-RJ em setembro de 2010, no âmbito do evento Cinema & Psicanálise.

## **INTRODUÇÃO: LONDRES, 1888**

Imaginemo-nos em Londres, há 125 anos. Entre os meses de agosto e novembro, ocorria no distrito de Whitechapel uma série de homicídios que chocariam o mundo por sua violência e brutalidade: mulheres, todas prostitutas, mortas com um único corte à faca na garganta e depois submetidas a diversas mutilações no abdome e nas partes genitais, com retirada de órgãos internos e, em alguns casos, desfiguração do rosto. Cartas atribuídas ao assassino foram enviadas à polícia, nas quais ele se autodenominava "*Jack the Ripper*" ("Jack, o Estripador"); uma dessas cartas foi acompanhada de parte de um rim humano (órgão que havia sido removido da última vítima anterior à carta). Apesar dos esforços da Divisão de Investigação Criminal (C.I.D.) da Scotland Yard, particularmente do trabalho do Inspetor Frederick Abberline, o assassino nunca foi capturado, nem mesmo identificado. "Jack, o Estripador" transformou-se em um mito, que permanece no imaginário popular até os dias de hoje.

Várias teorias sobre a identidade do assassino floresceram desde então: cada autor que pesquisa o assunto parece ter seu suspeito favorito. Existem, inclusive, grupos que pesquisam seriamente o assunto (que é conhecido atualmente como *Ripperology*) e revistas especializadas (como a inglesa *Ripperologist*, a australiana *Riperoo* ou a americana *Ripper Notes*). Uma das teorias aponta a existência de uma conspiração envolvendo a Família Real, a Maçonaria, agentes do Governo e o médico William Gull como executor dos homicídios. Embora não seja a teoria mais aceita no momento, é uma das mais difundidas nos romances, filmes e peças de teatro relacionados ao tema, por possibilitar o desenvolvimento de um enredo ficcional bastante interessante - ou seja, "*si non è vero, è ben trovato*"!

Essa teoria conspiratória é a adotada no filme

Do Inferno (From Hell), de 2001. Dirigido pelos irmãos Albert e Allen Hughes, o filme é uma adaptação da história em quadrinhos homônima escrita por Alan Moore e ilustrada por Eddie Campbell. Na análise que faremos a seguir, portanto, consideraremos o caso de "Jack, o Estripador" a partir da história contada no filme Do Inferno, analisando em particular o personagem William Gull do ponto de vista psicanalítico.

Antes de adentrarmos a visão psicanalítica propriamente dita do caso, no entanto, cumpre abordar dois conceitos sempre lembrados quando se fala de "Jack, o Estripador": o de *serial killer* (assassino serial), proposto pela psicologia forense, e o de *psicopatia*, proposto pela psiquiatria.

### **PRIMEIRO NÍVEL DE ANÁLISE: O CONCEITO DE SERIAL KILLER (PSICOLOGIA FORENSE)**

Embora "Jack, o Estripador" seja citado por alguns autores como "o mais infame *serial killer* do mundo" (NEWTON, [2000]2006, p.131; tradução nossa) e considerado por muitos como o "pai" dos modernos *serial killers*, cabe observar que não foi o primeiro assassino serial. O caso mais antigo de homicídios em série de que se tem registro ocorreu "em Roma, durante o primeiro século d.C., sendo Locusta, a Envenenadora, a primeira *serial killer* documentada" (VELLASQUES, 2008, p.15). A escrava romana Locusta já era uma assassina condenada à morte quando foi libertada por Agripina, esposa do Imperador Cláudio, com o intuito de utilizar suas habilidades toxicológicas para matar o Imperador e permitir que o trono fosse ocupado pelo filho de Agripina, Nero. Após executar sua tarefa com sucesso, o novo Imperador Nero lhe dá uma outra missão: eliminar Britânico, filho de um casamento anterior de Cláudio. A Envenenadora cumpre com sua tarefa e recebe de Nero, como prêmio, imunidade de ação. Com a queda de Nero, Locusta perde sua proteção e acaba sentenciada à morte pelo Imperador Galba, sob acusação de ter executado em torno de 400 homicídios.

Diversos outros *serial killers* antecederam "Jack, o Estripador", sendo os mais notáveis Gilles de Rais (pedófilo executado em 1440 pela morte de mais de 200 crianças) e Erzsébet Báthory (condessa húngara presa em 1610 pela tortura e morte de aproximadamente 650 moças; segundo alguns relatos, ela se banhava no sangue de suas vítimas

para manter a beleza e juventude!). No século XX, vários outros *serial killers* se destacaram, como John Gacy, o "Palhaço Assassino" (que estuprou e matou 33 garotos entre 1972 e 1978), Ted Bundy (responsável pelo estupro e morte de mais de 30 mulheres entre 1974 e 1978) e Francisco de Assis Pereira, o "Maníaco do Parque" (que estuprou e matou mais de 10 mulheres em 1998).

A expressão *serial killer* foi cunhada nos anos 70 por Robert K. Ressler, agente aposentado do FBI. Há divergências entre os autores quanto à correta definição de assassinato serial (*serial murder*); uma das definições mais utilizadas, contudo, é a do *Manual de Classificação de Crimes do FBI* (1992), que considera assassinato serial quando ocorrem "três ou mais eventos separados em três ou mais locais separados com um período de resfriamento emocional entre os homicídios" (apud NEWTON, [2000]2006, p. 237, tradução nossa). Esse espaço de tempo entre um crime e outro diferencia o assassinato serial do *assassinato de massa* (*mass murder*), em que o indivíduo mata várias pessoas num mesmo local durante um único evento criminoso, que pode durar algumas horas.

Os *serial killers* são classificados pelos estudiosos do assunto em quatro categorias:

- *Visionários*, psicóticos que ouvem vozes que lhes mandam cometer os homicídios, podendo também ter alucinações visuais;

- *Missionários*, que matam pessoas de um determinado tipo (p.ex., prostitutas, homossexuais, etc.) para "livrar o mundo" daquilo que consideram indigno e imoral;

- *Emotivos*, que matam por pura diversão, recorrendo a expedientes sádicos e cruéis; e

- *Libertinos*, assassinos sexuais que se comprazem com o sofrimento da vítima sob tortura (quanto mais intenso o sofrimento, maior o prazer sexual que sentem). Nesta última categoria, também estão classificados os canibais e os necrófilos.

O FBI classifica os *serial killers*, segundo sua forma de agir, em:

- *Organizados*, indivíduos com Q.I. geralmente acima da média, que planejam os seus crimes com cuidado, procurando não deixar pistas que possam identificá-los; e

- *Desorganizados*, indivíduos geralmente não sociáveis, que carecem de um Q.I. alto e atuam de forma impulsiva e descuidada, deixando no local do crime várias pistas que podem ser seguidas pela polícia.

De acordo com o pesquisador Joel Norris (apud PERRY, 2001), as ações do *serial killer* típico se desenrolam em 7 fases de um ciclo:

- Fase da "aura", em que o assassino começa a perder a compreensão da realidade e a mergulhar "no seu mundo privado de fantasia pervertida", iniciando um processo de "procurar por alguém em quem colocar a culpa por sua raiva e ódio" (PERRY, 2001; tradução nossa);

- Fase da "pesca", na qual o assassino escolhe a vítima ideal;

- Fase galanteadora, em que o assassino se aproxima da vítima e tenta ganhar sua confiança, seduzindo-a ou enganando-a;

- Fase da captura, quando a vítima cai na armadilha montada pelo assassino;

- Fase do assassinato, momento em que a vítima é morta e o assassino atinge o auge da emoção;

- Fase do totem, em que a emoção sentida pelo assassino se desvanece logo após o crime e, para prolongar o seu prazer, ele "remove e leva uma lembrança ou totem associado à vítima" (PERRY, 2001, tradução nossa) - essa "lembrança" pode ser uma peça de roupa, um cacho de cabelo ou uma parte do corpo;

- Fase da depressão, que ocorre após o homicídio ter sido consumado e acabará dando início a um novo ciclo.

Outros elementos relacionados ao estudo dos assassinatos seriais são:

- O *Modus Operandi*, estabelecido pela observação da arma utilizada no crime, o tipo de vítima selecionada e o local escolhido, podendo sofrer alterações à medida que o assassino vai sofisticando e aperfeiçoando seus métodos; e

- A *Assinatura*, comportamento ritual que excede o necessário para a execução do homicídio, relacionando-se à satisfação das fantasias daquele assassino em particular e constituindo uma "marca personalizada" invariável.

Utilizando as classificações acima, podemos identificar o "Jack, o Estripador" mostrado no filme *Do Inferno* como um "Missionário" (que só matava prostitutas), "Organizado" (inteligente, que planejava os crimes), com uma "Assinatura" característica (as mutilações e retiradas de órgãos internos das vítimas). Concluímos, no entanto, que o conceito de *serial killer* proposto pela psicologia forense não nos leva muito longe quanto ao entendimento da

psicodinâmica do assassino, deixando-nos num nível ainda bastante superficial de análise. Com efeito, os *serial killers* podem ser incluídos em diversas categorias da psicopatologia psicanalítica: há os que são perversos, outros claramente psicóticos, outros talvez pré-psicóticos ou limítrofes - detalharemos este ponto mais à frente. Em termos psiquiátricos, contudo, poderíamos classificá-los como *psicopatas* - vejamos o quanto esse conceito nos poderá levar a aprofundar um pouco mais nossa análise.

### SEGUNDO NÍVEL DE ANÁLISE: O CONCEITO DE PSICOPATIA (PSIQUIATRIA)

Etimologicamente, o termo "psicopatia" deriva do grego (*psyché* = alma e *pathos* = paixão, sofrimento), sendo usado no século XIX, de forma genérica, para denominar qualquer tipo de doença mental. Seu uso para designar uma patologia específica data de 1888 (coincidentemente, o mesmo ano em que ocorreram os crimes de Whitechapel), a partir da publicação dos trabalhos de J. L. A. Koch, expoente da chamada Escola de Psiquiatria Alemã. Antes dele, essa patologia já havia sido identificada por outros autores que, no entanto, a designavam por vários nomes diferentes (a "mania sem delírio" de Pinel, a "monomania" de Esquirol, a "insanidade moral" de Prichard, a "loucura dos degenerados" de Morel, etc.).

Depois de Koch, são dignos de nota os estudos de três autores:

- Emil Kraepelin (1904), que se refere a um "tipo de pessoas que não são nem neuróticos, nem psicóticos, não estão no esquema de mania-depressão, mas se mantêm em choque com os parâmetros sociais imperantes" (MARIETÁN, 1998; tradução nossa); as "personalidades psicopáticas" seriam, para esse autor, "formas frustradas de psicose" (MARIETÁN, 1998; tradução nossa), caracterizadas pela inibição da vida afetiva e da vontade.

- Kurt Schneider (1923), que define as "personalidades psicopáticas" como um subtipo das personalidades anormais (no sentido de variações estatísticas da média normal), caracterizado por "aquelas personalidades que sofrem por sua anormalidade ou fazem sofrer, sob influência desta, a sociedade" (SCHNEIDER apud SÁ, 1995, p. 31).

- Hervey Cleckley (1941), que considera a pouca

ligação com a realidade e o baixo vínculo social dos psicopatas como característicos de uma "psicose subjacente", não havendo, contudo, os sintomas típicos da psicose, o que confere ao psicopata uma aparência de normalidade. O autor criou uma relação de 16 itens que caracterizariam a psicopatia (aparência sedutora e boa inteligência, ausência de delírios, não confiabilidade, insinceridade, falta de remorso ou culpa, conduta antissocial não motivada pelas contingências, falha em aprender através da experiência, pobreza nas relações afetivas, etc.); essa relação seria retomada e ampliada por Robert Hare na década de 80, dando origem à *Escala de Psicopatia de Hare* (PCL), atualmente utilizada nos meios psiquiátricos.

Após os trabalhos de Cleckley, o termo "psicopatia" foi sendo gradativamente substituído pelo de "sociopatia", dando relevo ao caráter antissocial do comportamento do indivíduo. Em 1952, quando da publicação da 1ª versão do DSM (*Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais da Associação Americana de Psiquiatria*), tentou-se unificar a terminologia, criando-se a denominação "Distúrbio Sociopático de Personalidade". Atualmente, os principais manuais de classificação diagnóstica utilizados pela psiquiatria (a CID-10 e o DSM-IV-TR) utilizam a denominação "Transtorno de Personalidade Antissocial", considerando "psicopatia", "sociopatia" e "perturbação dissocial da personalidade" como sinônimos. Por questões de tempo e espaço, não detalharemos aqui as descrições da CID-10 e do DSM-IV-TR, de qualquer modo, facilmente encontradas na Internet e na literatura específica.

Embora o conceito de psicopatia represente um aprofundamento no nível de análise, verificamos que há algumas discrepâncias nas descrições feitas pelos diferentes autores: para Schneider, p. ex., o psicopata poderia sofrer devido a sua patologia, enquanto outras descrições mostram que essa patologia apresenta uma característica que chamaríamos psicanaliticamente de *egossintônica* (em concordância ou sintonia com o Ego, não constituindo fonte de sofrimento para o indivíduo). Além disso, se compararmos as descrições da CID-10 e do DSM-IV-TR, nosografias adotadas mundialmente nos meios psiquiátricos atuais, poderemos identificar algumas diferenças: enquanto a CID-10 inclui algumas características psicológicas como critérios

diagnósticos, o DSM-IV-TR "impõe uma lista de critérios sintomáticos rigorosos de inclusão ou exclusão ao tipo antissocial, baseados tão somente no comportamento observável do indivíduo, e não em aspectos de sua personalidade" (HENRIQUES, 2009, p. 298). O próprio Hare, autor da Escala de Psicopatia PCL, considera que "o DSM permite um diagnóstico com elevada confiabilidade e duvidosa validade" (HENRIQUES, 2009, p. 298). Citemos, enfim, o posicionamento bastante enfático de Jean Bergeret ([1974]1991, p.120):

Na realidade, parece que o problema das psicopatias não é simples, nem unívoco: evidentemente, entidades tão polimorfos não pertencem, propriamente, a nenhuma estrutura, e classificar todo a-social (mais ou menos simpático, mais ou menos inquietante) em tal categoria de quarto de despejo, em função do nosso próprio sistema de referências e valores, em nada contribui para com o avanço do conhecimento dos mecanismos profundos destes ordenamentos reativos e, bem menos ainda, de sua eventual terapêutica.

Assim, embora possamos certamente classificar "Jack, o Estripador" como um psicopata, isso não nos ajuda muito no entendimento psicanalítico do assassino, pois esbarramos no problema de tentar correlacionar um diagnóstico psiquiátrico (sindrômico, de inspiração positivista) e um psicanalítico (psicodinâmico, estrutural). Não trataremos aqui detalhadamente desse problema, em seus vários aspectos, pois isso demandaria muito tempo e espaço, fazendo-nos desviar do nosso trajeto - partamos logo, portanto, para o próximo nível de análise: a abordagem psicanalítica.

### **TERCEIRO NÍVEL DE ANÁLISE: A ABORDAGEM PSICANALÍTICA**

De acordo com Sidney Shine (2000, p.57; grifo do autor), "o termo *psicopatia* - e suas variantes - foi tomado de empréstimo do campo da psiquiatria por vários psicanalistas, reproduzindo, no meio psicanalítico, a mesma difusão de sentidos quanto ao que se queria dizer com tal termo". Diversas abordagens do problema foram adotadas pelas diferentes vertentes psicanalíticas, algumas delas associando diretamente psicopatia a uma "estrutura

perversa". Shine, no entanto, afirma que a psicopatia pode fazer parte da perversão, da neurose ou da psicose.

Sem pretender abordar aqui a diversidade de enfoques adotados pelas várias vertentes psicanalíticas, optamos por escolher uma abordagem que, a nosso ver, nos ajuda a entender o problema da psicopatia e, mais particularmente, o de "Jack, o Estripador", do ponto de vista psicanalítico: a apresentada por Jean Bergeret no livro *Personalidade Normal e Patológica*, de 1974. Nesse livro, o autor busca apresentar uma "articulação dos fenômenos manifestos, ao nível do caráter ou dos sintomas, com os elementos metapsicológicos, mais estáveis e profundos, situados sobre o plano menos visível e *latente* da estrutura da personalidade" (BERGERET, [1974]1991, p. 9; grifos do autor).

Trata-se, a nosso ver, de uma contribuição bastante interessante à psicopatologia psicanalítica: para cada patologia, Bergeret procura, não apenas levar em conta os aspectos aparentes do comportamento observado do exterior, mas principalmente colocar em relevo o *modo de funcionamento mental latente* em operação. Assim, utilizando como critérios de classificação quatro fatores principais (a natureza da angústia latente, o modo de relação objetal, os mecanismos de defesa utilizados e o modo de expressão habitual do sintoma), o autor conclui pela existência de somente duas grandes "estruturas" de base: a neurose e a psicose. A análise desenvolvida por Bergeret tem como ponto de partida os trabalhos de Karl Abraham: este autor postulou em 1924, a partir do estudo da melancolia e da neurose obsessiva, uma subdivisão da fase anal de desenvolvimento da libido em anal-expulsiva e anal-retentiva. Entre as duas, estaria situada uma linha divisória (*divided line*), que marcaria uma "fronteira entre as fixações e regressões psicóticas, de um lado, e as fixações e regressões neuróticas, de outro" (BERGERET, [1974]1991, p. 68).

Assim, partindo do conceito de *divided line* apresentado por Karl Abraham, Bergeret considera que "as regressões e fixações situadas a montante desta linha de separação fundamental correspondem às estruturas psicóticas"; por outro lado, aquilo que "se situasse a jusante da '*divided line*' de K. Abraham, corresponderia às estruturas do modo neurótico" (BERGERET, [1974]1991, p. 68). Dentro

da "estrutura" psicótica, estariam classificadas a esquizofrenia (mais arcaica), a melancolia (e os comportamentos maníacos defensivos dessa organização) e, próximo à linha divisória, a paranoia. Na "estrutura" neurótica, estariam a neurose obsessiva e as histerias de angústia e de conversão.

Entre as duas grandes "estruturas", Bergeret situa uma série de patologias não classificadas, geralmente denominadas pré-psicóticas, parapsicóticas, esquizoides, mistas, polimorfas, neuroses pseudopsicóticas, etc. Essas patologias corresponderiam ao que atualmente conhecemos como estados-limite, estados limítrofes ou patologias *borderline*. A perversão e as adições, entre outras patologias, também estariam classificadas dentro do "tronco comum" dos estados limítrofes.

Para Bergeret, em vez de "estruturas" estáveis e irreversíveis, os estados limítrofes constituem "organizações" provisórias, mas que podem se prolongar indefinidamente no tempo. Sua gênese estaria associada a um "trauma desorganizador precoce", sentido pela criança como "uma frustração muito viva, um risco de perda do objeto" (BERGERET, [1974]1991, p. 129), ocorrido durante a fase anal-retentiva de desenvolvimento da libido, após a *divided line*, mas antes do início do Édipo. Esse "trauma" representa a entrada precoce da criança em uma situação edipiana, num momento em que ela ainda não está suficientemente madura para enfrentá-la de forma adequada; comumente, trata-se de uma situação real de sedução sexual (não apenas fantasmática, como no caso do verdadeiro Édipo). Durante a fase genital, em vez do conflito edipiano, seria vivenciado um período de "pseudolatência precoce", que se prolongaria pela adolescência e maturidade, não permitindo a consolidação de um Ego estruturado. O indivíduo mantém uma relação de objeto centrada na dependência anaclítica (de apoio) do outro, lançando mão de mecanismos de defesa arcaicos (evitação, forclusão, reações projetivas e clivagem do objeto) contra a angústia depressiva de perda do objeto; a instância psíquica dominante seria o Ideal do Ego, que entraria em conflito com o Id e a realidade externa.

Segundo Bergeret, há numerosos casos em que são formados certos ordenamentos peculiares que partem do "tronco comum" dos estados limítrofes



em direção à "estrutura" psicótica ou à neurótica, considerados pelo autor "soluções muito mais estáveis e duráveis" (BERGERET, [1974]1991, p.147):

- O "*ordenamento*" *perverso*, em que a angústia depressiva é evitada através de uma negação que "incide apenas sobre uma parte muito focalizada do real: o sexo da mulher" (BERGERET, [1974]1991, p.149; grifo do autor);

- Três "ordenamentos caracteriais":

• A "*neurose*" *de caráter*, que mantém uma aparência de neurose, mas à custa de "onerosos contra-investimentos que enganam muito bem o meio familiar, profissional ou social, enquanto for possível mantê-los" (BERGERET, [1974]1991, p.154);

• A "*psicose*" *de caráter*, em que não há perda de contato com a realidade, mas se apresenta um erro de avaliação afetiva dessa realidade (devido à força da clivagem dos objetos);

• A "*perversão*" *de caráter*, correspondente aos indivíduos acometidos de perversidade, que negam o "direito dos outros de terem um narcisismo todo seu: [...] os outros não devem possuir interesses próprios e, menos ainda, investimentos em outras direções"; em outras palavras, "todo objeto relacional pode servir apenas para assegurar e completar o narcisismo falho do 'perverso' de caráter" (BERGERET, [1974]1991, p. 155).

Bergeret afirma ainda que, em algum momento da vida do indivíduo, a frágil organização dos estados limítrofes pode sofrer uma descompensação mórbida devido a dois fatores:

- A ocorrência de um *segundo trauma psíquico desorganizador*, em que algum evento externo (casamento, nascimento de um filho, morte de pessoa querida, acidentes, transtornos sociais) faz despertar a antiga frustração narcísica correspondente ao primeiro trauma desorganizador;

- A descompensação da *senescência*, em que "subitamente, por ocasião de sua senescência física, intelectual, social ou afetiva, sobrevém um acesso patológico dramático, brutal, inesperado e muito grave" (BERGERET, [1974]1991, p.120); essa irrupção abrupta da angústia pode ocorrer sem trauma aparente ou ser ativada pela ocorrência concomitante de um trauma externo (que funcionará como segundo trauma psíquico desorganizador).

Segundo o autor, dada a ruptura do frágil equilíbrio do "tronco comum" dos estados limítrofes, há quatro saídas possíveis:

- A *morte* do indivíduo, seja por suicídio, seja devido a um colapso qualquer relacionado à fraqueza orgânica de algum órgão;

- A *via neurótica*, "se o superego se mostrar ainda suficientemente consistente para autorizar uma aliança com a parte sadia do ego contra as pulsões intempestivas do id" (BERGERET, [1974]1991, p.144);

- A *via psicótica*, "se as forças pulsionais varrerem a parte do ego que até então havia permanecido bem adaptada à realidade, graças às suas defesas anteriores" (BERGERET, [1974]1991, p.144);

- A *via psicossomática*, que se expressa num "modo de regressão ao mesmo tempo somático e psíquico, mal diferenciado quanto à excitação e à expressão" (BERGERET, [1974]1991, p.144).

No que se refere especificamente à psicopatia, Bergeret afirma que alguns casos podem ser enquadrados na "estrutura" psicótica, enquanto outros (mais raros) na "estrutura" neurótica; a maioria, contudo, "divide-se entre os perversos verdadeiros e os três ordenamentos caracteriais: 'neurose' dita 'de caráter', 'perversão' dita 'de caráter', ou 'psicose' dita 'de caráter'" (BERGERET, [1974]1991, p. 120), enquadrando-se, portanto, no "tronco comum" dos estados limítrofes. Essa classificação coincide com as observações de outros autores, como Kraepelin e Cleckley, que, como vimos acima, consideram a psicopatia como patologia "aproximada" à psicose, sem constituir psicose propriamente dita (o que estaria enquadrado nos estados limítrofes descritos por Bergeret).

Tendo apresentado o arcabouço teórico psicanalítico que utilizaremos, passemos enfim à análise do caso de "Jack, o Estripador", conforme apresentado no filme *Do Inferno*.

### **ANÁLISE PSICANALÍTICA DO CASO DE "JACK, O ESTRIPADOR"**

O filme não traz nenhuma informação sobre a vida do médico que executa os crimes, o que nos fez pesquisar a biografia do personagem real. William Gull nasceu em 31 de dezembro de 1816; tinha 7 irmãos mais velhos, 2 morreram ainda crianças; seu pai, John Gull, faleceu quando ele tinha 10 anos de idade; sua mãe, Elizabeth, criou os filhos dentro de uma rígida moral cristã, ensinando-lhes o lema "o que vale a pena fazer deve ser bem feito". William formou-se em medicina em 1841, com distinção em

fisiologia e anatomia comparada, tornando-se professor dessas matérias no Guy's Hospital de 1846 a 1856; publicou trabalhos importantes sobre paraplegia; criou o termo anorexia nervosa; foi um dos primeiros a relacionar o mixedema à atrofia da tireóide. Casou-se em 1848 e teve três filhos. Em 1872, após curar o Príncipe de Gales de uma febre tifóide, recebeu o título de "Barão de Brook Street"; posteriormente, tornou-se médico da Família Real. Um pequeno derrame em 1887 o afastou de suas atividades como cirurgião. Faleceu em 29 de janeiro de 1890.

Além dos possíveis efeitos da rigidez moral com que parece ter sido criado, poucas conclusões podem ser tiradas dessas informações biográficas. Restamos, portanto, abrir espaço para o campo da especulação e procurar imaginar como poderia ter sido a infância e juventude de William Gull. Podemos imaginar uma infância dura, com uma mãe severa lutando com dificuldades econômicas para criar 6 filhos e impondo-lhes o desenvolvimento de um nível de autoexigência (Ideal do Ego) bastante grande. Se aceitarmos a hipótese de que William Gull experimentou, durante a fase anal-retentiva, alguma vivência sentida por ele como um "trauma psíquico desorganizador", podemos supor que o Ideal do Ego assumiu para ele o papel de instância psíquica dominante. Assim, ante a inevitável ambivalência de sentimentos em relação à mãe severa (Id) e às dificuldades do ambiente externo (realidade), o jovem William se agarrava às suas fantasias de grandiosidade e onipotência, certo de que seria, no futuro, um "grande homem".

Segundo Melanie Klein, é muito comum que as crianças, na época em que surgem as teorias sexuais infantis, representem em suas brincadeiras um ou ambos os pais sendo destripados, fatiados e comidos; ela cita o caso de "Jack, o Estripador" como um exemplo da persistência dessas fantasias infantis no adulto:

Fantasias de que o pai, ou que o próprio menino, destripa a mãe, morde-a, arranha-a, ou a corta em pedaços, são alguns exemplos da concepção infantil do coito. Poderia referir-me aqui às fantasias deste tipo que são efetivamente transformadas em ação pelos criminosos, como no caso de Jack, o Estripador. (KLEIN, [1927]1981, p. 240).

Para Klein, por outro lado, as crianças acham que a mesma coisa poderia acontecer com elas: "No inconsciente, acha-se em ação o preceito bíblico 'olho por olho'. Isto explica por que se encontram nas crianças idéias tão fantásticas a respeito *do que os pais poderiam fazer com elas*: matá-las, cozinhá-las, castrá-las, etc." (KLEIN, [1927]1981, p. 244; grifo da autora). Assim, as crianças que mais temem uma retaliação desse tipo por parte dos pais, como castigo por sua agressividade dirigida para eles, são exatamente as que desenvolvem tendências associativas ou criminosas:

Crianças que inconscientemente estavam esperando ser cortadas em pedaços, decapitadas, devoradas etc., sentiam-se compelidas a comportar-se mal e a se fazerem castigar, pois o castigo real, por severo que fosse, era confortador, em comparação com os ataques assassinos que esperavam continuamente de seus pais, fantasticamente cruéis. (KLEIN, [1934]1981, p. 349-350).

Essas crianças passam a atuar, segundo Klein, de acordo com um mecanismo cíclico que lembra bastante o ciclo do *serial killer* descrito por Joel Norris (e provavelmente explica o seu funcionamento):

Estabelece-se um círculo vicioso, a angústia da criança a impele a destruir seus objetos, isto conduz a um incremento da própria angústia e isto a pressiona uma vez mais contra seus objetos; este círculo vicioso constitui o mecanismo psicológico que parece estar no fundo das tendências associativas e criminosas do indivíduo. (KLEIN, [1934]1981, p. 350).

Voltando ao caso de William Gull, podemos imaginá-lo, ainda criança, com os mesmos impulsos destrutivos dirigidos à mãe, mas deslocando-os, no entanto, para outros objetos mais "aceitáveis": interessando-se, p. ex., por "dissecar" pequenos animais (insetos, sapos, etc.) para "ver como são por dentro". Esse interesse "científico", ao invés de ser recriminado, talvez possa até ter sido incentivado por comentários da mãe e dos irmãos de que ele iria se tornar um "bom médico" - o que acabou por lhe indicar uma profissão (cirurgião) que permitiria uma válvula de escape para sua agressividade, possibilitando a manutenção de um equilíbrio psíquico frágil, embora duradouro. Entendemos não

ser apropriado falar aqui de "sublimação", pois a falta de estruturação do Ego no estado limítrofe impediria a utilização desse recurso - trata-se mais provavelmente de uma "pseudosublimação", mais frágil que a sublimação propriamente dita e mantida à custa de um dispendioso contrainvestimento de energia psíquica.

Podemos supor, contudo, que um traço de *perversidade* tenha-se mantido ativo, mesmo que de forma talvez mitigada. Segundo Christopher Morley, o verdadeiro médico William Gull era um homem de posições firmes, podendo chegar, por vezes, a ser rude - Morley conta que, em resposta a um paciente que perguntava se havia esperança para o seu caso, Gull teria respondido: "Há muito pouca vida restante em você; na verdade, seu coração já está morto" (MORLEY, 2005; tradução nossa). Esse tipo de desconsideração com os sentimentos alheios nos parece indicativo da "perversão" de caráter descrita por Bergeret.

Outro ponto merece ser analisado: a ligação de William Gull com uma sociedade secreta. Segundo Mauricio Abadi ([1959]1982), as sociedades secretas apresentam uma série de características, analisáveis do ponto de vista da psicanálise; entre elas, destacamos:

- são uma elaboração de tipo coletivo, reeditando simbolicamente a "horda totêmica" (descrita por Freud em *Totem e Tabu*);

- fundamentam-se num mecanismo de cisão entre o "dentro" e o "fora", o que pressupõe uma regressão que "leva o grupo a viver fenômenos coletivos de caráter psicótico, e corresponderia [...] à posição esquizoparanoide" (ABADI, [1959]1982, p. 43; tradução nossa);

- devido à regressão, implicam um tipo de organização muito rígida, severa e autocrática, exigindo dos adeptos uma submissão masoquista;

- evidenciam intensas angústias persecutórias, em que o "perseguidor" é colocado no lado de "fora", havendo uma negação maníaca do "mal" dentro do grupo. Para Abadi ([1959]1982, p.45; tradução nossa), "todo grupo secreto se forma para preservar ou proteger algo ou alguém do ataque do perseguidor".

Sem entrar no mérito das virtudes ou defeitos específicos da Maçonaria (sociedade secreta a que o médico pertence, de acordo com o filme), entendemos que a pertinência a uma sociedade

secreta tinha um papel bastante importante para William Gull, fazendo-o sentir-se aceito entre os seus pares e protegido por eles, o que contribuía para a manutenção do seu equilíbrio psíquico. Por outro lado, reforçava-se nele a clivagem dos objetos: uma separação entre os "eleitos" e os "ignorantes e degradados" (tratamento que ele dá ao Inspetor Abberline no final do filme), que lhe permitirá aceitar o encargo de matar as prostitutas sem maiores problemas, pois elas faziam parte da segunda categoria, merecendo, portanto, ser punidas - para o que ele irá lançar mão dos rituais de punição dos assassinos de Hiram Abiff, Arquiteto do Templo de Jerusalém, conforme a tradição maçônica: o corte na garganta (que aparece no filme no simbolismo utilizado durante o Juramento do neófito).

Ao tratar do "trauma psíquico desorganizador", Bergeret afirma que ele pode ser substituído "por uma série de 'microtraumas' repetidos e próximos, cuja soma de efeitos praticamente corresponde a um trauma único mais importante" (BERGERET, [1974]1991, p. 144-145). Assim, supomos que:

- a chegada da senescência já colocava em risco o frágil equilíbrio psíquico de William Gull;

- o pequeno derrame no ano anterior, que o afastou da atividade de cirurgião, retirou-lhe a forma que encontrara para dar vazão aos seus impulsos agressivos; e

- quando o Governo Britânico (segundo o filme) lhe deu a incumbência de matar as cinco prostitutas, outorgando-lhe uma "licença para matar", foi-lhe retirada a última interdição que lhe impedia a manifestação direta da sua agressividade: a soma de eventos funciona como um "segundo trauma desorganizador" e a angústia irrompe com toda a violência.

No estudo do caso Schreber, ao descrever o mecanismo da paranoia, Freud fala sobre a desconstrução das sublimações no processo de regressão que levará à psicose:

As pessoas que não se libertaram completamente do estágio de narcisismo - que, equivale a dizer, têm nesse ponto uma fixação que pode operar como disposição para uma enfermidade posterior - acham-se expostas ao perigo de que alguma vaga de libido excepcionalmente intensa, não encontrando outro escoadouro, possa conduzir a uma

sexualização de seus instintos sociais e desfazer assim as sublimações que haviam alcançado no curso de seu desenvolvimento. (FREUD, [1911]1969, p. 84-85; grifos nossos).

Observe-se que essa passagem é de 1911, quando Freud ainda não havia definido as fases de desenvolvimento da libido anal e oral - o que só fará, respectivamente, em 1913 e 1915 (vide STRACHEY, 1969, p. 397). Portanto, ainda não há nessa época uma precisão quanto à fase a que corresponde o ponto de fixação, sabendo-se apenas que se trata de um momento na mais tenra infância. Podemos supor, com Bergeret, que esse ponto de fixação, no caso de Gull, possa estar situado na fase anal-retentiva. Também podemos supor que as "pseudossublimações" alcançadas por William Gull vão sendo desfeitas à medida que ele vai executando os assassinatos: ou seja, as mortes passam a ser cada vez mais sangrentas e repletas de simbologia ritualística, enquanto ele caminha a passos largos rumo à *psicose* - o que fica explícito no filme na cena do último crime (em que William Gull alucina estar dando uma aula de anatomia) e no diálogo final com os maçons, quando ele diz: "O Grande Arquiteto fala por mim".

Como afirma Krafft-Ebing, ao analisar o caso de "Jack, o Estripador", na 12ª edição do livro *Psychopathia Sexualis*, de 1903, as mutilações efetuadas pelo assassino têm caráter sexual: "Nada indica que ele tenha mantido relações sexuais com suas vítimas, mas é muito provável que o ato homicida e a subsequente mutilação do cadáver fossem equivalentes ao ato sexual" (KRAFFT-EBING, [1886-1903]1998, p. 17; tradução nossa). A retirada das "pseudossublimações" se faz acompanhar por uma regressão à fantasia infantil descrita por Klein, onde o ato de destripar coincide com o ato sexual. Ao mutilar as prostitutas, William Gull realizava imaginariamente uma relação incestuosa com a mãe. Como diz no filme, ele estava "na mais extrema e completa região da mente humana, um abismo radiante onde os homens encontram a si próprios" - ele realmente estava mergulhado no "Inferno", o Inferno do seu próprio inconsciente trazido a céu aberto pela psicose.

### **CONCLUSÃO: O MITO "JACK, O ESTRIPADOR"**

No filme, "Jack, o Estripador" afirma que "um

dia os homens olharão para trás e dirão que dei à luz o século XX". Teria ele razão? Não temos uma resposta definitiva, mas é certo que o assassino de Whitechapel tornou-se um mito que ainda hoje provoca discussões acaloradas e povoa o imaginário popular. A herança de Jack ainda ressoa cada vez que um *serial killer* espalha o terror em uma grande cidade do mundo. E se considerarmos o que foi a história do século XX, especialmente com o holocausto trazido pelo maior de todos os psicopatas, Adolf Hitler - podemos pensar que Jack talvez tivesse razão.

### **Referências**

- ABADI, Mauricio. Las sociedades secretas: aproximación a su esclarecimiento [1959]. In: \_\_\_\_\_. *El psicoanálisis y la otra realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1982.
- ABRAHAM, Karl Breve estudo do desenvolvimento da libido, visto à luz das perturbações mentais [1924]. In: \_\_\_\_\_. *Teoria psicanalítica da libido*. Rio de Janeiro: Imago, 1970.
- BALLONE, G. J.; MOURA, E. C. *Personalidade psicopática* [2008]. Disponível em: <www.psiqweb.med.br>. Acesso em: 21 jun. 2010.
- BERGERET, Jean. *Personalidade normal e patológica* [1974]. Porto Alegre: Artes Médicas, 1991.
- CASOY, Ilana. *Serial Killer: louco ou cruel?* [2002]. São Paulo: Madras, 2004.
- DO INFERNO. Direção: Albert e Allen Hughes. Produção: Don Murphy, Jane Hamsher e Kevin J. Messick. Intérpretes: Johnny Depp, Heather Graham, Ian Holm, Joanna Page e outros. Roteiro: Rafael Iglesias e Terry Hayes. Música: Trevor Jones e Marilyn Manson. EUA, 2001. 122 min, color.
- FREUD, Sigmund. Notas psicanalíticas sobre um relato autobiográfico de um caso de paranóia (*dementia paranoides*) [1911]. In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. XII.
- HEGENBERG, Mauro. *Borderline* [2000]. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2009 (Coleção Clínica Psicanalítica, v. 4).
- HENRIQUES, Rogério Paes. De H. Cleckley ao DSM-IV-TR: a evolução do conceito de psicopatia rumo à medicalização da delinquência. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, v. 12, n. 2, p.285-302, jun. 2009.

- KINABLE, J. *Les abords de la Psychopathie*. Louvain-la-Neuve: Cabay, Jezierski Éditeur, 1984 (Les Cahiers des Archives Szondi, n. 5).
- KLEIN, Melanie. Sobre a criminalidade [1934]. In: \_\_\_\_\_. *Contribuições à Psicanálise*. São Paulo: Mestre Jou, 1981.
- KLEIN, Melanie. Tendências criminais em crianças normais [1927]. In: \_\_\_\_\_. *Contribuições à Psicanálise*. São Paulo: Mestre Jou, 1981.
- KRAFFT-EBING, Richard von. *Psychopathia Sexualis [1886-1903]*. New York: Arcade Publishing, 1998.
- LAMOTHE, Pierre. Intérêt du modèle psychodynamique de la psychopathie. In: AUDITION *Publique 'Prise en Charge de la Psychopathie': Dossier Participant*. Paris: Haute Autorité de Santé - HAS, 15-16 dez. 2005. p. 115-119.
- MARIETÁN, Hugo. Personalidades psicopáticas. *Alcmeón: Revista Argentina de Clínica Neuropsiquiátrica*, Buenos Aires, ano 9, v. 7, n. 3, nov. 1998. Disponível em: <[www.alcmeon.com.ar](http://www.alcmeon.com.ar)>. Acesso em: 12 mar. 2010.
- MORLEY, C. J. Dr. William Withey Gull [2005]. Disponível em: <[www.casebook.org/ripper\\_media/book\\_reviews/non-fiction/cjmorley/74.html](http://www.casebook.org/ripper_media/book_reviews/non-fiction/cjmorley/74.html)>. Acesso em: 9 mar. 2010.
- MURIBECA, Maria das Mercês Maia. A psicanálise frente ao fenômeno dos assassinos em série: a estrutura da maldade. In: PIMENTEL, Déborah; ARAÚJO, Maria das Graças (Org.). *Interfaces entre a Psicanálise e a Psiquiatria*: Anais do XVII Congresso do Círculo Brasileiro de Psicanálise. Aracaju: Círculo Brasileiro de Psicanálise, 2008.
- NEWTON, Michael. *The Encyclopedia of Serial Killers* [2000]. New York: Facts On File, 2006.
- NUNES, Laura M. Crime: psicopatia, sociopatia e personalidade anti-social. *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais*, Porto, n. 6, p. 152-161, 2009.
- ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE. *Classificação de Transtornos Mentais e de Comportamento da CID-10* [1992]. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.
- PEARCE, J. M. S. Sir William Withey Gull (1816-1890). *European Neurology*, Basileia, v. 55, n. 1, p.53-56, fev. 2006.
- PERRY, Leanne. *Step-by-step pattern of a serial killer* [2001]. Disponível em: <[www.casebook.org/dissertations/ripperoo-serial.html](http://www.casebook.org/dissertations/ripperoo-serial.html)>. Acesso em: 11 mar. 2010.
- ROLAND, Paul. *Os Crimes de Jack, o Estripador* [2006]. São Paulo: Madras, 2010.
- SÁ, Alvino Augusto de. Personalidades psicopáticas: sofrem ou fazem sofrer. *Justitia*, São Paulo, v. 57, n. 170, p.31-39, abr./jun. 1995.
- SHINE, Sidney Kiyoshi. *Psicopatia*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000 (Coleção Clínica Psicanalítica, v. 7).
- SILVA, Mariana Vieira da. *Manipulação, mentira e sedução: dificuldades no atendimento a sujeitos com transtorno de personalidade anti-social*. Monografia (Graduação em Psicologia) - Universidade do Sul de Santa Catarina - UNISUL, Palhoça, SC, 2008.
- STRACHEY, James. Nota do editor inglês ao artigo A disposição à neurose obsessiva [1913]. In: FREUD, S. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. v. XII.
- VELLASQUES, Camila T. *O perfil criminal dos Serial Killers*. Monografia (Graduação em Direito) - Faculdades Integradas Antônio Eufrásio de Toledo, Presidente Prudente, São Paulo, 2008.
- WIKIPEDIA. *Sir William Gull, 1st Baronet*. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org>>. Acesso em: 9 mar. 2010.

Recebido em 18/11/2013

Aceito em 26/11/2013

#### **SOBRE O AUTOR**

Bacharel em Ciências Econômicas pela UFRJ. Analista-Tributário da Receita Federal do Brasil (RFB). Psicanalista e Membro Efetivo do Círculo Brasileiro de Psicanálise - Seção Rio de Janeiro (CBP-RJ). Endereço para correspondência: Rua Almirante Tamandaré, 66/643 - Catete. CEP: 22210-060. Rio de Janeiro/RJ. E-mail: <[sedeu@yahoo.com](mailto:sedeu@yahoo.com)>

## Nostalgia, de Andrei Tarkovski

Anna Amélia Faria\*

### Resumo

Nostalgia, nome do filme de Andrei Tarkovski, dedicado à sua mãe, conta a história de exílios e impedimentos políticos, questões ligadas às tantas impossibilidades de estar na vida e nos lugares, demonstrando, ao mesmo tempo, que estamos sempre em poder das lembranças que, muitas vezes, norteiam as nossas rotas.

**Palavras-chave:** cinema; psicanálise; memória

*NOSTALGIA, BY ANDREI TARKOVSKI*

### Abstract

Nostalgia, movie's name of Andrei Tarkovsky, dedicated to her mother, tells the story of exiles and political impediments, issues to be so many impossibilities in life and in places, demonstrating at the same time, we are always in the possession of memories that often guide our routes.

**Keywords:** cinema, memory, psychoanalysis.

A psicanálise transita entre inúmeras histórias, das singulares inventadas, inventariadas nos consultórios, às histórias extensivas ligadas aos mitos e outras formas de ficção; narrativas, por vezes, repetidas em diferença. Trago aqui a resenha da história fílmica do diretor russo Andrei Tarkovski, escrita para a revista virtual *Só Cinema*.

Como se contar uma história. Para nós falantes do português, a palavra nostalgia é aparentada do sentimento evocado pela palavra *saudade*. De certo modo, Nostalgia alinha-se, devido ao sentimento de exílio, à saudade de algo. No filme, o protagonista, personagem do poeta Andrei, em terra italiana, diz: "Não desejo mais nada que seja só para mim",, declaração assemelhada a uma aspiração religiosa. Questões religiosas e de fé atravessam a narrativa fílmica e se assemelham à anterioridade de três outros valores coletivos: língua, terra, mãe (Andrei Tarkovski dedicou o filme, lançado em 1983, à sua mãe, quando saiu da Rússia); há espaço e importância da língua materna em dois significativos momentos da história: na lembrança da canção infantil e na história contada à menina Ângela.

A língua materna aparece como uma espécie de trama e paisagem afetiva, constitutiva da memória e de si, atando e fixando o exilado em uma solidão continental. Lembro dos Kaiowá, suicidados pelo Estado, por necessitarem existir em suas terras.

Folhosos...

...o homônimo do diretor é um Andrei que está na Itália para escrever a biografia de outro russo, o músico Pavel Sosnovsky, que viveu naquela localidade italiana em desterro.

Águas ...

Filme de água com seus reflexos, de solidão, de ruínas e penumbras. Para Andrei, não há tempo para um novo amor, reclamado por Eugênia, a intérprete de cabelos em cascata, que se irrita, chora, vai para Roma. Em diferentes tempos e motivos, no filme

\*Psicanalista e professora da Escola Bahiana de Medicina e Saúde Pública. E-mail: <anna.annamelia7@gmail.com>

todos choram.

Chove na casa do louco que trancou a família durante sete anos, querendo salvá-la do fim do mundo. Ambos formam um,  $1 + 1 = 1$ , estão presos ao passado, nostálgicos, metafísicos, pois a terra sob seus pés não os abraça e nem os contém. São retidos noutra tempo.

A história de Tarkovsky desenha-se na visualidade de significativos elementos, principalmente os líquidos: água, azeite, bebida e o inflamável, que transforma em vela o louco Domenico. Depois de discursar sobre uma estátua, ele pede uma música de Beethoven, a Nona Sinfonia, que é sobre a força da alegria. O aparelho que tocava a música falha, mas Domenico queima-se em meio ao oceano dos indiferentes. Ele é solicitado apenas pelo latido de seu cão, enquanto arde para a morte, chamando Zoe. Vida outra, talvez a de dádivas mais espalhadas e dissentes dos desejos fascistas, egoístas. Fogos e líquidos. Enquanto Domenico queima nas chamas, seu amigo poeta, antes de ir embora da Itália, cumpre a promessa de atravessar a piscina com a vela acesa.

### **Referência**

NOSTALGIA. Direção: Andrei Tarkovsky. Intérpretes: Olleg Jankovsky, Erland Josephson, Domiziana Giordano, Patrizia Terreno e outros. Roteiro: Andrei Tarkovsky e Tonino Guerra. Rússia/Itália, 1983.

Recebido em 14/11/2013

Aceito em 21/11/2013

# NORMAS DE PUBLICAÇÃO

1. Serão publicados apenas trabalhos de Psicanálise, de preferência inéditos, elaborados por associados do CBP, e textos de colaboradores convidados pela Comissão Editorial.

2. Os trabalhos serão publicados em língua portuguesa ou em língua estrangeira. Ficará a cargo do autor a tradução para o português dos trabalhos enviados em outro idioma.

3. Poderão também ser publicados:

3.1 Reflexões sobre a Psicanálise, articulando-a com outras áreas do conhecimento.

3.2 Casos Clínicos.

3.3 Entrevistas.

3.4 Resenhas.

4. A estrutura dos trabalhos deverá estar de acordo com as normas da ABNT.

4.1 Todo trabalho deverá ser obrigatoriamente acompanhado de:

4.1.1 Título em Português e em Inglês.

4.1.2 Nome do autor, depois do título, e informações adicionais tais como: profissão, instituição a que pertence e créditos em nota de rodapé.

4.1.3 Resumo, redigido pelo autor, expressando o conteúdo, salientando os elementos novos e indicando sua importância. Deverá ser colocado antes do texto e não deve exceder a duzentas e cinquenta palavras.

4.1.4 Palavras-chave, correspondentes a palavras ou expressões que identifiquem o conteúdo, devendo ser em número necessário para a completa descrição do assunto e, quanto à localização, anteceder o resumo.

4.1.5 Título, resumo e palavras-chave em Inglês, Francês ou Espanhol em seguida ao Resumo.

4.1.6 Referências. Citadas como nos exemplos a seguir.

4.1.7 Registrar as referências bibliográficas na seguinte ordem:

a) de livro:

Autor. *Título em itálico*: subtítulo. Edição. Local (cidade) de publicação: Editora, Data. Número de págs ou volumes (Nome e número da série).

Exemplo:

CERVO, A. L. *Metodologia científica*: para uso dos estudantes universitários. 2. ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil 1978. 144 p. ( Pensar, Hoje, 6)

b) de capítulo de livro:

Autor do capítulo. Título do capítulo. In: Autor do livro (colocar \_\_\_\_ se o autor for o mesmo). *Título em itálico*: subtítulo. Edição. Local (cidade) de publicação: Editora, Data. Número de páginas ou volumes (Nome e número da série)

Exemplo:

LAMBOTTE, M. C. O tempo anunciador. In: \_\_\_\_\_. *Estética da melancolia*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras. 2000. p. 103-109.

c) de publicações periódicas no todo:

Título da Publicação. Local (cidade) de publicação: Editor-autor, ano do primeiro volume. Periodicidade. ISSN

Exemplo:

REVERSO. Belo Horizonte: CPMG, 2005. Anual. ISSN: 0102-7395

d) de artigo de revista

Autor. Título do artigo. *Título do periódico em itálico*,



Local de publicação (cidade), número do volume, número do fascículo, páginas inicial e final, mês e ano.

Exemplo:

BERNARDES, W.S. Condenação, desmentido, divisão. *Reverso*, Belo Horizonte, v. 26, n. 51, p. 115-122, set. 2004.

N.E. Favor notar que os detalhes de dois pontos, abreviaturas e vírgulas, bem como qualquer outro assinalado, devem ser registrados nos originais como nos exemplos.

5. Os originais deverão ser datilografados em duas vias de boa qualidade, devidamente numeradas e rubricadas pelo autor, em espaço duplo, em uma só face, com laudas contendo de 25 a 30 linhas e com, no máximo, sessenta toques por linha, não excedendo, de preferência, a quinze laudas.

5.1 Os originais deverão ser encaminhados também em disquete, em programa compatível com a indicação da Comissão Editorial.

6. Os textos deverão passar por revisão a cargo do autor.

7. As tabelas, gráficos, etc. deverão ser enviados em separado, numerados, com as respectivas legendas e indicação da localização desejável no texto, entre dois traços horizontais.

8. As citações deverão estar acompanhadas de sua fonte e com a(s) página(s) respectiva(s).

9. As notas de rodapé deverão ser numeradas consecutivamente no texto.

10. A Comissão Editorial reserva-se o direito de recusar os trabalhos que não se enquadrem nas normas citadas.

Os trabalhos deverão ser enviados para:

**CPB - Revista Cógito**

Av. Adhemar de Barros, 1156 s/101- Ondina 40170-110 - Salvador - Ba

Para receber anualmente a *Revista Cógito* ou obter outras informações entre em contato com:

**CPB**

Av. Adhemar de Barros, 1156 s/101 Ondina  
40170-110 - Salvador/BA  
Fone/Fax: (71)245-6015

[circulopsi.ba@veloxmail.com.br](mailto:circulopsi.ba@veloxmail.com.br)  
[www.circulopsibahia.org.br](http://www.circulopsibahia.org.br)