



All Too Human Violence: a Psychoanalytic Reading of Michael Haneke's Glaciation Trilogy - *Violência demasiadamente humana: uma leitura psicanalítica da Trilogia da Frieza, de Michael Haneke*

Authors: Jessica Samantha Lira Da Costa
Submitted: 15. August 2024
Published: 28. October 2024
Volume: 11
Issue: 5
Affiliation: Federal University of Pará, Belém, Brazil
Languages: Portuguese
Keywords: Psychoanalysis, Cinema, Violence, Glaciation trilogy, Apathy
Categories: Humanities, Social Sciences and Law, Demetrios Project
DOI: 10.17160/josha.11.5.1007

Abstract:

The present study focused on the notion of violence in Freud's work, here thought of in a possible articulation with Michael Haneke's cinema - more specifically, with the director's entitled Glaciation trilogy, composed of the films *The Seventh Continent* (1989), *Benny's Video* (1992) and *71 Fragments of a Chronology of Chance* (1994). In this sense, avoiding the pretension of carrying out interpretations of a reductionist and/or merely pathologizing nature, its objectives can be divided into four central parts: 1) to approach the construction, development and nuances of the notion of violence in Freud's thought; 2) to carry out a theoretical-conceptual rescue about the relations between psychoanalysis and cinematographic art; 3) to scrutinize the specificity of Haneke's cinema and the filmography analyzed here; 4) to carry out a psychoanalytical reading of Haneke's Glaciation trilogy. To this end, the methodology adopted here consisted of a bibliographic review, privileging, as suggested above, the Freudian theoretical framework, and film analysis, privileging, as reported, scientific methodological rigor, so that we could contemplate the

JOSHA

josha.org

**Journal of Science,
Humanities and Arts**

JOSHA is a service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
LINHA: PSICANÁLISE – TEORIA E CLÍNICA
TESE DE DOUTORAMENTO

JESSICA SAMANTHA LIRA DA COSTA

Violência demasiadamente humana: uma leitura psicanalítica da Trilogia da Frieza,
de Michael Haneke

BELÉM – PARÁ
2023

JESSICA SAMANTHA LIRA DA COSTA

Violência demasiadamente humana: uma leitura psicanalítica da Trilogia da Frieza,
de Michael Haneke

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Doutora. Orientador: Prof. Pós-Doutor Maurício Rodrigues de Souza.

BELÉM – PARÁ
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L768v Lira da Costa, Jessica Samantha.
Violência demasiadamente humana: : uma leitura psicanalítica
da Trilogia da Frieza de Michael Haneke / Jessica Samantha Lira
da Costa. — 2023.
215 f.

Orientador(a): Prof. Dr. Maurício Rodrigues de Souza
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em
Psicologia, Belém, 2023.

1. Psicanálise . 2. Cinema. 3. Violência . 4. Trilogia da
frieza. 5. Apatia. I. Título.

CDD 150.195

JESSICA SAMANTHA LIRA DA COSTA

Violência demasiadamente humana: uma leitura psicanalítica da Trilogia da Frieza,
de Michael Haneke

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Doutora. Orientador: Prof. Pós-Doutor Maurício Rodrigues de Souza.

Apresentado em: ____/____/____.

Conceito: _____.

Banca Avaliadora:

_____ - Orientador

Prof. Dr. Maurício Rodrigues de Souza (Presidente da Banca)

Universidade Federal do Pará

_____ Prof. Dr. John Fletcher (Membro externo – ICA)

Universidade Federal do Pará

_____ Prof. Dr. Ernani Chaves (Membro interno)

Universidade Federal do Pará

_____ Prof. Dr. Alex Damasceno (Membro externo – ICA)

Universidade Federal do Pará

_____ Prof. Dra. Hévellyn Corrêa (Membro interno)

Universidade Federal do Pará

_____ Prof. Dr. Breno Ferreira Pena (Suplente)

Universidade Federal do Pará

AGRADECIMENTOS

À CAPES, por financiar a minha pesquisa. Permitindo, com isso, que a pesquisa pudesse ter um alcance maior (sendo apresentada e discutida em congressos, eventos científicos, etc.). E, sobretudo, por permitir que a minha pesquisa e a minha aquisição de conhecimento ganhassem espaços internacionais, financiando a minha pesquisa com bolsa de Doutorado Sanduíche no programa PDSE – Edital 19/2020, fazendo com que eu fosse aluna no programa de *Études de psychanalyse et psychopathologie* da renomada *Université de Paris VII (DIDEROT)*.

Ao Professor Ernani Chaves, por quem eu nutro profunda admiração e reverência, foi uma honra tê-lo em minha qualificação e em minha defesa. É sempre uma honra escutá-lo. Muito obrigada por todo o (e tanto) conhecimento! Agradeço, também, pela *ponte* que o senhor realizou em relação ao professor Thamy para que eu pudesse realizar meu sonho de estudar na Paris VII.

Ao professor John Fletcher, pelas preciosas contribuições no campo do cinema e pelas trocas consideráveis e robustas no campo interdisciplinar. Obrigada por aceitar ler e contribuir com o seu saber na minha qualificação e também na defesa. Obrigada, professor.

Aos professores Alex Damasceno e Hevellyn Corrêa, por aceitarem contribuir com seus respectivos conhecimentos na defesa da minha Tese.

Aos demais *Mestres*, que de uma forma ou de outra, contribuíram para a feitura desta dissertação. Profissão nobre, que eu escolhi para mim. A vocês, meu respeito e minha genuína admiração!

Agradeço ao querido e cordial *professeur Thamy Ayouch*, da *Université de Paris VII*, quem me recebeu de braços abertos desde os primeiros momentos para que eu pudesse realizar meu sonho de estudar na maior e melhor Universidade de estudos psicanalíticos do mundo. Universidade esta que formou os maiores nomes de psicanalistas e estudiosos da psicanálise do mundo. Nunca esquecerei a sua recepção, *professeur*.

Agradeço à Universidade Federal do Pará, pelo espaço proporcionado para que eu pudesse discutir Arte e Psicanálise.

Agradeço a todos os demais funcionários do PPGP, por permitirem que um melhor funcionamento do programa seja efetivado. Agradeço as *meninas da secretaria*, sempre gentis e dispostas a te auxiliar no que for necessário. E de uma gentileza imensa!

Agradeço ao Freud, gênio tão difamado (por todos os lados, aliás) e vilipendiado (o que a cada dia que passa vem sendo mais comum), mas cada dia mais necessário. O meu trabalho só é possível por tudo o que aguentaste na criação da ciência psicanalítica, logo, o mínimo que posso fazer é tentar retribuir não deturpando a sua grande criação. Nada pior do que a ingratidão! Obrigada, *Sig de ouro!*

Por fim, ao Michael Haneke, artista inconfundível e provocador enigmático. Obrigada por todo o legado e, principalmente, agradeço pela denúncia em *A trilogia da Frieza*. Nem todos os trabalhos do mundo serão capazes de personificar o agradecimento e as homenagens que tu mereces, Grande Artista!

Como é de tradição minha, não utilizo o espaço dos agradecimentos de meus trabalhos estritamente acadêmicos para agradecer aqueles que são fundamentais na minha vida pessoal. Todavia, vocês sabem o quão essenciais são em toda a minha trajetória. Obrigada por tudo, *amores da minha vida* (todos vocês!).

Ao seu Leunamme, *meu avô (in memorian)* e à Dona Júlia, *minha vó.*

“Cenários desabarem é coisa que acontece. Acordar, bonde, quatro horas no escritório ou na fábrica, almoço, bonde, quatro horas de trabalho, jantar, sono e segunda terça quarta quinta sexta e sábado no mesmo ritmo, um percurso que transcorre sem problemas a maior parte do tempo. Um belo dia surge o “por quê” e tudo começa a entrar numa lassidão tingida de assombro [...] A lassidão está ao final dos atos de uma vida maquinal, mas inaugura ao mesmo tempo um movimento da consciência” (*O Mito de Sísifo*, de Albert Camus).

RESUMO

O presente estudo enfocou a noção de violência na obra freudiana, aqui pensada em uma possível articulação com o cinema de Michael Haneke - mais especificamente, com a chamada *Trilogia da Frieza* do diretor, composta pelos filmes *O Sétimo Continente* (1989), *O Vídeo de Benny* (1992) e *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* (1994). Nesse sentido, evitando a pretensão da realização de interpretações de cunho reducionista e/ou meramente patologizante, seus objetivos podem ser divididos em quatro partes centrais: 1) abordar a construção, o desenvolvimento e as nuances da noção de violência no pensamento de Freud; 2) realizar um resgate teórico-conceitual acerca das relações entre a psicanálise e a arte cinematográfica; 3) esmiuçar a especificidade do cinema hanekiano e da filmografia aqui analisada; 4) realizar uma leitura psicanalítica da *Trilogia da Frieza* de Haneke. Para tanto, a metodologia aqui adotada consistiu na revisão bibliográfica, sendo privilegiado, conforme sugerido acima, o referencial teórico freudiano, e na análise fílmica, privilegiando, conforme relatado, o rigor metodológico científico, fazendo com que pudéssemos contemplar as obras hanekiana, a partir da decomposição de seus elementos. No que tange aos resultados, chegamos ao entendimento de que a maior das violências representadas pelo cinema de Haneke é a violência provocada pela apatia humana. Tendo em vista que após as incursões realizadas, notamos que a manifestação da pulsão de morte, em formato de apatia, contribui para uma espécie de implosão psíquica e que, por consequência, leva ao aniquilamento da atividade psíquica humana. Concluiu-se que há um tipo peculiar de violências simbólica e silenciosa transmitida por intermédio do cinema de Michael Haneke, violência tão avassaladora que impulsionam o homem ao abismo radical, ou seja, a violência demasiadamente apática que trabalhamos na tese. Com efeito, se há esperança para combatermos esse mal implacável, tal combate pode e deve ser empregado também por meio da palavra e da escuta, donde a psicanálise é convocada.

Palavras-chave: Psicanálise; Cinema; Violência; Trilogia da Frieza; Apatia.

RÉSUMÉ

La présente travail consiste en une étude sur la notion de violence à partir de l'œuvre freudienne et sa relation avec le cinéma de Michael Haneke, plus précisément avec l'œuvre intitulée Trilogie glaciale. Cet ouvrage est composé de trois œuvres cinématographiques - Le septième continent (1989) ; Benny's vidéo (La vidéo de Benny) (1992) et 71 fragments d'une chronologie du hasard (1994). En effet, en évitant la prétention de réaliser des interprétations réductrices et/ou simplement pathologisantes, ses objectifs peuvent être divisés en quatre parties centrales : 1) aborder la construction, le développement et les nuances de la notion de violence dans la pensée de Freud ; 2) réaliser un sauvetage théorico-conceptuel sur les relations entre la psychanalyse et l'art cinématographique ; 3) examiner la spécificité du cinéma hanekien et de la filmographie analysée ici ; 4) réaliser une lecture psychanalytique de la Trilogie glaciale de Haneke. A cette fin, la méthodologie adoptée ici a consisté en une revue bibliographique, privilégiant, comme suggéré plus haut, le cadre théorique freudien, et en une analyse filmique, privilégiant, comme rapporté, la rigueur méthodologique scientifique, afin de pouvoir contempler l'œuvre hanekienne, à partir de la décomposition de ses éléments. En ce qui concerne les résultats, nous avons compris que la plus grande violence représentée par le cinéma de Haneke est la violence causée par l'apathie humaine. Considérant qu'après les incursions effectuées, nous avons remarqué que la manifestation de la pulsion de mort, sous la forme de l'apathie, contribue à une sorte d'implosion psychique et que, par conséquent, elle conduit à l'anéantissement de l'activité psychique humaine, nous avons conclu qu'il existe un type particulier de violence symbolique et silencieuse transmise par le cinéma de Haneke. Il a été conclu qu'il existe un type particulier de violence symbolique et silencieuse transmise par le cinéma de Michael Haneke, une violence si écrasante qu'elle pousse l'homme à l'abîme radical, c'est-à-dire la violence excessivement apathique sur laquelle nous avons travaillé dans la thèse. En effet, s'il y a un espoir de combattre ce mal implacable, ce combat peut et doit aussi passer par la parole et l'écoute, où la psychanalyse est convoquée.

Mots clés: Psychanalyse; Cinéma; Violence; Trilogie Glaciale; Apathie.

ABSTRACT

The present study focused on the notion of violence in Freud's work, here thought of in : possible articulation with Michael Haneke's cinema - more specifically, with the director's entitled Glaciation trilogy, composed of the films *The Seventh Continent* (1989), *Benny's Video* (1992) and *71 Fragments of a Chronology of Chance* (1994). In this sense, avoiding the pretension of carrying out interpretations of a reductionist and/or merely pathologizing nature, its objectives can be divided into four central parts: 1) to approach the construction, development and nuances of the notion of violence in Freud's thought; 2) to carry out a theoretical-conceptual rescue about the relations between psychoanalysis and cinematographic art; 3) to scrutinize the specificity of Hanekian cinema and the filmography analyzed here; 4) to carry out a psychoanalytical reading of Haneke's Glaciation trilogy. To this end, the methodology adopted here consisted of a bibliographic review, privileging, as suggested above, the Freudian theoretical framework, and film analysis, privileging, as reported, scientific methodological rigor, so that we could contemplate the Hanekian works, from the decomposition of its elements. Regarding the results, we came to understand that the greatest violence represented by Haneke's cinema is the violence caused by human apathy. Considering that after the incursions made, we noticed that the manifestation of the death drive, in the form of apathy, contributes to a kind of psychic implosion and that, consequently, leads to the annihilation of human psychic activity. It was concluded that there is a peculiar type of symbolic and silent violence transmitted through Michael Haneke's cinema, violence so overwhelming that it drives man to the radical abyss, that is, the overly apathetic violence that we work on in the thesis. Indeed, if there is hope to combat this relentless evil, such a fight can and should also be employed through the word and listening, where psychoanalysis is summoned.

Keywords: Psychoanalysis; Cinema; Violence; Glaciation trilogy; Apathy.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorliegende Forschung besteht aus einer Studie über den Begriff der Gewalt aus der freudianischen Werk und seiner Beziehung mit dem Kino Michael Haneke, genauer gesagt von dem Werk mit dem Titel Michael Haneke Trilogie. Dieses Werk setzt aus drei filmischen Arbeiten zusammen – der siebente Kontinent (1989), Bennys Video (1992), 71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls (1994) –, die Michael Hanekes Eintritt in den Kreis des kommerziellen Kinos krönen. Wir haben versucht, die konzeptionellen Begriffe von Gewalt in der freudianischen Literatur zu verstehen und auch, wie sie für eine psychoanalytische Lektüre von Hanekes Werk genutzt werden können. Weit davon entfernt, eine Weise der pathografischen oder sogar wilden Interpretation vorzunehmen, soll gezeigt werden, dass eine Artikulation zwischen der freudianischen Theorie und dem kinematografischen Diskurs von Michael Haneke möglich ist. Die in der vorliegenden Untersuchung angewandte Methodologie besteht aus einer bibliographischen Forschung, wobei der theoretische Bezug auf Freud bevorzugt wird. Das Ziel der Forschung lässt sich in vier zentrale Aspekte unterteilen: Das erste liegt in der Diskussion mit der Besonderheit des hanekianischen Kinos und der Eigenartigkeit des analysierten Werks, nämlich: Michael Haneke Trilogie, wobei gezeigt wird, wie wichtig beides ist und wie es seine eigenen, eigentümlichen Artikulationen mit der psychoanalytischen Theorie realisieren kann; das zweite besteht darin, eine konzeptionelle theoretische Wiederherstellung zwischen der psychoanalytischen Theorie und der Filmkunst zu erledigen, denn der zentrale Gegenstand dieser Forschung ist die Analyse der filmischen Werke aus dem freudianischen Bezug, so dass es zwingend notwendig ist, die sehr alten Beziehungen zwischen Psychoanalyse und Kino wiederherzustellen; das dritte befasst sich damit, wie die Konstruktion des Gewaltbegriffs in der freudianischen Theorie vorkam, und ermöglicht so ein besseres Verständnis dafür, warum man über Gewalt spricht, um Hanekes Kino zu verstehen; und das vierte ist die zentrale Achse der vorliegenden Untersuchung, d.h. die psychoanalytische Lektüre von Hanekes Trilogie. Mittlerweile wurde jedoch ein grundlegender Aspekt hinzugefügt: die Einsicht, dass die größte der von Hanekes Kino dargestellten Gewalt die Gewalt der menschlichen Apathie ist. Abschließend erwähnt man, dass es eine besondere Weise von symbolischer und stiller Gewalt gibt, die durch Michael Hanekes Kino vermittelt wird. Die Gewalt ist so überwältigend, dass sie den Menschen in einen radikalen Abgrund antreibt, und wenn es eine Hoffnung gibt, dieses unerbittliche Übel zu bekämpfen, muss dies durch Reden und Zuhören geschehen, und die Psychoanalyse ist wieder einmal gefragt.

Schlüsselwörter: Psychoanalyse, Gewalt, Kino, Trilogie, Apathie.

RESUMEN

El presente estudio se centró en la noción de violencia en la obra de Freud, aquí pensada en una posible articulación con el cine de Michael Haneke - más concretamente, con la titulada trilogía de la Glaciación del director, compuesta por las películas El séptimo continente (1989), El vídeo de Benny (1992) y 71 fragmentos de una cronología del azar (1994). En este sentido, evitando la pretensión de realizar interpretaciones de carácter reduccionista y/o meramente patologizante, sus objetivos pueden dividirse en cuatro partes centrales: 1) abordar la construcción, desarrollo y matices de la noción de violencia en el pensamiento de Freud; 2) realizar un rescate teórico-conceptual acerca de las relaciones entre psicoanálisis y arte cinematográfico; 3) escudriñar la especificidad del cine hanekiano y de la filmografía aquí analizada; 4) realizar una lectura psicoanalítica de la trilogía de la Glaciación de Haneke. Para ello, la metodología aquí adoptada consistió en una revisión bibliográfica, privilegiando, como se sugirió anteriormente, el marco teórico freudiano, y el análisis fílmico, privilegiando, como se informó, el rigor metodológico científico, de modo que pudiéramos contemplar la obra hanekiana, a partir de la descomposición de sus elementos. En cuanto a los resultados, llegamos a comprender que la mayor violencia representada por el cine de Haneke es la violencia causada por la apatía humana. Considerando que después de las incursiones realizadas, notamos que la manifestación de la pulsión de muerte, en forma de apatía, contribuye a una especie de implosión psíquica y que, consecuentemente, lleva a la aniquilación de la actividad psíquica humana. Se llegó a la conclusión de que existe un tipo peculiar de violencia simbólica y silenciosa transmitida a través del cine de Michael Haneke, una violencia tan abrumadora que conduce al hombre al abismo radical, es decir, la violencia excesivamente apática que trabajamos en la tesis. En efecto, si hay esperanza de combatir este mal implacable, tal lucha puede y debe emplearse también a través de la palabra y la escucha, donde se convoca al psicoanálisis.

Palabras clave: psicoanálisis; cine; Violencia; Trilogía de la glaciación emocional; Apatía.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- FIGURA 1** – Cena inicial do filme *O sétimo continente*.
- FIGURA 2** – Cena “O jantar”.
- FIGURA 3** – Cena “O choro”.
- FIGURA 4** – Cena “O consolo”.
- FIGURA 5** – Cena “A destruição”.
- FIGURA 6** – Cena “A família comendo em meio a destruição”.
- FIGURA 7** – Cena “A família comendo em abundância”.
- FIGURA 8** – Cena “À espera da morte”.
- FIGURA 9** – Cena final – a televisão ligada diante da morte e da destruição total.
- FIGURA 10** – Cena inicial do filme “O vídeo de Benny”
- FIGURA 11** – Cena: Benny e a mais recente colega “brincam” com a arma de ar comprimido.
- FIGURA 12** – Cena: “Benny limpando o chão que estava repleto de sangue.”
- FIGURA 13** – Cena: “Jantar em família”.
- FIGURA 14** – Cena: Benny assistindo ao vídeo que grava a família.
- FIGURA 15** – Cena inicial: o garoto estrangeiro.
- FIGURA 16** – Cena inicial: carros em movimento frenético.
- FIGURA 17** – Cena do despertador tocando e acordando a personagem.
- FIGURA 18** – Cena do idoso bebendo e comendo diante da televisão.
- FIGURA 19** – Cena do jantar do casal sem amor.
- FIGURA 20** – Cena final: “assassinato em massa no banco”.
- FIGURA 21** – Cena final: “uma vítima morta no banco”.
- FIGURA 22** – “O assassino se mata em seu carro”.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
------------------	----

CAPÍTULO I - MICHAEL HANEKE E A TRILOGIA DA FRIEZA: O CINEMA CRU(EL)	34
---	-----------

1.1. MICHAEL HANEKE: DIRETOR, ROTEIRISTA E AUTOR	34
1.2. CONSIDERAÇÕES SOBRE O CINEMA DE MICHAEL HANEKE	39
1.3. Por que utilizar Haneke em um trabalho psicanalítico?	57
1.4. Trilogia da frieza: o início de uma era silenciosamente violenta nas telas de cinema	
1.4.1. O sétimo continente (<i>Der siebente Kontinent; The Seventh continent</i> – 1989)	68
1.4.2. Vídeo de Benny (<i>Benny's video</i> – 1992)	72
1.4.3. 71 fragmentos de uma cronologia do acaso (<i>71 fragmente einer Chronologie des Zufalls; 71 fragments of a cronology of chance</i> – 1994)	77

CAPÍTULO II - CONSIDERAÇÕES SOBRE CINEMA E PSICANÁLISE	81
---	-----------

2.1. A relação entre Psicanálise e cinema: aprendendo a <i>escutar com os olhos</i>	86
2.2. O cinema como uma importante via sublimatória.	92
2.3. A importância do universo onírico para o mundo cinematográfico.	98
2.4. A análise de filmes pela ótica psicanalítica.	107
2.5. A escuta fílmica.	110

CAPÍTULO III - <i>HOMO SUM, HUMANI NIHIL A ME ALIENUM PUTO</i>: SOBRE VIOLÊNCIA E PSICANÁLISE	114
--	------------

3.1. POR QUE A VIOLÊNCIA?	116
3.2. Acerca da noção de violência em Freud	123
3.2.1. “(...) Eles não desceram tão baixo quanto receávamos, porque não haviam se elevado tanto quanto acreditávamos”.	130
3.2.2. “Os conflitos de interesse entre os seres humanos são decididos, em princípio, com o emprego da violência”.	141

3.2.3. A respeito das pulsões na teoria freudiana	144
3.2.4. Considerações após a virada pulsional de 1920	150

CAPÍTULO IV - A TRILOGIA DA FRIEZA DE HANEKE: ENTRE VIOLÊNCIA E APATIA166

4.1. A VIOLENTA APATHEIA	166
--------------------------------	-----

4.2. A APATIA NO CINEMA HANEKIANO	172
---	-----

4.2.1. <i>O Sétimo Continente</i> e o suicídio de uma família sem vida	172
--	-----

4.2.2. <i>O Vídeo de Benny</i> e o entendimento para além da psicopatologia psiquiátrica	183
--	-----

4.2.3. <i>71 fragmentos de uma cronologia do acaso: apatia como sintoma social</i>	191
--	-----

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....199

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS211

INTRODUÇÃO

“Minha paróquia é devorada pelo tédio, eis a palavra. Com tantas outras paróquias, o tédio as devora sob nossas vistas e nada podemos fazer. Um dia, talvez, o contágio tomará conta de nós, descobriremos em nós esse câncer. Pode-se viver muito tempo com isso (...) dizia a mim mesmo que o mundo é devorado pelo tédio. (...) Dir-se-á talvez que, há muito, o mundo se familiarizou com o tédio, que o tédio é a verdadeira condição do homem. É possível que a semente, espalhada por toda a parte, germinasse, aqui e ali, em terreno favorável. Pergunto, porém, se os homens conheceram algum dia esse contágio do tédio, essa lepra! Um desespero malgrado, uma forma torpe do desespero que é, sem dúvida, como que a fermentação de um cristianismo desconfigurado.” **(DIÁRIO DE UM PÁROCO DE ALDEIA, de GEORGES BERNANOS)**

“Como é possível um ser humano ser tão cruel?” “Como alguém consegue agir desta maneira?” “Eu não acreditava que alguém fosse capaz de um ato tão brutal!” “Ele sempre foi tão doce, tão calmo, tão quieto... eu não sei como ele foi capaz de fazer o que fez. Não foi ele, ele devia estar possuído por alguma força maligna.” “Que monstro! Isso nem gente é para mim.” “Esse tipo de gente é uma outra espécie de ser humano. Um sub-humano, para ser mais preciso. Ele não merece ser chamado de *ser humano*, pois não possui a humanidade de um sujeito normal. Ele é uma anomalia.” “A pergunta para a qual eu nunca encontro uma resposta é: como essas pessoas conseguem dormir sabendo do mal que causam a tantas outras pessoas? Isso eu nunca entendi, Dra.”

Acima relatamos algumas das falas que escutávamos com frequência nos atendimentos voluntários que realizávamos em um programa social que tinha por objetivo oferecer atendimento psicológico ao público de baixa renda de determinada comunidade e que dificilmente conseguiria receber atendimento psicológico por outros meios. Pois bem, por que expusemos algumas das falas que esses pacientes, com frequência, traziam aos atendimentos? O que chamou nossa atenção para a fala desses pacientes?

Em uma resposta mais objetiva, poderíamos dizer que o que nos levou a ter o interesse em transformar tais demandas em objeto de pesquisa seria o fato de que as falas remetem a uma discussão há muito tempo traçada, ou seja, investigações a respeito da violência na sociedade. Mas esta resposta seria muito superficial e não

expressaria nosso mais genuíno interesse, que é saber: como (ainda hoje) as pessoas podem ficar surpresas com a expressões violentas da raça humana?¹

Muito embora não podemos deixar de assinalar que talvez o que muitos enfrentem seja uma espécie de postura ética frente à violência desmedida da cultura. Em que sentido? É possível que o questionamento ou o assombro seja uma resposta efetiva perante uma realidade irreparável. Mas deixemos estas oposições para futuras especulações. Longe de fazer leituras morais, o que propomos aqui nesta pesquisa é que façamos uma longa viagem, a fim de descobrirmos a origem da violência em todos nós – humanos.

De onde surge a violência? A violência é um fenômeno genuíno e intrínseco da existência humana ou é apenas uma construção social à qual somos submetidos diuturnamente? Existiria uma sociedade isenta dos resquícios da violência? Existiria um ser humano sem impulsos agressivos e violentos? Se pegarmos a literatura freudiana conseguimos compreender essas perguntas, talvez não sem maiores dificuldades, devido à complexidade do pensamento freudiano, mas ainda assim somos capazes de encontrar caminhos profícuos na literatura freudiana que nos leve a tais compreensões. Freud há tempos demonstrou que, por sermos seres pulsionais, somos seres intrinsecamente agressivos. Todavia, para além de respostas coloquiais e objetivas, propomos que possamos investigar a origem das coisas. Entender de que maneira podemos olhar e entender a humanidade como inerentemente agressiva e violenta.

Freud ([1915]2020) disse que os sujeitos nunca decaíram tanto quanto imaginávamos, pois nunca foram tão elevados quanto acreditávamos. Do que exatamente Freud estava a falar? Para responder esta pergunta, precisamos entender o contexto em que isso fora escrito.

Em 1915, Freud escreve *Considerações Contemporâneas Sobre a Guerra e a Morte*. Neste texto conseguimos perceber um Freud abalado, atingido, desolado e bem menos otimista. Foi escrito, mais ou menos, 6 meses após deflagrarem a 1ª Guerra Mundial. Assim, atordoado com toda aquela barbárie, de homens que ele considerava como *elevados*, homens *cultos*, ele senta-se e começa a escrever para tentar entender o sentido e as implicações da guerra.

¹ Resolvemos manter a estrutura do questionamento, ainda que ele mude de posição nas considerações finais, para preservar o caráter de construção/elaboração/transformação do nosso trabalho. Mais adiante o atencioso leitor entenderá.

Nesse texto conseguimos constatar um estatuto mais conceitual ao fenômeno da violência na psicanálise. Muito embora o termo “violência” apareça apenas uma vez ao longo de todo o texto, fazendo com que possamos vislumbrar a possibilidade de que a noção que temos a respeito da violência não necessita necessariamente de uma determinação conceitual lógica e objetiva². Mas que a discussão que gira em torno das manifestações destrutivas dos homens.

Freud ([1915]2020) atordoado e decepcionado pela guerra que havia acabado de iniciar, senta-se e começa a escrever o referido texto para entender o sentido e as implicações da guerra. Assim, a primeira parte do ensaio intitulada “A desilusão diante da guerra” é inteiramente dedicada à sensação do despertar amargo após o tão famigerado sonho de civilização. Freud não poupou palavras ao denunciar seu assombro diante da barbárie desencadeada pela guerra.

Talvez um dos pontos mais primordiais levantados pelo desolado Freud³ é a constatação do paradoxo de ver Estados reservando-se o direito de monopolizar a violência em prol de um almejado bem comum. De maneira que o próprio Estado se autoriza – em nome de uma paz social – a cometer as mais variadas formas de violências e injustiças que são proibidas aos *afegãos médios*.

Ademais, é interessante como Freud faz uma nova leitura deste uso nefasto das tecnologias⁴. Demonstrando, aliás, que a questão do avanço e da tecnologia não são necessariamente questões idênticas. Afinal, como poderíamos pensar que estávamos avançando como humanidade se usávamos a nossa razão, o nosso logos, a nossa máquina cerebral em prol da barbárie, do morticínio, da destruição? Assim, “tecnologia” não é sinônimo de “avanço” e pode ser lido, muitas vezes, como retrocesso.

² Como um enquadramento engessado da tecnologia. Dando-nos pistas da amplitude de sentido terminológico que iríamos nos deparar com tal noção.

³ Desolado porque um dia ele acreditou, numa crença iluminista, que a ciência seria utilizada em prol do bem comum, do avanço cultural. Entretanto, com o despertar da guerra Freud constatou exatamente o oposto disso.

⁴ Em consonância a este aspecto, temo em Haneke algo indubitavelmente similar: a denúncia do uso nefasto das tecnologias em voga na sociedade. Richard Weaver, em *As ideias têm consequências*, apresenta uma tese interessante sobre o excesso de conforto promovido pelos avanços tecnológicos: o autor afirma que o excesso de conforto forja homens fracos, sedentos por um sentido na vida. Talvez isso possa ser interessante quando nos deparamos com a contradição entre avanço tecnológico e declínio civilizatório. Uma referência mais antiga/clássica sobre o assunto aqui abordado é a do texto “Laques”, de Platão. E uma referência cinematográfica, além das obras hanekianas, é o clássico contemporâneo chamado *Fight Club*, de David Fincher.

Em Michaud (1989, p.113) temos uma relação interessante sobre esta questão supracitada entre avanço versus tecnologia. O presente autor afirma que: “o surgimento da violência, sua tematização em um conceito próprio, é indissociável do movimento pelo qual as sociedades industriais viram desaparecer os quadros e os valores tradicionais da comunidade política em nome da racionalidade técnica e científica”.

Entretanto, como podemos justificar esta não-relação que Freud e Michaud parecem concordar ao afirmar que não existe necessariamente entre avanço e tecnologia? No texto *Considerações Contemporâneas Sobre a Guerra e a Morte* podemos ter uma noção interessante quando Freud ([1915]2020) afirma que sociedades super desenvolvidas possuem normas, regras e leis extremamente rígidas e rigorosas, fazendo com que uma grande energia tenha que ser direcionada para que os homens se contenham. Todavia, tal renúncia à satisfação não se dá sem maiores perdas e/ou consequências. Se somos obrigados a renunciar a um princípio do prazer absoluto, em prol de determinada ordem social, tais impulsos serão realocados em outros objetos.

Obviamente este é um ensaio que merece um olhar mais atento e que traz consigo inúmeros ensinamentos. Mas em um primeiro momento, podemos dizer-lhes que ele nos serve de base para iniciarmos uma discussão a respeito do que leva os homens a digladiarem-se. A resposta mais efetiva só teremos a partir daquilo que hoje conhecemos como a segunda teoria das pulsões. Todavia, ainda assim, aqui há um pontapé satisfatório para abordar a temática da violência nos homens.

É certo que a problemática da violência já foi abordada por muitos e infindáveis saberes (DADOUN, 1998; ARENDT, 1963; NIETZSCHE, 1878; MICHAUD, 1989; ZIZEK, 2007; DERRIDA, 2001; AGOSTINHO, 388-395 a.C; PLATÃO, 367-370 a.C; TODOROV, 1998; entre tantos outros). Já foi trabalhada de maneira isolada, mas também já foi atrelada a muitos subtemas. Ela não é exclusividade de nenhuma área específica, tampouco de algum saber isolado. Ela é um fenômeno múltiplo e multifacetado. Para lidarmos com ela, precisamos compreender muito bem de qual lugar estamos a falar. Em Freud, temos algumas maneiras de iniciar as discussões sobre esta temática. Pode ser pela violência fundamental que assola a todos os seres humanos, a saber, o desamparo; pode ser pela violência que a própria cultura impõe por meio da sua presença na vida de todos nós; pode ser pela violência imposta pela linguagem; Pode ser pela identificação e pela alteridade, dentre tantos outros aspectos

O fascínio que a questão desperta em cada um de nós (sim, de uma forma ou de outra, todos nós não passamos indiferentes às questões concernentes à violência ou à agressividade) se dá porque cada um de nós carrega os resquícios da agressividade que nos constitui enquanto sujeitos. Afinal, se há uma verdade em nossa vida é que há impulsos que nos constituem enquanto seres humanos e tais impulsos não se isentam de agressividade e violência.

Se pararmos para pensar nesta afirmação que realizamos logo acima, podemos entender que ainda que tentemos repelir, a violência nos acompanha desde os primórdios, desde o momento em que fomos jogados de maneira arbitrária ao caos do mundo. Saímos do acalento do útero para o conflito estrutural da cultura. E temos que negociar o tempo inteiro para que possamos tentar sobreviver nesta irreparável realidade.

Um autor que nos auxiliará em demasia sobre o entendimento desta violência que nos acompanha desde os primórdios é Roger Dadoun. Por que ressaltar a importância de Dadoun para o presente trabalho? Porque a célebre obra *A violência: ensaio acerca do "homo violens"* foi a responsável para que questões mais específicas pudessem ser vislumbradas para o escopo do trabalho. A tese central de Dadoun é que há, em cada um de nós, uma violência originária e constitutiva, ou seja, o autor afirma que nos definir como um *homo violens* é dizer que a violência é uma característica primordial, essencial, fundamental de todo e qualquer sujeito (DADOUN,1998).

O que distingue a tese de Dadoun e que interessa aqui ao trabalho é que o autor não procura dar demasiada ênfase às expressões externas daquilo que poderíamos entender como o *fenômeno* da violência, ou seja, o entendimento de que a violência seria simplesmente a expressão objetiva de uma agressividade que faz parte de nossa constituição. Não! O que Dadoun – claramente amparado em Freud – nos mostra é que a violência é (em muitos casos) uma expressão silenciosa e sem rastros objetivos, é como se ela fosse dominando todo um espaço sem fazer o mínimo de alarde e quando nos damos conta, ela já tomou conta de todos nós.

Daí que a diferença que propomos estudar aqui é entender e conceber a violência como uma parte inerente da constituição humana. Todavia, para isso é necessário discutir o que queremos dizer quando utilizamos tal termo. A dificuldade em pensar a violência como constituinte da raça humana se dá pelo fato de que na maioria das vezes procuramos identifica-la por meio de atos e ações objetivas e evidentes (uma agressão puramente física, por exemplo).

Violência, do latim *violentia*, do verbo violare, que significa tratar com violência, profanar, transgredir. Vem também de *vis*, ou seja, força, potência, vigor, bravio. Segundo Houaiss (2015) a violência é caracterizada como qualidade ou caráter do violento, do que age com força, ímpeto. Que faz uso de força bruta. Ato de crueldade, de perversidade, de tirania. Ato de oprimir, de sujeitar alguém a fazer alguma coisa pelo uso da força. Ato ou efeito de violentar, violar. É notório que podemos entender este fenômeno a partir de vieses intermináveis, logo, direcionar nossa pesquisa é tarefa urgente. Em Freud temos as terminologias *Gewalt*⁵ e *Macht*⁶ sendo empregadas e, mais adiante, trabalharemos como o autor de *A Interpretação dos Sonhos* trabalhará com tais palavras e o porquê de suas escolhas.

Assim, falar e construir um trabalho que vise investigar a noção de violência em Freud é estar antecipadamente avisado de que não há, em toda a extensa teoria freudiana, um único trabalho dedicado especificamente a tal temática. De maneira que seja prudente alarmar o verdadeiro *trabalho* que tal pesquisa se pretende a desenvolver, tendo em vista que uma minuciosa investigação será amplamente necessária para que cheguemos a qualquer entendimento freudiano sobre o assunto supracitado. Afinal, o conceito de violência não é um conceito freudiano, a bem da verdade, falar em violência em Freud é levantar conceitos correlatos, tais como *agressividade, pulsão de morte, parricídio, ódio, trauma, desamparo, supereu*, etc.

Pois bem, chegado a este ponto da exposição da problemática, é imperioso que expliquemos o motivo de trazer Michael Haneke, mundialmente conhecido e premiado cineasta austríaco, para o âmbito da pesquisa psicanalítica. Bem, o que motivou a escolha do referido diretor, em um primeiro momento, fora a peculiaridade das exposições cinematográficas das temáticas que rondam suas obras. Haneke, diferentemente de tantos outros cineastas, não procura propagar a violência em suas obras de maneira banal. O que isso significa? Que o que está por trás do cinema hanekiano é uma espécie de procura de sentido nas ações expostas.

A violência não é utilizada como mero recurso estilístico para conseguir a atenção da audiência. Não! Em Haneke não temos essa forma profana, infantil e, por vezes, deveras obscena, de utilizar o recurso da violência nas telonas. Haneke faz

⁵ Segundo o famoso e renomado dicionário alemão *Langescheidt*, a palavra *Gewalt* significa *poder, potência*.

⁶ Ainda segundo o dicionário alemão *Langescheidt*, a palavra *Macht* significa também *poder, potência*. Ao investigarmos palavras que poderiam ter o sentido estrito de violência em alemão, temos o termo: *heftigkeit*. No terceiro capítulo desta tese, entenderemos o porquê dos usos terminológicos que Freud realizou.

denúncias, formula questões e nos deixa cientes de que somos agentes ativos e passivos de toda aquela violência desmedida. E é isso que nos interessa nesse âmbito.

Quando procuramos em um dicionário (*Houaiss*) de língua portuguesa pelo termo “violência” pudemos constatar, como bem descrevemos acima, alusões que remetem às seguintes definições: “uso de força física”; “ato de crueldade”; “ação, frequentemente destrutiva, exercida com ímpeto, força”; “expressão ou sentimento vigoroso”; “fervor”; “fúria repentina”; “emprego de meios violentos”; “coação que leva uma pessoa à sujeição de alguém”. Por que isto nos é interessante para realizarmos um contraponto justamente no que pretendemos com a investigação da obra hanekiana? Pois o tipo de violência abordada em Haneke vai justamente de encontro ao que comumente é entendimento por violência.

De modo que o que Haneke nos apresenta em suas obras é uma violência que passa despercebida por não fazer alardes monumentais em um primeiro instante, contudo que atinge de maneira gradual ao ser humano. Bem como expor uma preocupação que está presente durante todo o seu percurso cinematográfico: relatos sobre a decadência das relações humanas. Ademais, vemos que é uma violência silenciosa, mas perturbadora, é uma violência que nos confronta com um ser humano sem máscaras, atordoado, estupefato. É um tipo de violência que está presente em diálogos como este:

“- Por que você fez isso?” (O pai do garoto o confronta a respeito do homicídio que o mesmo cometeu)

“- Queria ver como era!”, responde o rapaz...⁷

O que este pequeno e resumido diálogo nos mostra? Que a violência pode estar nas entrelinhas, nos meandros, nos contratempos, ela pode ser insidiosa, ela não necessariamente é diretiva, explosiva, temperamental. A violência humana, assim como todo e qualquer movimento humano, é multifacetada e comporta diversas peculiaridades, que precisamos descobri-las e entendê-las uma a uma. Poderia descrever diversos outros exemplos que as obras hanekianas nos apresentam, todavia, deixarei este procedimento para a posterioridade.

⁷ Diálogo presente no filme: “O Vídeo de Benny”, de Michael Haneke. Haneke, em uma entrevista concedida para a edição comemorativa de sua Trilogia da Frieza, afirma que o que o impulsionou a realizar este filme fora justamente uma reportagem que leu sobre um crime cometido por um jovem rapaz, onde o rapaz – friamente – justifica seu ato (homicídio) afirmando que queria apenas saber como era matar alguém.

Ademais, é de bom tom situar que as obras hanekianas que pretendemos abordar são as obras constituintes daquilo que ficou conhecido como *Trilogia da Frieza* (composto por três obras, sendo elas: “O sétimo continente”, “O vídeo de Benny” e “71 fragmentos de uma cronologia do acaso”), fazendo, com isso, que um conjunto de três obras sirvam de material de pesquisa para o presente trabalho.

Dedicamos, ao longo do trabalho, pelo menos dois capítulos em que as presentes obras hanekianas serão precisamente trabalhadas e analisadas. Fazendo com que, inclusive, o capítulo de abertura da tese já seja um deles. Capítulo este que o cinema e as características mais fundamentais do cinema hanekiano são apresentados e dissertados. Fazendo com que explanemos a respeito das características que são abordadas nas obras supracitadas.

O outro capítulo em que abordaremos tais obras de modo mais preciso e que justificará melhor a escolha das mesmas é o quarto capítulo, em que um entrelaçamento entre a teoria psicanalítica freudiana e a análise das obras ocorrerá. Fazendo com que apresentemos as relações possíveis de uma noção freudiana da violência em um contexto hanekiano de cinema.

Destarte, o intuito de trabalhar com as obras cinematográficas de Haneke é entendido a partir da expressão artística que elas englobam. Haneke realiza um tipo de arte cinematográfica que toca no que de mais angustiante e desconfortante temos. Assim, aquilo que Freud nos faz refletir em seu texto *O Inquietante*, de 1919, que consumimos uma estética do grotesco por algum motivo, entra em acordo com o cinema hanekiano. Afinal, é certo que aquilo que nos angustia e causa severo desassossego nas obras de arte se configura como algo que um dia foi muito familiar e que apenas fora brutalmente reprimido. Então o que nos atrai não é um grotesco que está fora, mas sim algo que te remete ao que está dentro. Ainda que eles sejam indissociáveis, já nos dizia Freud em *Psicologia das Massas e Análise do Eu*, em 1921.

É nesse sentido que a violência exposta nas obras hanekianas não é recheada de sangue nos quatro cantos da tela (como as obras de outro grande diretor de cinema: Quentin Tarantino. Muito embora seja evidente que os referidos diretores tenham diferenças outras que não somente as questões estéticas de suas obras, mas até mesmo as motivações para a exposição de determinadas questões), todavia, é nas entrelinhas, nos silêncios, nos olhares, nos pequenos gestos e em diversos outros detalhes que a violência que assola a vida humana se apresenta. É por isso que Haneke não precisa expor a violência externa e isso é visível em diversos momentos de diversas de suas

obras. Só para estabelecer um exemplo, retomo o próprio *O Vídeo de Benny*, onde o personagem principal (Benny) mata a sua colega com uma pistola de ar comprimido. Todavia, no momento específico do ato, a câmera se vira e não mostra as imagens da moça sendo morta, o telespectador fica apenas com os gritos agonizantes da vítima, tentando imaginar como a construção que comporta o homicídio se deu. Abordaremos, no quarto capítulo, a especificidade desse tipo de violência que aqui estamos aludindo.

Perceba que este é um artifício comumente utilizado pelo diretor, ele privilegia as entrelinhas para transmitir a dor, a angústia, a aflição e a violência de suas mensagens. E é aí que o cinema do Haneke entra em consonância com a proposta do presente trabalho. O que nos interessa aqui é a violência não vista, é a violência velada, mas que destrói⁸ e devasta por onde passa e, sobretudo, a violência que dizima as relações sociais. Afinal, não é à toa que Haneke possui graduações e estudos em áreas como: filosofia, psicologia e teatro. Como bem aponta Bartucci (2013, p. 169) os filmes do aludido diretor não “cedem a soluções conciliatórias no que diz respeito à intensidade e exploração psicológica (...) Haneke entende que levar o espectador a sério significa colocar questões”. Vivemos em uma espécie de falência das relações humanas e Haneke sabe, como ninguém, explorar esse aspecto em suas obras.

Apesar de ter a plena consciência de que a arte cinematográfica não era – em absoluto – apreciada pelo criador e mentor da psicanálise, Sigmund Freud, ainda assim, com as devidas escusas, pensamos que ela é uma das maiores fontes de possíveis embates teóricos. O cinema é rico, fecundo, é uma fonte interminável de buscas, sejam elas quais forem. E, tal como o sonho é um artifício muito caro à teoria freudiana, a arte cinematográfica também o poderia ser, sobretudo porque cinema e sonho lidam com imagens, imagens em movimento. Afinal, se com os sonhos Freud transformou as imagens em palavras, o psicanalista ao analisar uma obra cinematográfica também o faz. Como aponta Rivera (2008), o sonho comporta uma produção única de imagens em pleno movimento, cujo caráter alucinatório é recorrente, fazendo com que haja uma violenta impressão de realidade. Ora, qualquer semelhança com o cinema, não é mera coincidência.

A psicanálise, ao recorrer à arte cinematográfica, pode partir desde a clássica interpretação psicanalítica de obras filmicas até “pequenos estudos focais envolvendo

⁸ Podemos vislumbrar aqui uma possibilidade de realizarmos futuramente uma leitura através do conceito de pulsão de morte de Freud, levando em consideração o *silencioso trabalho* que a pulsão de morte por vezes desempenha em nossas vidas.

homologias entre técnicas de enquadre, fotografia, música e montagem úteis para o entendimento do processo clínico representado pelo tratamento psicanalítico” (DUNKER; RODRIGUES, 2015, p. 7). Há, é verdade, um vasto campo de interlocuções que a estética nos permite adotar e manejar. Isso, dentre outras questões, se dá pela própria linguagem do cinema, que possui características muito específicas, fazendo, com isso, com que possamos pensar não somente os conceitos como a prática analítica.

No mais, acreditamos que as questões aqui postas possam ser realmente debatidas e estabelecidas no cenário acadêmico e que há muito o que questionar sobre a temática central que nos propusemos a discutir. Afinal, é certo que a violência não se configura como material de investigações somente da atualidade, muitos teóricos já se debruçaram sobre tal temática, como mais acima relatamos. Em psicanálise, talvez se falássemos em *agressividade* seríamos mais fidedignos aos ensinamentos que o próprio fundador da teoria psicanalítica nos deixou. Todavia, como temos por objetivo expandir as questões que têm relação com a temática supracitada, resolvemos utilizar o termo *violência* para que com isso pudéssemos trabalhar com um conceito mais abrangente. Entretanto, não é por se tratar de um debate antigo que a questão da violência deixa de nos surpreender, seja pelas formas em que se apresenta na atualidade, seja pelo modo em que é lida atualmente (ex: como um fenômeno trivial e passageiro e distante da maioria de nós). E é especialmente esta última questão que nos impulsionou a querer trabalhar com este objeto de estudo, todavia muito importante de ser compreendido.

A partir de agora peço-lhes licença para apresentar alguns dados de suma relevância para a realização da pesquisa aqui apresentada e que se configuram em um escopo mais *pessoalista*. Fazendo com que, em muitos momentos, o uso da primeira pessoa na redação do texto seja necessário, sobretudo porque abordarei algumas questões concernentes à escolha deste objeto de pesquisa aqui relatado.

Durante todo o meu percurso de formação, o interesse por discutir temáticas que envolviam a teoria psicanalítica e a arte em geral sempre fora muito forte. Tive a oportunidade de realizar trabalhos com temas relacionados a esta temática, culminando assim em trabalhos acadêmicos, trabalhos apresentados em eventos científicos e até mesmo em uma dissertação de mestrado que teve como tema principal a relação entre uma obra literária e a psicanálise. O interesse de discutir a temática aqui explanada surgiu de um encontro. Mas não qualquer encontro, um encontro em que eu me deparei

com os questionamentos e as indagações de diversos sujeitos sobre os temas que contemplam a questão da violência, da agressividade e da maldade humana.

Assim, o meu interesse pela temática das origens dos impulsos agressivos nos sujeitos acentuou-se e, coincidentemente, na mesma época em que eu me deparei com os questionamentos acima explicitados, realizei o estágio em docência no meu curso de mestrado. A disciplina a qual eu fui designada tinha por título *Psicologia e Violência*. Nada mais oportuno para que determinadas perguntas fossem respondidas e outras muitas fossem formuladas. Não à toa resolvi trazer estes problemas para um espaço de maior alcance (um projeto de doutorado), que me permitiria inclusive debater estas questões de maneira mais abrangente, com outras áreas do conhecimento, em determinados eventos científicos e etc.

Se for para ser completamente sincera em minhas postulações aqui dissertadas, tenho que dizer que o que mais me inquietou para produzir o projeto inicial e agora mais precisamente a Tese de doutoramento foi o fato de tentar compreender de que maneira poderíamos compreender de que maneira poderíamos trabalhar com as implicações mais diretas a respeito da agressividade humana e suas consequências em uma esfera social. Para além deste ponto inicial, inquietava-me também uma percepção de que os sujeitos renegam em demasia a agressividade enquanto realidade inerente aos humanos. Assim, me interessava (e ainda me interessa) investigar como, ainda hoje, podem existir pessoas que se assustam com aquilo que de mais humano temos – os impulsos agressivos. E, não satisfeitas de se chocarem, ainda questionam a sua necessidade de existir.

Entretanto, é precisamente na resposta de Freud a Einstein que consigo vislumbrar uma possível réplica a algo que poderíamos inclusive entender como uma posição ética. Afinal, é propriamente ao final da carta de Freud a Einstein que o psicanalista busca um tom mais pacifista, afirmando que não devemos nos acomodar com o que outrora já está posto, ou seja, a verdade que ronda a existência humana: a violência e a agressividade. O que Freud faz é apostar as suas *fichas* na cultura, como homem culto que era. Apesar de saber da realidade posta, ele toma partido a favor da humanidade, afirmando que não nos acomodemos e aceitemos calado todas essas duras verdades porque precisamos entender que a cultura é necessária, apesar de frágil, e que nela devemos persistir. Assim sendo, uma possível hipótese a ser posta seria que talvez a *negação* ou o próprio assombro com uma verdade tão humana quanto a agressividade

se dê pela dificuldade em aceitar que um possível esfacelamento da humanidade seja viável por conta da não contenção dos nossos impulsos agressivos.

Outro ponto interessante e que pode ser melhor trabalhado é algo que o filósofo e psicanalista Derrida (2001), na obra *Estados-da-alma da psicanálise*, estabelece. O autor indica um parâmetro interessante no que diz respeito à questão da crueldade psíquica que nunca nos abandona. O autor é enfático ao demonstrar que, apesar da influência latina do termo crueldade, a qual remeteria necessariamente a uma relação sanguinária com a palavra, o que está realmente em jogo com tal termo, sobretudo quando considerado em outros contextos, é que a palavra crueldade⁹ não necessariamente está ligada a derramamento de sangue, muito pelo contrário. Aqui, e é exatamente isto que me interessa discutir, há uma espécie de *gozar* do/com o mal radical. É nesse sentido que, como apontam Dunker e Rodrigues (2015, p. 58):

Derrida quer enfrentar essa crueldade que é um estado de alma, de todo ser vivo, uma crueldade da psique, não sanguinária. Há um prazer agudo tomado pelo mal na alma. (...) a psicanálise abriria o único caminho para pensar o que poderia significar a palavra crueldade, ao mesmo tempo estranha e familiar. Psicanálise (...) se voltaria para o que a crueldade psíquica tem de mais próprio.

Bem, ressalvas feitas, como tentei apontar na problematização do presente trabalho, o tema da violência não é um tema pouco estudado ou pouco debatido nos meios científicos ou não. Muito ao contrário, é um tema profundamente difuso. Assim, qual a particularidade do estudo que pretendo desenvolver com este projeto? Pois bem, vamos ao entendimento desta particularidade!

É bem verdade que há inúmeros trabalhos¹⁰ que se propõem a discutir a temática da violência, inclusive no campo psicanalítico. Isto é inegável e há fatos comprobatórios desta afirmação (artigos, dissertações, teses, livros e mais livros e até mesmo inúmeros grupos científicos de pesquisas dentro e fora das Universidades para a discussão da presente temática). Todavia, também é verdade que na maioria das

⁹ A crueldade aqui atrelada a uma dimensão simbólica que, aproximando psicanálise e cinema, contribui para justificar a existência do presente trabalho aqui realizado e também o recurso ao cinema hanekiano (diferente do de Tarantino, por exemplo).

¹⁰ Deixamos, de maneira direta, algumas indicações precisas: Cadernos sobre o mal (BIRMAN, 2009); Violência e Psicanálise (COSTA, 2003); A Violência (DADOUN, 1998); A violência no coração da cidade (ENDO, 2005); O mal radical em Freud (GARCIA-ROZA, 2004); Violência (Souza, 2005), entre inúmeros outros que não caberiam aqui se fossem citados um a um.

vezes em que se detêm a discutir a temática da violência, pesquisadores, autores, professores e etc. o fazem de maneira a relacionar a algum outro grupo específico. Como assim? Tentam relacionar a grupos específicos. Por exemplo, *Violência contra a mulher; Violência nas escolas; Violência nas comunidades; Violência no trabalho; Violência racial; Violência contra homossexuais; Violência contra animais; Violência infantil*; e todos os outros tipos específicos de violência que possamos imaginar. Entretanto, a investigação que propomos aqui é, de modo preciso, mais peculiar. Sobretudo por buscar compreender e elucidar uma violência estruturante do sujeito.

Talvez por isso seja tão comum escutarmos ou testemunharmos discursos que tendem a não compreender como determinadas pessoas possam ter determinadas ações. Neste ponto específico, lembro-me de dois teóricos: Freud e Roudinesco. Mas por que me lembro deles neste exato instante? Porque todas as vezes que alguém questiona a capacidade de outro alguém realizar determinadas ações, como se isso fosse incomum à raça humana, são as palavras deles que me ocorrem.

Freud, no texto *Considerações Contemporâneas Sobre a Guerra e a Morte*, de 1915, nos diz que os sujeitos não são seres indubitavelmente elevados como comumente tendemos a crer. O que ele quis dizer com isso? Que o que move o ser humano são forças muito poderosas e que nós – os sujeitos – não temos como controlá-las somente pela via da racionalidade. Elas nos ultrapassam.

Elisabeth Roudinesco, historiadora e psicanalista, em sua obra *A Parte Obscura de Nós Mesmos*, do ano de 2008, afirma que o homem é o único animal que goza e se regozija com o sofrimento alheio.

Com efeito, acredito que tenha deixado claro o motivo pelo qual é sobretudo o pensamento destes dois teóricos que me embasam para formular quaisquer tentativas de respostas às demandas do “Por que alguém é capaz de fazer determinadas coisas?” Afinal, não se trata de afirmar que são os únicos que conseguem falar, trabalhar com a temática. Mas sim que são diretos e objetivos ao abordar a realidade da violência em nossas expressões humanas.

Assim, tendo em vista as inúmeras interfaces da violência, sabemos que ela nos acompanha e está sempre em movimento, como nós também estamos. Logo, se a psicanálise resiste justamente porque o homem é um ser em movimento e seu conflito não é definido e preciso, a presente pesquisa também pode se valer deste mesmo princípio e apostar que temos como e também podemos contribuir para o entendimento do fenômeno da violência nos seres humanos.

A psicanalista Izabel Marín tem uma leitura que nos servirá de base para contrapormos a dualidade que se apresenta na maioria dos sujeitos quando abordam a questão da violência. A autora nos mostra que existe um paradoxo, onde podemos nos deparar com incessantes discursos que trazem à tona a temática da violência. Todavia, há, na maior parte desses sujeitos, um ato tendencioso a negar a violência como parte constituinte de todos nós, o que faria com que um mecanismo pernicioso e nocivo se efetivasse, já que: “a tentativa de negação de se assumir a violência, que é a condição de subjetividade, pode estar contribuindo para a formação de práticas aniquiladoras como afirmação última de singularidade” (MARÍN, 2002, p. 20).

Logo, é neste ponto específico que também reside a importância de realizarmos um trabalho acadêmico como este, para investigar e tentar contribuir com uma leitura que privilegia o entendimento da violência em nossa formação subjetiva e de que maneiras podemos nos utilizar destes aparatos para que construções auxiliares e respostas outras possam ser executadas.

No que tange à importância de discussões que envolvam estética e a relação que esta possa estabelecer com a psicanálise, é imperioso notar que o edifício em que se construiu a teoria psicanalítica teve como base sólida a leitura e a discussão das grandes obras. Sem a arte, talvez a psicanálise não teria se tornado o que se tornou. Freud sabia disso e não poupava palavras para dedicar elogios à arte, sobretudo à literatura. Sem contar que a própria arte é um meio de sublimarmos tudo aquilo que não é aceito culturalmente (o aniquilamento que a violência provocaria, por exemplo).

Doravante, este é um trabalho que metodologicamente foi pensado e articulado a partir de uma pesquisa teórico-bibliográfica e analítico-fílmico. Afinal, utilizamos a filmografia hanekiana para realizar determinadas relações. Realizaremos uma longa viagem na literatura especializada, sobretudo na literatura freudiana, a fim de encontrarmos respostas importantes para nossas indagações centrais.

Ademais, temos, no primeiro capítulo uma discussão sobre o cinema de Michael Haneke e a trilogia aqui trabalhada (A Trilogia da Frieza). Neste capítulo, discutimos os principais aspectos e as particularidades do cinema hanekiano, apresentamos quais estas especificidades e como elas são importantes para que consigamos estabelecer um diálogo profícuo com a teoria psicanalítica. Apresentamos também de maneira minuciosa a configuração de cada obra que compõe a trilogia da frieza e o que, de cada obra, nos servirá como análise fílmica, a partir da noção de violência em Freud.

É no segundo capítulo da presente tese que uma aproximação entre cinema e psicanálise se dará. Neste capítulo optamos por mostrar de que forma a sétima arte é uma interlocutora indispensável à teoria de Freud, bem como que é neste capítulo que uma compreensão mais detalhada e delimitada sobre a arte cinematográfica será possível. A teoria psicanalítica, por ser o pilar fundamental deste trabalho, é demasiadamente abordada, mas de que forma poderíamos compreender a importância do cinema para a psicanálise? Pois bem, isto é um dos aspectos fundamentais que tentamos responder no segundo capítulo, justamente mostrando as configurações particulares do cinema e seus engendramentos técnicos e teóricos.

No terceiro capítulo da presente tese abordaremos as discussões que enveredam pelos caminhos da violência na obra freudiana. Apresentaremos de que formas podemos acessar a noção de violência em Freud. A que tipo de violência estamos nos referindo? E, até mesmo, como construiremos uma relação entre a violência em Freud e a obra hanekiana? Só teremos como construir uma relação posteriormente, quando realizarmos uma sistematização da noção de violência em Freud e tomarmos a atribuição teórica que nos será útil para a nossa apresentação futura.

O último capítulo é o quarto capítulo. É no presente capítulo que compilaremos as intenções interpretativas. Ou seja, a relação entre o cinema hankeniano – tomado aqui através da sua *Trilogia da Frieza* – e a noção de violência em Freud, com adição de uma interpretação nossa, a saber: que a maior das violências humanas e o tipo de violência que encontramos na *Trilogia* de Haneke é a violência em sua manifestação apática.

A apatia servirá como componente nodal de nossa interpretação analítica. Podemos antecipar que *por apatia entendemos a conformidade diante da barbárie*¹¹. Uma espécie de se adequar a tudo o que se apresenta, não incomodando-se, não lutando, não gritando. Para esses sujeitos – que aqui tomamos – uma criança brincando em um balanço na praça é o mesmo que uma criança sendo vítima de violência física e sexual. Não há senso de proporcionalidade que se apresente mais em sua existência. É a esse tipo de violência apática que nos encaminharemos no entendimento final.

Em 2018, quando dei início ao processo de feitura desta tese de doutoramento, estávamos todos às voltas com uma polaridade sem precedentes no território nacional. Estávamos em momento de incertezas e de temores. Temor de que algo muito sério

¹¹ Fazemos questão de ressaltar em itálico o nosso objetivo central de leitura da temática, para que o nobre leitor não seja abordado de maneira desprevenida futuramente.

pudesse nos assolar em solo brasileiro no que tange ao fato de que a diferença, a alteridade pudesse ser eliminada. Era um tipo de polarização em que o ódio era evidente. O sentimento de aniquilamento do outro, da diferença. Ficamos aturdidos diante do avanço da barbárie. Hoje, 5 anos depois, podemos constatar que houve um processo de dominação de narrativa a tal ponto que fizeram com que massas fossem completamente dessensibilizadas, tratando o outro como inimigo, não importando-se a respeito das consequências nefastas a que outro seria infligido.

Certamente o momento atual, que estamos imersos, é material profundo de reflexão e, também, de inspiração para nossas elocubrações teórico-técnicas. Afinal, do que adiantariam teses e mais teses acadêmicas se elas não pudessem fazer-nos refletir a respeito de nossas próprias posições diante da nossa realidade, diante da vida?

Dentre os infindáveis ganhos que tive em minha vida acadêmica, profissional e pessoal, certamente a temporada em que vivi em Paris – devido ao Doutorado Sanduíche que realizei na Paris VII (DIDEROT) – fez-me desejar que tamanha liberdade pudesse acompanhar-me também ao meu país de origem: o Brasil. Queria poder andar às ruas sem medo de ser assaltada, estuprada, abordada de maneira desrespeitosa, morta por não entregar um celular e tantas outras coisas que tal liberdade lhe permite fantasiar. Certo é que a violência é inerente ao humano, todavia, em algumas culturas, sociedades, tal lembrança nunca foge de nosso horizonte e, infelizmente, é o caso do Brasil.

Ademais, falando em violência, precisamos – mais uma vez, de modo introdutório, acentuar que é importante reafirmar, de antemão, que a proposta desta pesquisa é discutir, no que tange a noção de violência em Freud, um certo tipo de violência. A saber, um tipo de violência em que o sujeito emprega a si mesmo e aos outros de maneira silenciosa e rudimentar, sem grandes expressões de agressividade (pelo menos não de maneira objetiva e evidente). Assim, quando trabalhos, no terceiro capítulo desta tese, sobre as articulações freudianas em relação à violência, é utilizando o recorte que aqui estamos direcionando.

Tal alerta é fundamental, para os propósitos desta tese, tendo em vista que queremos diminuir as possíveis confusões que poderiam ser facilmente feitas em relação a que tipo de violência estamos nos referindo no pensamento freudiano e, bem como, qual a interpretação de tal pensamento será privilegiada. Sempre que realizamos um trabalho que almeja abordar a noção de violência em Freud é comum vermos a

relação com uma violência social, é habitual relacionarem a noção de violência puramente à cultura, realizando uma dicotomia – entre homem e cultura/sociedade – que não faz o menor sentido, justamente para o Freud ([1921]2020) quem sempre fez questão de apontar na contramão dos estudos teóricos de sua época, quem afirmava que toda psicologia individual é também uma psicologia social.

Assim, data vênua, os próprios textos do Freud permitem esse enveredamento (afinal, estamos falando dos ditos “textos sociais de Freud”). Com efeito, a violência que será abordada é a silenciosa, a originária, a rudimentar, é a que entranha nos meandros do sujeito e, com isso, da cultura. Ambos indissociáveis. Falaremos mais sobre isso no capítulo terceiro.

Outro alerta que não podemos deixar de realizar, tendo em vista a sua interpelação na qualificação desta tese, diz respeito ao fato de que fomos abordados para explicar e esclarecer o porquê de determinadas escolhas. Lembramos, como se fosse hoje que, um dos membros da banca, questionou o fato de usarmos o termo *sujeito*, pois para um trabalho que abordava a trilogia da frieza de Haneke e a noção de violência em Freud, parecia que a escolha de tal termo afirmava ainda mais o caráter sombrio, de distanciamento, mecânico, em relação ao trato com o ser humano.

Afinal, por que não se referir a *pessoas*? Tendo em vista que, aparentemente, tal termo carrega em si um aspecto mais humanizado (só lembrar da escolha do Direito ao se referir “à dignidade da pessoa humana”, por exemplo). Fomos advertidos de que deveria haver uma explicação mais sistematizada para mostrar a necessidade de se utilizar tal termo em um trabalho psicanalítico. Assim, começaremos com um aspecto ético da noção de sujeito em psicanálise.

Desde o primeiro momento em que Freud estrutura o inconsciente na teoria psicanalítica, ele nos deixa um dado fundamental em sinal de alerta: somos cindidos, fragmentados, furados. Ele destitui o imperativo da racionalidade do horizonte da vida humana. Ele, com muito esmero, nos faz compreender que *não somos senhores em nossa própria morada*. De tal modo que ao nos referirmos a sujeito, tratamos de um componente específico da tradição psicanalítica, principalmente freudo-lacanianiana. Tratando de um sujeito que configura-se como produto de desejos inconscientes e que é constituído na relação com o outro. Essa é, de maneira introdutória, a importância de trazermos tal nomenclatura e empregamo-la na presente tese. Falaremos novamente do assunto mais adiante, mais especificamente no quarto capítulo da tese.

Diante do exposto, a tese de doutorado em questão pretende contribuir, mesmo que de maneira modesta, com as discussões que enveredam pelas vias da arte cinematográfica e da psicanálise, bem como com discussões que abordem a temática da violência. Não sabemos se é porque a nós é muito caro discutir arte e psicanálise, mas acreditamos que os meios científicos e acadêmicos deveriam abrir cada vez mais espaços para que tais conteúdos pudessem ser seriamente estudados e debatidos. Assim, esperamos que a leitura da presente tese possa ser proveitosa e prazerosa para aqueles que se deterem a lê-la. Agradecemos, de antemão, ao nobre leitor que se dispôs a ler o nosso desejo encarnado nessas páginas aqui postas.

CAPÍTULO I – Michael Haneke e a trilogia da frieza: o cinema *cru(el)*

“(…) Pediu-lhe, por conseguinte, para resumir o dia em que se dera o nosso encontro. Maria não queria falar, mas, em face da insistência do procurador, contou o nosso banho, a nossa ida ao cinema e o encontro em minha casa. O advogado de acusação disse que, em consequência das declarações de Maria durante a instrução do processo, consultara os programas dessa data. Acrescentou que a própria testemunha diria que filme tinham ido ver. Com uma voz trêmula, Maria indicou que era um filme de Fernandel. Quando ela acabou, o silêncio na sala era completo. O procurador levantou-se então, muito sério e com uma voz que me pareceu autenticamente emocionada apontou o dedo para mim e articulou lentamente: "Meus senhores, um dia depois da morte da sua mãe, este homem tomava banhos de mar, iniciava relações com uma amante e ia rir às gargalhadas, num filme cômico. Não tenho nada a acrescentar". Sentou-se, no meio do silêncio geral.” (O ESTRANGEIRO, de Albert Camus).

1.1. Michael Haneke: diretor, roteirista e autor

“My films are intended as polemical statements against the American ‘barrel down’ cinema and its disempowerment of the spectator. They are an appeal for a cinema of insistent questions instead of false (because too quick) answers, for clarifying distance in place of violating closeness, for provocation and dialogue instead of consumption and consensus.” (MICHAEL HANEKE)

Incômodo, do latim *incommödu*, que está em mau estado, impróprio, importuno. Relativo ao que é prejudicial, que causa desgraça. Aquilo que perturba, que aborrece, que constrange, que causa indisposição (HOUAISS, 2001). É dessa maneira que comumente o cinema de Michael Haneke é definido mundo à fora. Dizem que o cinema hanekiano é o “Cinema do incômodo”, seja lá qual for o sentido que seus delatores queiram atribuir a incômodo. Mas afinal, poderíamos aqui, afirma que o Michael Haneke é o cineasta do incômodo? Ou seja, o representante máximo de um certo tipo de cinema que representa a famosa *pedra no seu sapato*, e que lhe tira de um eixo (ainda que imaginário)? Lars Von Trier costumava dizer que: “se eu não estou incomodando, eu errei”. E olha que de incômodo o Trier conhece. Ademais, ter a inteireza do que, afinal, se refere à estilística cinematográfica de Haneke é o que propomos descobrir daqui por diante.

Michael Haneke, cineasta, diretor e roteirista austríaco. Figura excêntrica e misteriosa. Também é conhecido a partir de outros adjetivos: “cineasta da crueldade”;

sádico, violento, cínico, rigoroso, minimalista, perfeccionista, provocador, frio, polêmico (SAMPAIO, 2015). Mais adiante demonstraremos o porquê de tantos adjetivos desagradáveis. Estudou Psicologia, Filosofia e Teatro na Universidade de Viena¹². Tais formações não passaram ilesas em suas obras cinematográficas, afinal de contas, dentre as infindáveis tentativas de definições para as obras de Haneke, há uma que prioriza a sensação intimista e psicológica que parece estar como pano de fundo de seus personagens principais.

Outro ponto interessante a ser levado em consideração é que com um currículo invejável destes, não podemos considerar que o cinema do douto diretor é deveras inocente e que não saiba exatamente sobre o que se propõe abordar ou problematizar.

Assim, ainda que os temas abordados possam parecer que o são simplesmente por um interesse genuíno de um leigo em assuntos extremamente pertinentes para a sociedade em que nos encontramos, as formações acadêmicas e intelectuais de Haneke não nos deixam dúvidas de que há um atravessamento central.

Outro fator de entrelaçamento cinema hanekiano é o fato de que as tensões que desenharam o mapa Europeu no final dos anos 80 e início do século XXI fazem parte constituinte de suas obras e seus roteiros. É interessante notar que foi no final dos anos 80, com a queda do muro de Berlim, que Haneke deu vida a primeira obra que mais tarde viria compor a sua trilogia da frieza: *Der Siebente Kontinent*, em português *O Sétimo Continente*. Afinal, a polarização político-ideológica que a queda do muro passou a simbolizar e representar não fora introjetada sem maiores propósitos na vida de nosso diretor, o próprio filme estreante de Haneke deixa-nos a par, ainda que de maneira singela, deste conflito instaurado.

Michael Haneke é indubitavelmente comprometido com a sociedade. Em seus filmes podemos lidar e constatar a partir de suas impressões sobre tudo aquilo que nos assola e que assola determinadas culturas e sociedades. Veremos mais adiante que até mesmo os temas abordados têm uma correlação muito interessante com alguns aspectos pessoais e profissionais do próprio Haneke. Logo, é notório perceber que as

¹² É interessante notar algo que não poderia passar ileso da escuta analítica: diante de tantas possibilidades de formações acadêmicas, a única que o cineasta austríaco não obteve, de maneira formal/graduacional, fora justamente a de cinema. O que isso poderia nos dizer? Bem, a real resposta só poderia advir do próprio Haneke, todavia, por uma via interpretativa, poderíamos elucidar que não houve necessidade em realizar uma faculdade de cinema, pois o cinema hanekiano compõe-se justamente a partir da constituição anterior do Haneke. Afinal, a criação artística prescinde de desejo, existência, conflito, repertório humana, não de diplomas formais. Freud demonstrou longamente isso quando abordou a formação criativa dos poetas em *O Poeta e o Fantasiar*, podemos ampliar essa leitura para os demais artistas, nos quais – indubitavelmente – Haneke enquadra-se.

pretensões hanekianas residem em produzir impressões legítimas no espectador, realizando um jogo de *infamiliaridade e familiaridade*.

Haneke, o homem, não passa sem ser notado: alto, magro, cabelos desconsertadamente brancos, sempre vestido com roupas escuras, barba grande e com um *tom melancólico e bucólico* em quem se é. Nasceu no ano de 1942, em Munich, mas cresceu e passou boa parte de sua vida primária em Viena; bem como passou parte de sua vida na Alemanha e na França, o que demonstra que a abordagem a respeito *da questão imigrante* em boa parte de seus filmes não se dá de maneira aleatória. E não precisa nem ser um analista para constatar isso.

Longe de querer realizar leituras simplistas e simplórias, cometendo um erro magistral de ler a obra de um autor através puramente de sua autobiografia, não podemos deixar de nos atentar a dados deveras relevantes da biografia de Haneke e que podem servir de subsídios para tantos interesses que à primeira vista possam parecer descabidos ou ingênuos. Haneke é *filhote* da II Grande Guerra, nasceu sob os auspícios daquele que foi um dos maiores genocídios da história, propiciado pelo preconceito, racismo, xenofobia e todos os atributos mais perniciosos que possamos imaginar. Assistiu a tentativa triunfante de uma reconstrução europeia após os frangalhos em que fora deixada.

É nesse sentido que não nos espanta o fato de que como bem aponta Tucheran (2011) o horror e a culpa serem temas comuns expressados e alardeados nas obras de Michael, ainda que de maneiras bem distintas e – às vezes – nada similares.

Apesar de todo este entorno desastroso, Haneke cresceu em um lar artístico: filho de pais artistas, afinal, seu pai era diretor e ator de teatro, enquanto sua mãe era uma bela atriz. O que proporcionou com que o contato com a arte fosse realizado desde os primórdios de sua existência. Fazendo com que uma aura dolorosa e sublimatória fizesse parte de sua vida em um paradoxo existencial desconcertante. Dor e Glória eram presenças constantes na vida de Haneke.

Esta figura paradoxal e de difícil apreensão categórica também nos deixa sem maiores respaldos quando não facilita o nosso entendimento a respeito dos seus objetivos frente suas obras. Afinal, como defini-las? O que quer o Haneke com a feitura de obras como *O sétimo continente*, *O vídeo de Benny*, *71 fragmentos de uma cronologia do acaso*, *Violência gratuita*, *A professora de piano*, *A fita branca*, *Cachê*, *O tempo do lobo*, *Amour*, entre outras? Queria ele nos alertar para um estado de coisas em que as palavras já não comportam e suportam mais? Queria ele apenas chocar, mas

utilizando mecanismos sutis que façam com que nem ao menos sentíssemos que estamos sendo violados? Queria Michael Haneke apenas retratar muito de sua construção pessoal e de suas experiências mais sombrias e cruéis?

Seja qual a for a intenção de Haneke (o que aliás ele dirá em alto e bom som qual é, mas deixemos isto para a posteriori), é inegável que suas obras – das mais alardeadas (como *Amour*) até às mais desconhecidas (como *71 fragmentos de uma cronologia do acaso*) – servem como ponto de consideração a respeito da existência humana e dos modos de relação que estabelecemos no social. Como bem aponta Rebello (2011) os personagens hanekianos parecem que estão sempre em situações limítrofes, eles estão quase que de maneira geral sempre muito abatidos e decepcionados, desiludidos ou anulados, em suma, esgotados e frustrados. E, mais adiante, veremos que a melhor maneira de caracterizá-los seria como “apáticos”.

O mais interessante disso tudo é que você, enquanto espectador, pode não se dar conta de um ponto fundamental que rondam as histórias e os personagens (em sua maioria, é claro) de Haneke, ou seja, a questão do seio familiar, do círculo familiar, da relação entre os familiares que é de suma importância, (vide *Benny's video*; *O sétimo continente*; *Cachê*; *Amour*, etc.). Afinal, o que talvez Haneke tenta nos fazer reconhecer é que a destruição começa de dentro para fora. A sociedade não se tornou um caos de maneira originária, o caos começa dentro de casa¹³. Ademais, antes da sociedade se fragmentar, a família já se despedaçou.

É desta forma que o cinema de Haneke nos arranca do conforto que a sublimação deveria *supostamente*¹⁴ nos proporcionar. Afinal, se recuamos em imperativos gozantes e de um princípio que busca o prazer de maneira desmedida para então nos acalentarmos no emaranhado de possibilidades que a insuportável realidade nos impõe, utilizando o cinema para estes propósitos, por que então o cinema de Haneke transforma esta equação em seu oposto e nos deixa deveras angustiados e submersos a uma sensação evidente de desamparo? Afinal, “(...) são histórias que falam da sensibilidade de solitários que habitam as multidões, e dos deslocados em suas próprias vidas” (REBELLO, 2011, s/p).

¹³ Podemos fazer uma alusão a uma leitura deveras psicanalítica: o conflito psíquico nos faz externalizar aquilo que não conseguimos mais simbolizar, aquilo que nos ultrapassa, que transborda. Daí os sintomas, a agressão, o caos que vemos no externo. Tal caos tem origem, e uma origem muito intrínseca. Com efeito, surge daí a analogia da casa, que, no final das contas, representa o nosso próprio eu interior.

¹⁴ Colocamos *supostamente* porque a sublimação não necessariamente apresenta apenas o caráter de nos apaziguar, fazendo com que sublimamos os impulsos mais agressivos e sexuais possíveis. Entendemos que este não é, necessariamente, o papel único da sublimação.

A respeito dessa espécie de solidão em meio à multidão, entendemos que é um tipo de solidão precisamente contemporânea. É uma solidão que se apresenta após a irrupção do *sexto*, quando você retorna para a casa quase que em coma alcoólico de tanto dopar-se para esquecer que terá que se a ver com a insuportabilidade do vazio existencial. Como diria Blanco (2023) é uma solidão que para se esconder busca abrigo no burburinho, no riso fácil, nas conversas descartáveis e superficiais do dia a dia, é uma solidão que está numa relação superficial e epidérmica com o mundo. Apesar de toda a interação social que o homem contemporâneo tem, esse homem está encerrado em si mesmo, ele olha para um mundo por meio de um periscópio, ele está trancafiado em si mesmo, fechado em suas próprias convicções – *que de suas não têm muita coisa, afinal, por vezes – na maioria dos casos – ele é produto forjado pela manipulação do establishment, grifo nosso* – preso dentro da sua própria interpretação da vida, de maneira que fica limitado e sufocado no seu processo de ensimesmamento.

Em última análise não seria nada peremptório afirmar que o Michael Haneke trabalha com um cinema provocativo e que demanda o tempo inteiro de seus espectadores (ou seriam cúmplices? *Funny games feelings*). Todavia, por mais paradoxal que possa parecer, ao mesmo passo em que parece ser um campo fecundo para análises, interpretações e descrições das mais variadas, em contrapartida é um tipo de cinema que parece atrapalhar as famigeradas interpretações imediatistas e patentes.

Haneke parece ter ojeriza do óbvio, parece ter repulsa do fácil e tende a nos deixar igualmente atordoados quando escracha estas imperfeitas obscuridades. Assim, em última instância, o cinema hanekiano é de uma impossibilidade “rotulativa” perturbadora. Ademais, tal como a psicanálise nos faz confrontar, o cinema de Haneke parece nos alertar que na maior parte do tempo o que determina a nossa existência são condições e imposições obscuras, imperfeitas, arraigadas e desconcertantemente pouco determinadas. Nesse sentido, segue a criação freudiana e – por que não? – tradição dos grandes poetas.

O que mais nos toma e nos atravessa no cinema hanekiano é que muito embora ele seja, pelo que pudemos notar nestes breves comentários introdutórios, um diretor que é tido como um diretor da crueldade, ou seja, que sua abordagem ou aproximação se dê pela via do caos, da desordem, do absurdo, ele o faz de forma absolutamente singela, nas *entrelinhas*, tendo em vista que o mesmo diretor que realizou um filme como *Violência Gratuita*, é o diretor que não cansa de fazer críticas contundentes ao

cinema de Hollywood e a violência que é retratada no presente cinema. Não obstante, o próprio filme *Violência Gratuita* faz parte das presentes críticas à esta indústria cinematográfica bilionária que é a de *Hollywood*.

É certo que o que parece fomentar a abordagem cinematográfica de Haneke é o fato de que para ele os filmes devem proporcionar aos espectadores um espaço mais alargado para a livre imaginação e a autorreflexão. Tendo em vista que quando os filmes são muito bem detalhados eles possivelmente são utilizados como massa de manobra para um consumo irracional por parte dos espectadores. Com efeito, esse não é o estilo hanekiano, um estilo que se pretende entender e demonstrar que o espectador é um alienado que pode (e merece!) ser o tempo todo doutrinado pela narrativa ideológica vigente. Haneke tem consideração demais pelo seu público para trata-lo de maneira tão leviana.

Desta maneira, é imperioso que a partir deste instante fomentemos considerações a respeito da estilística cinematográfica de Michael Haneke, tendo em vista que uma tentativa de aproximação entre autor e obra fora supra realizada neste breve tópico introdutório, fazendo com que o nosso leitor possa entender a gênese de determinados interesses hanekianos no que tange às temáticas por ele abordadas.

1.2.Considerações sobre o cinema de Michael Haneke

“O cinema perdeu a oportunidade, relativamente nova em comparação à literatura, de representar a realidade como uma impressão sensorial total, de desenvolver formas que mantenham ou até mesmo, pela primeira vez, permitam o diálogo necessário entre uma obra de arte e seu recipiente. A mentira que se passa por verdade virou uma marca registrada do cinema, sendo uma das mais lucrativas nos anais da história do entretenimento.” (MICHAEL HANEKE)

Para quem entende, ainda que minimamente, das premissas cinematográficas, sabe e compreende que todo diretor tem sua estilística própria, e por motivos óbvios, com Haneke não seria tão diferente. Haneke apresenta-se como alguém comprometido com os temas que aborda em suas obras, ele demonstra que entende de maneira genuína todos os principais eixos e aspectos do que apresenta em seus filmes. Como

(ROJO, 2012) afirma: o diretor manteve-se fiel a uma gama de recursos estéticos e discursivos em suas realizações cinematográficas.

Assim, fica imprescindível que investiguemos como um diretor consegue alcançar um patamar tão elevado, que trabalhos (sobretudo acadêmicos) sejam realizados simplesmente para discutir as especificidades do cinema ou da estilística cinematográfica desse determinador diretor. Haneke tornou-se mais conhecido, mundo à fora, com o filme *Funny Games* (Violência Gratuita), todavia, sabemos que ele já apresentava em seu currículo uma longa lista de obras cinematográficas importantes.

Afinal, muito embora Haneke só tenha se tornado mundialmente conhecido com *Funny Games*, muitos estudiosos de cinema já se debruçavam sobre suas obras, sobretudo em cima daquelas que ficaram conhecidas como *Trilogia da Frieza*, que aqui terá um papel destacável.

Na pesquisa que realizamos aqui sobre o cinema de Michael Haneke foi possível constatar que o cinema do presente diretor é comumente utilizado como base investigativa de centenas de milhares de trabalhos acadêmicos. Há artigos, dissertações, teses, monografias etc. sendo realizados mundo à fora para discutir temas que atravessam as obras hanekianas. O que, por si só, já demonstra que suas obras são inesgotáveis no que tange às leituras e interpretações a respeito dos conteúdos abordados e tematizados, nada mais psicanalítico que isso, inclusive. Como podemos acreditar, através de pressupostos psicanalíticos que uma interpretação possa ser esgotada completamente com uma única forma de interpretar?

É nestes termos que a interpretação analítica possa ser ampliada para além das quatro paredes de um setting analítico. Daí o entendimento, que é extremamente normal e natural, que em uma Tese de Doutorado, por exemplo, estejamos utilizando obras cinematográficas para que consigamos fazer articulações teórico-clínicas. Quando falarmos mais especificamente da profícua relação entre cinema e psicanálise, desenvolveremos tal questão de maneira mais especial.

Resolvemos, aqui, abrir um espaço para abordar o cinema de Haneke de maneira mais precisa e acurada, tendo em vista que futuramente realizaremos uma intensa relação entre a noção de violência freudiana e a obra hanekiana. Todavia, isto só será possível se antes demonstrarmos quais são os polos fundamentais de articulação entre ambas as temáticas.

É comum que percebamos que Haneke tenha desenvolvido estratégias fílmicas que atravessem o público que consome seus filmes de maneira a deixá-los com um

ponto de reflexão sobre temas cruciais de experiências subjetivas, sociais, econômicas e até ideológicas. Afinal, como não se refletir a respeito da profunda apatia de Benny (de “O vídeo de Benny) frente à atrocidade que acabara de cometer (matar sua colega com uma arma de ar comprimido que abatia porcos) com a situação desastrosa (uma delas, na verdade) que ocorreu aqui no Brasil, mais precisamente no Distrito Federal, em que cinco jovens de classe média alta de Brasília atearam fogo em outro ser humano (o índio Galdino, como era conhecido) simplesmente porque “*queriam apenas assustá-lo e também porque pensavam que era simplesmente um mendigo*”¹⁵.

Voltaremos a este ponto posteriormente, sobretudo quando formos realizar uma aproximação da noção de violência em Freud, mas não podemos deixar de introduzir aqui um ponto fundamental: a violência se torna tão naturalizada, tão intrínseca a determinados sujeitos, determinados agentes que eles, de maneira geral, nem entendem o absurdo de uma sentença como esta acima descrita: “*matei porque pensava que era apenas um mendigo*”. Deixemos isto suspenso agora, teremos ocasião de retomar este ponto.

Destarte, há algumas questões que são exímias para que coloquemos em relação aqui em nosso trabalho a significativa importância que a obra hanekiana possui. Haneke consegue fazer com que funcionemos como se hipócritas fôssemos quando ao mesmo tempo em que consumimos imagens violentas em demasia, saímos de uma sala de exibição de cinema quando isto nos é escancarado¹⁶.

É interessante que aqui comentemos a situação que ocorreu no famoso Festival de Cannes no ano de 1997, em que em plena exibição de seu filme *Funny Games* (Violência Gratuita), vários espectadores abandonaram a sala de exibição em que o filme estava sendo exposto simplesmente porque sentiram-se mal ao se deparar com tanta violência desmedida. Haneke analisou este fenômeno e em entrevista a um canal de televisão francês afirmou que muitos daqueles que se incomodaram ao ver as cenas do filme, muito provavelmente param para assistir uma briga entre pessoas desconhecidas na rua, no trânsito e assim por diante. Mentindo ele não está, não é mesmo?

¹⁵ A quem de interesse for, consultar: <https://www.brasildefatodf.com.br/2022/04/20/assassinato-do-indigena-galdino-em-brasilia-completa-25-anos-nesta-quarta-20#:~:text=Galdino%20teve%2095%25%20do%20corpo,a%20cidade%20e%20o%20pa%C3%ADs>.

¹⁶ Tal funcionamento é bem comum e acontece com frequência nos consultórios psicanalíticos mundo à fora. Muitas vezes pacientes, quando confrontados com sintomas/conflitos deveras arraigados, começam – inconscientemente – a resistir ao tratamento. Sobre esta questão, sugerimos um texto de Freud intitulado “Recordar, repetir e (per)laborar” (1914).

A partir disso, este processo se apresenta de maneira complexa mas que faz com que de fato nos deparemos com pontos cruciais de uma discussão muito complexa, afinal, como podemos entender o interesse desmedido – sobretudo hoje em dia, com o avanço das redes sociais e da tecnologia fílmica – de sujeitos que consomem de maneira arbitrária imagens violentas mas que não refletem sobre estas atitudes quando criticam que um determinado diretor utilizou de um recurso muito violento para fomentar sua película?

O fato essencial deste tema aqui levantado é que é impossível que você – espectador do cinema hanekiano – consiga permanecer nesta posição (ou seja, espectador da obra hanekiana) e não pare e comece a refletir sobre estas incoerências. Afinal, Michael desenvolveu estratégias fílmicas que são completamente capazes de estimular e aguçar no público uma reflexão sobre o próprio consumo das imagens de violência. O que nos mostra aqui que até mesmo a linguagem cinematográfica é importante pois causa e produz efeitos em um espaço social (LOPES, 2016).

Outrossim, Haneke, quando fora interpelado a respeito dos motivos que o levam a trabalhar com temáticas tão perturbadoras e que causam tanto desconforto em quem as consome, não deixou de lado a ironia e o sarcasmo ao demonstrar que aquilo que o acusam de fazer faz parte da história da indústria cinematográfica e que é impossível que coloquemos ambos como antagonicos, afinal: “(...) a representação da violência é parte e parcela da história das imagens em movimento. Os filmes de faroeste, policial, guerra, aventura e horror se definem em grande parte através da violência (HANEKE, 2014, p. 575).

Podemos dividir a filmografia de Haneke em dois grandes polos, segundo Tucherman (2011): de um lado temos *A Trilogia da Frieza*, onde é notório que ocorre críticas devastadoras à sociedade austríaca, composta pelos filmes “*O Sétimo Continente*”, de 1989; “*O Vídeo de Benny*”, de 1992; e “*71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*”, de 1994. Já o segundo polo das obras hanekianas é uma passagem que tem *Funny Games*, de 1997, como seu propulsor, afinal, nesta obra já podemos ver a influência pelo pensamento francês, que traria em seu bojo articulador justamente noções e investigações sobre problemas europeus com “*Código Desconhecido*”, de 2000; “*A Professora de Piano*”, de 2001; “*O Tempo do Lobo*”, de 2003; “*Cachê*”, de 2005; “*A Fita Branca*”, de 2009; “*Amour*”, de 2012; e o seu mais recente trabalho “*Happy End*”, de 2017. Este último, aliás, que apesar de abordar uma temática cara à Haneke, ou seja, as condições nos campos de refugiados, não se

sustenta e não demonstra com maestria a famosa astúcia hanekiana em nos retirar da zona de conforto.

A partir desta divisão entre os dois polos primordiais que regem às obras hanekianas, conseguimos notar que um trabalho de aproximação por temática fora realizado. Muito embora o que esteja presente de maneira crucial em todas as obras e nos dois polos centrais seja a necessidade que Haneke parece ter em escolher a “crueldade como tema e o distanciamento como método”, como bem afirma Tucherman (2011, s/p).

Neste ponto podemos introduzir algumas questões mais específicas, afinal, é perceptível que Michael Haneke seja um crítico do cinema realista clássico. Suas obras demonstram isto o tempo inteiro. Mas, antes de continuarmos com esta linha de raciocínio, vale a pena apontar para um entendimento mais acurado a respeito daquilo que aqui estamos chamando de *cinema realista clássico* e que é objeto de desabono de Haneke. Segundo Bazin (1991) em sua célebre obra “O cinema: ensaios”, podemos entender de que maneira se configura aquilo que chamamos de *cinema realista clássico*. Tal movimento cinematográfico não estava necessariamente engajado em reproduzir a realidade da mesma maneira como a vivenciamos e experienciamos. O que se procura com este estilo cinematográfico é que todos nós – os espectadores – possamos experimentar o que vemos como se experienciássemos os acontecimentos reais.

Com isso, é importante que neste modelo de ser realizar obras cinematográficas, o que interessa de fato não é que haja uma reprodução da realidade, como bem nos demonstra Alvarenga & Lima (2010), mas sim que apenas seja estabelecido uma conexão entre em quem vê/experencia e quem produz/realiza.

Todavia, talvez seja justamente por isso Haneke seja um crítico deste tipo de fazer cinema, pois Haneke não parece acreditar que consigamos desatrelar a realidade que nos ronda daquilo que expomos nas telas de cinema, tendo em vista que muito daquilo que é trabalhado e abordado enquanto temática e enquanto situações objetivas nas imagens dos filmes são fruto daquilo que outrora tínhamos enquanto experiência da realidade que nos cerca. É meio que contraditório acreditar que seja possível desatrelar, logo, ainda que não seja este o intuito do *cinema realista clássico*, ele o faz de qualquer forma, ainda que não perceba.

Haneke deixou bem claro o que pretende com seus filmes: em uma das edições do festival de cinema em Cannes revelou que uma das suas maiores aspirações era

fazer com que as pessoas tomassem consciência sobre determinados problemas, bem como em demonstrar que seus filmes tinham relação com o mundo industrializado avançado. A partir disso, é notório que dentre estes problemas, destacam-se as mais variadas particularidades da violência, o que inclui – claramente – as imagens elaboradas pelas mídias em massa.

É interessante porque o douto diretor não apresenta qualquer timidez ao abordar por quais meios utiliza para acachapar o grande público e até mesmo retirar de um lugar de simples agentes da comunicação, a grande mídia. Ele afirma, sem maiores pudores que até mesmo a grande mídia – quem, por vezes, lhe direciona críticas vorazes o chamando de o *cruel carniceiro branco*, em uma alusão à crueldade representada em seus filmes e que não prescindem de sangue espalhado nas telas – é um agente oportunista neste meio midiático, tendo em vista que eles não disponibilizam e relatam as notícias simplesmente porque querem que ela chegue até o público de maneira mais fidedigna, mas há interesses escusos, duvidosos por trás.

Segundo Haneke (2014) as representações midiáticas só se tornam um excelente empreendimento porque quem as produz sabe manejar para que se encubra os meios através do fim. Em termos mais claros: na medida em que conseguimos esconder as imagens arrebatadoras e coloquemos a violência em termos e imagens não literais, temos aí a galinha dos ovos de ouro da grande mídia e de muitos produtores de cinema. Nestes termos, Lopes (2016, p. 115) pontua:

(...) a perspectiva de Haneke ajuda a compreender melhor o consumo das imagens de violência pela sociedade. Ao se eliminar aquilo que elas têm de mais profundo, restam choques sensoriais suportados pelo poder ilusório do cinema. Desse modo, os choques podem ser cada vez mais intensos, mas não são insuportáveis como seriam se o público fosse atingido por eles na realidade.

Não é nossa intenção travar toda uma discussão no presente momento sobre o uso de imagens violentas no cinema hanekiano. Ainda teremos um amplo espaço na presente Tese, todavia, não poderíamos deixar de levantar aqui este posicionamento hanekiano como uso estrito de técnicas específicas em suas películas. Tendo em vista que isto também faz parte de todo um jogo que é muito bem manuseado de estilo cinematográfico. Ademais, Haneke é um exímio jogador de xadrez – pela perspicácia – quando demonstra que sabe utilizar isto em seu benefício próprio e para direcionar os holofotes às suas obras, afinal, a sociedade substancial consumidora de imagens de violência.

De modo geral, aqui podemos introduzir um ponto que nos serve para a discussão a respeito do cinema de Haneke: por que, com Haneke, os filmes deixam de ser um lugar de suntuoso refúgio? Por que não ficamos deleitados ao assistir os filmes do presente diretor, mas sim o oposto disto? Por que ficamos ainda mais angustiados, em vez de utilizar esta produção cinematográfica como meio sublimatório de apaziguamento? Por que isto ocorre?

O apressado leitor poderia simplesmente responder: “ah! É porque são filmes violentos, certo?” Errado! Quantos e quantos filmes representam a violência (por vezes até de forma escrachada) e não nos causam tanto horror/angústia/desconforto como as obras hanekiana o fazem? Com efeito, temos alguns pontos para um entendimento interessante sobre todas estas questões. Haneke transforma os espectadores em cúmplices, nós – espectadores – não somos mais, neste ponto de interação, meros consumidores, mas somos também os algozes que gozam com a função “rebobinar” do controle remoto para que voltemos e cometamos mais e mais crimes hediondos¹⁷.

Nestes moldes, de maneira central é importante que possamos compreender que Haneke não nos usa de maneira arbitrária, simplesmente porque para ele não somos seres ingênuos e que podem ser utilizados como massa de manobra para o consumo desenfreado de determinados assuntos e temáticas que visam a super exposição, como outrora descrevemos. Pelo contrário, para Haneke somos perfeitamente capazes de nos implicarmos em um processo dialético, em que só há possibilidade de existência figurativa quando dois ou mais sujeitos imersos em uma mesma problemática ou situação se apresentam de tal maneira.

Isto é tão categórico aos propósitos hanekianos que poderíamos até mudar o nome de *espectador* que usualmente é atribuído para todos nós que consumimos suas obras para o termo *cúmplices* ou até mesmo *contribuintes* ou quem sabe *parceiros*. Seria indubitavelmente mais adequado que utilizássemos tais termos, porque em momento algum somos meros *espectadores*. Não esperamos nada, pelo contrário, somos tomados, somos atravessados, somos arrebatados e nos levantamos da sala de cinema até mesmo – por que não? – por não concordar com aquela situação ali posta, por não querer ser acusado daquele crime que ali está sendo realizado.

¹⁷ Aqui há uma referência direta ao filme *Violência Gratuita*. Sugerimos ao leitor que, caso não conheça a presente obra, feche as páginas desta tese e vá assisti-la e após isto, volte aqui e termine a leitura subsequente!

Ademais, é evidente aqui que neste ponto já entendemos que há um interesse a mais em Haneke para com seu público. Pode até parecer peremptório, mas é comum que achemos que Haneke realiza – sobretudo seus roteiros – como se tivesse ligado para cada um de nós para indagar de que maneira ele poderia colocar as sentenças e as cenas nos seus filmes. Por que isto ocorre? Porque muito do que ele fala (através dos personagens) nós vivenciamos e sentimos no mais íntimo de cada um de nós. É próximo, ao mesmo tempo em que é estranho.¹⁸

Nesse sentido, há – de modo geral – alguns autores como Rojo (2012); Lopes (2016); Tucherman (2011) que aproximam a teoria teatral de Brecht com o cinema de Haneke. E por que isto ocorre? Porque da maneira que Haneke evidencia a importância dos espectadores (ou cúmplices, como aqui preferimos), Brecht mostrou, no século passado, com as suas propostas estéticas que o espectador deve exercer uma parte ativa no relato, demonstrando que compreende o que está vendo. É necessário que ele entenda que há uma posição dialética (ROJO, 2012).

A assinatura hanekiana é tão evidente que é quase nula a possibilidade de você não enxergar a criticidade do olhar hanekiano sobre assuntos-chaves: de modo geral talvez, para além de todas as obviedades que tenhamos de entendimento sobre quais são os temas primordiais abordados por Haneke, um deles é o central: segundo Rojo (2012) podemos enxergar de a assinatura de Haneke no olhar crítico a respeito da crise social e política da sociedade contemporânea. Ou seja, em suma, podemos averiguar uma investigação hanekiana a respeito da tragédia de nossa sociedade contemporânea.

É claro, por sua vez, que Haneke está voltado para uma sociedade muito específica: a europeia. Como nos diz Rojo (2012, p. 14):

(...) o princípio pelo qual se guia a concepção estética deste diretor consiste em uma crítica ao pensamento eurocêntrico e aos males que derivam de sua doutrina. Haneke situa a Europa como germe dos problemas da sociedade contemporânea. Trata de adverti-nos das perversidades que existem no mundo e que sobrevoam entre nós sem que percebamos sua presença, deixando impressões na história, mas mais do que na história, nas consciências.

É óbvio que a nossa sociedade (brasileira) talvez não se equipare em muitos aspectos com a sociedade europeia, todavia, se pegarmos pontos centrais como: a violência midiática, a manipulação, a coerção, a incomunicabilidade, perda de valores

¹⁸ Faremos uma relação mais adiante sobre a relação entre o *unheimliche* freudiano e o cinema hanekiano.

morais na sociedade, papel de classes dominantes, individualismo, cultura da conexão – como bem nos aponta (JENKIS, [1905]2010) –, que são comumente abordados como temáticas nos filmes hanekianos, é notório que conseguimos ampliar a discussão para além de uma única sociedade específica como a europeia, por exemplo.

Deste modo, podemos constatar que Haneke nos faz uma proposta quase que indecente: em vez de irmos nos divertir ao assistir uma obra cinematográfica que são exibidas mundo à fora nas salas de cinema, por que não vamos para lá para nos implicarmos? Por que não vamos para lá para nos angustiarmos e nos desestabilizarmos-nos? Todavia, muito embora isto possa parecer completamente ilógico e descabido, ou seja, em termos psicanalíticos: a troca deliberada do princípio do prazer pelo princípio da realidade, ainda assim ele está sendo benevolente, pois se você simplesmente consome por consumir e de maneira desmedida, você está nutrindo em si mesmo um vazio insustentável e isto se assolará e te usurpará em algum momento. Voltaremos nessa questão posteriormente quando expusermos nossa hipótese interpretativa a respeito da apatia como expressão máxima da pulsão de morte.

Com isso, para situarmos aqui as marcas autorais de Michael Haneke no âmbito cinematográfico, é necessário que identifiquemos um rigoroso controle estético por parte de nosso diretor. Segundo Rojo (2012) – quem, aliás, realizou uma excelente pesquisa sobre as especificidades estéticas do cinema hanekiano – há alguns aspectos específicos, como: o uso da imagem-fixa como dominante das obras de Haneke; uso de plano-sequência; uso de imagens fora da tela, a sonoridade, bem como os silêncios e as músicas, a tonalidade, ou seja, o uso das cores e os finais (quase) sempre inacabados são alguns dos pontos nodais destas características estilísticas de Haneke. O que faz com que pensemos que os planos que compõem o corpo fílmico são pensados em suas máximas potencialidades, em seus mínimos detalhes antes mesmo que as cenas comecem a ser gravadas.

Em relação ao uso da imagem-fixa, Fatorelli (2010) demonstra que isto que estamos chamando aqui de imagem-fixa pode ser entendido e abordado em um viés fotográfico ou cinematográfico como *imagem-estática* e diz respeito à determinadas imagens que comportam e proporcionam para seus espectadores um tempo maior de observação, oferecendo, com isso, ao sujeito que está como agente da percepção a conveniência de um itinerário que normalmente varia entre a *observação*

desinteressada e a mobilização imersiva. Neste sentido, isto necessariamente torna tipificado o controle que pode ser exercido por estes objetos que estão cristalizados.

É claro que sabemos, sobretudo por diversas correntes psicológicas e que trabalham com as noções de formas (*Gestalt*) que isso não se trata de relação *sine qua non* para que apenas um único modo de absorção deste objeto que está paralisado possa existir. Não é porque temos uma imagem estática que impreterivelmente a reconhecemos e a entenderemos de uma única maneira.

É só levarmos em consideração que muito embora no cinema hanekiano este seja um aparato deveras utilizado enquanto técnica, ainda assim nos é possível toda uma cadeia de articulação e ideias a partir de suas obras. Ou seja, tal recurso não inibe em absoluto uma elaboração subjetiva e técnica mais apurada. Fatorelli (2010) sinaliza que até mesmo houve, após a década de 50 uma intensa procura por parte dos cineastas e dos artistas experimentais para aquilo que o autor intitulou de *estética do lento e da desaceleração*.

Isto é fundamental porque por vezes o cinema hanekiano é acusado de ser um cinema enfadonho e arrastado, que nos obriga a consumir situações deveras insustentáveis *minutos a fio*¹⁹. Todavia, ainda com Fatorelli (2010, p. 17): “entendemos que essas reconfigurações produzem deslocamentos significativos, sem, entretanto, promoverem uma mudança de paradigma na relação histórica entre o sujeito e a imagem ou a dissolução do regime da representação.”

Não podemos nunca deixar de levar em consideração que o cinema, apesar de ficção, se ampara nos desejos e nas fantasias daqueles que o consomem. Assim, é cabal que compreendamos, como bem demonstra Xavier (2003) que na medida em que as imagens se sucedem, amparadas por uma excelente montagem fílmica, elas produzem novas relações e interlocuções a todo momento. Logo, não importa se tais configurações se apresentam de maneira mais estática ou em movimento contínuo, ainda assim elas são responsáveis por determinadas ligações que nós – espectadores/consumidores – somos capazes de estabelecer.

Ademais, podemos entender que este recurso técnico utilizado por Haneke em suas obras diz respeito ao fato de que o diretor parece ter a necessidade de deixar em tomadas estáticas suas cenas para que assim, na medida em que consegue excluir o

¹⁹ Cena do porco sendo morto, em Benny's vídeo; Cena das compras no supermercado, em O Sétimo Continente; Cena da ligação do senhor idoso para a filha dele, em 71 Fragmentos Para uma Cronologia do Acaso.

movimento da câmera, ele em uma única circunstância consegue promover a sensação de realismo e do mesmo modo consegue prender a concentração do seu público (ROJO, 2012).

De tal modo, entendemos, como entendia Bazin (1991), que o verdadeiro compromisso que isto aqui que chamamos de *realismo* possui é de fazer não que a realidade seja transposta para as telas de cinema de maneira fidedigna com os fatos *ditos* reais; mas sim de fazer com que nós – espectadores – experiencemos de maneira tão genuína aquilo ali que está sendo trabalhado e posto em cena, que é como se vivenciássemos os eventos reais. E isto Haneke consegue realizar como poucos outros conseguem.

Mas por que para o Haneke o uso deste artifício técnico é imperioso e sempre utilizado? Fazendo, com isso, que até seja reconhecido como uma *marca* autoral do presente diretor. Este tipo de recurso faz com que entendamos que não há muita variação, mantendo a impressão de realidade e o relato fidedigno se mantenham nas cenas assistidas, tendo em vista que a câmera é, de fato, um artifício de representação. De modo que, como afirma Rojo (2012), é perceptível que os sentimentos e as percepções que Haneke procura impulsionar em todos nós não são fugazes e perfunctórias.

Outra marca registrada do estilo hanekiano e do cinema de Haneke é o modo como ele constrói seus planos-sequências. Todavia, como podemos conceituar, na linguagem do cinema, do que se trata o plano sequência? De acordo com Oliveira (2015, p. 307):

O plano-sequência possui como principal característica a de apresentar a ação em sua completude, o que significa a anulação do corte na cena. Se certo detalhe é prezado pelo diretor a aparecer em cena e tomar todo o quadro, a câmera se moverá até ele. Mas a escolha que se faz do plano-sequência normalmente visa à apresentação da ação como um todo, filmar a realidade em seu fluxo contínuo sem fazer a seleção de determinado detalhe que vá excluir o resto do espaço.

Conseguimos ver esta utilização do plano sequência, que Haneke insiste em realizar, de maneira muito mais explícita em *Funny Games*. Tendo em vista que foi justamente a utilização deste plano-sequência utilizado por Haneke que impulsionou o mal-estar e ojeriza causado no espectador, devido – sobretudo – a percepção participativa. A partir disso, é perfeitamente compreensível que muitos espectadores tenham se levantado e saído às pressas da sala de cinema de Cannes, na ocasião em que o filme fora exibido. Aqui, é notório que até mesmo a posição *voyeurista* é aguçada

com o uso do plano-sequência. Daí o sentimento de cumplicidade que muitos de nós sentimos quando não reagimos aos desmedidos crimes que são cometidos em *Funny Games*. Assim, qual a consequência imediata que o plano-sequência produz em todos nós? Bem, podemos resumir com o entendimento de Rojo (2012, p. 94) que afirma que “este tratamento da imagem não deixa o espectador escapar da reflexão devido a sua relação inata com a realidade.”

É por isso que estas imagens tão longas, vulgo *plano-sequência* são tão utilizadas e tão queridinhas dos mais renomados diretores. Isto não é exclusividade apenas de nosso querido Haneke, poderíamos gastar várias e várias páginas aqui simplesmente relatando milhares de nomes de diretores que usam em demasia este recurso cinematográfico²⁰. Em suma, planos sequências são utilizados para nos emocionar e também para nos deixarmos completamente imersos na história que ali se apresenta. É uma excelente observação que pode levar a extremos perceptivos de muita importância. Quem aqui consegue esquecer, por exemplo, daquela cena repugnante de *Irreversível*, filme de Gaspar Nóe, em que o diretor obriga-nos a sermos testemunhas em tempo real de um estupro que está em plena ação.

O próximo aparato central estilístico do cinema de Haneke é aquilo que ficou conhecido no cinema como *insinuação fora de quadro*. E este aqui nos serve de modo peculiar de entendimento subjetivo, tendo em vista que as ressonâncias que ele evoca são singulares neste processo de participação entre espectador e realizador da obra cinematográfica.

A *insinuação fora de quadro ou de campo* suscita que há algo que foi deixado de fora do enquadramento central. Em termos claro, filmar algo significa não filmar todo o resto. A câmera registra recortes do mundo, das pessoas, das situações, ou seja, algumas coisas irão aparecer dentro do quadro que chamamos de tela e o resto. Logo, segundo Canizâl (1996, p. 518) “o processo prático em que se define o que aparece na imagem e como isso se posiciona dentro do quadro” é o que aqui estamos denominando de *enquadramento*.

Podemos pensar o enquadramento a partir de três vertentes: distância, ângulo horizontal e ângulo vertical. Assim, é notório alguns aspectos, dentre eles, a câmera apresenta algumas especificidades: 1. ou ela estará de longe, ou estará perto ou estará muito perto; 2. ou a câmera estará de frente, ou ela está de perfil, ou ela estará de trás;

²⁰ Uma curiosidade aqui para os amantes do cinema: o filme *festim diabólico* (1948), de Hitchcock, é inteiro um grande plano-sequência.

3. ou a câmera estará na altura do que você quer filmar, ou ela estará abaixo do que você deseja filmar, ou ela estará acima. Ademais, são nove possibilidades muito simples.

Após estas terminologias e noções mais técnicas, o que, aliás, não se configura como nosso objetivo genuíno aqui – levando em consideração a nossa evidente limitação enquanto leigos do tecnicismo cinematográfico –, podemos discutir de que maneira isto apresenta-se no cinema hanekiano e como podemos realizar leituras interessantes a respeito de suas escolhas técnicas. Desse modo, como aposta Rojo (2012) nas obras hanekianas o público que a consome sente a obrigação de criar, imaginar, idealizar o enquadramento do que foi dispensado, fazendo, com isso que a fantasia desenvolva um papel primordial nessa relação de imagem e contra imagem.

A realidade por si só já é demasiadamente complexa, logo, é impossível que consigamos reproduzi-la como tal. Assim, o uso do campo fora do enquadramento enquanto ferramenta primordial nos filmes hanekianos demonstra que justamente aquilo que não podemos enxergar e somente vislumbrar serve como amparo para que coloquemos a fantasia em plano primário nesta relação.

Já apontamos anteriormente a importância de entendimentos múltiplos e díspares sobre objetos estáticos e como conseguimos utilizar de maneira preponderante a fantasia a nosso favor neste aspecto. Agora concebam a possibilidade de imaginar, fantasiar sobre objetos que nos são dados de maneira mais objetiva, como, por exemplo, criar imagens na nossa cabeça que poderiam compor toda uma cena que apenas *vemos* através de sons. Pode parecer contraditório e ilusório, não acham? Todavia, é exatamente em meio a toda esta contradição que somos arrebatados para as múltiplas possibilidades de leituras das obras hanekianas²¹.

Vide, a título de exemplo, o que acontece em *O vídeo de Benny*, em que na hora em que Benny comete a principal ação do filme e que servirá como suporte para todo o desenrolar da trama (matar a própria colega com uma arma de ar comprimido que mata-se porcos) a câmera muda o ângulo e não conseguimos assistir de maneira literal à cena, simplesmente ficamos com os sons agonizantes da moça *abatida*. Ou

²¹ Deixamos aqui uma indicação de um filme que também utilizou este recurso e que fez com que tivéssemos uma experiência curiosa: o filme *É ELLE*, de Paul Verhoeven, com a magnífica Isabelle Huppert como atriz principal. Na cena de abertura do longo, somos – espectadores – arrebatados apenas com sons de gemidos, grunhidos e orgasmos. A tela apresenta-se completamente preta, não há luz nem imagem alguma, quando a imagem vai adentrando, nos damos conta de que tratava-se de um estupro e não de uma relação sexual consentida como, até então, os sons nos faziam acreditar.

seja, mesmo que não tenhamos visto a cena, nossa imaginação nos leva para lugares inimagináveis de representação.

A propósito, neste ponto aqui trabalhado podemos fazer uma relação entre a figura do espectador das obras hanekianas e também o uso de imagens que foram retiradas do enquadramento, tendo em vista que justamente porque não conseguimos enxergar o que de fato Haneke queria expressar é que podemos servir como cúmplices dessas atrocidades que são cometidas. Somos impelidos a imaginar monstruosidades sem nenhum tipo de referência visual. Nas palavras lapidares de Rojo (2012, p. 96):

Este diretor leva o espectador ao estremecimento por sua implicação no que vê, e o interpela enquanto lhe pergunta: “dá-se conta do que está vendo?”, convertendo-o assim no cúmplice do assassino, personagem perturbado ou inconsciente que representa. Este jogo estético é um dos principais meios empregados pelo diretor para exercer sua crítica sobre a representação da violência midiática, assunto onipresente em sua obra.

Haneke é mestre em nos manter em uma situação em que acreditamos que estamos sempre nos metendo ou sempre interferindo naquilo que está sendo apresentado, levando em consideração de que somos obrigados a dar caminhos outros e completamente subjetivos para aquilo que não conseguimos alcançar através de uma visão mais objetiva.

Nesse sentido, podemos entender aquilo que até mesmo Pasolini (1971) (outro grande diretor de cinema) costumava nos dizer: que aquilo que é visto, é sempre visto por alguém de carne e osso, logo, fala-se sempre de um plano subjetivo. Imaginemos, então, o que não é visto, mas que ainda assim seja passível de interpretações e alusões? Logo, “não é possível conceber, ver e ouvir a realidade em seu transcorrer além de um só ângulo visual”²², ou seja, o subjetivo, singular, único.

E quanto aos recursos sonoros utilizados por Haneke em suas obras, como poderíamos pensar este processo? Sabemos, com diversos autores que discutem a arte

²² Pier Paolo Pasolini realiza uma leitura muito interessante sobre o vídeo que captou as imagens do assassinato de John F. Kennedy. Ele discute a questão do plano-sequência e de que maneira podemos perceber, através das imagens que foram realizadas do momento exato em que Kennedy fora assassinado alguns pressupostos técnicos do cinema, dentre eles, o uso de uma sequência de imagens como aquilo que poderíamos entender como o mais característico plano sequência. E que ainda que temos imagens sejam refletidas, o modo como lidamos com elas é subjetivo e singular, prescinde de um sujeito que as vê. Caso o leitor queira, por vias próprias entrar com este trabalho de Pasolini, deixamos aqui o site em que foi publicado tal trabalho: <http://www.elmundosinbrando.cl/2010/08/discurso-sobre-el-plano-secuencia-o-el-cine-como-semiologia-de-la-realidad/>

cinematográfica, que afirmam, de maneira categórica, que os sons, por si só, criam relatos, criam imagens, criam situações e criam entendimentos sobre a narrativa que o diretor que apresentar com aquele filme em específico. Não é possível que o som, quando utilizado sobretudo por cineastas preocupados com a qualidade de suas produções, seja usado sem um propósito mais profundo.

Dentro de uma produção cinematográfica existem dois grandes grupos de som: diegético e extra diegético. No primeiro temos tanto os personagens quanto os espectadores compartilhando os sons e escutando de maneira sincronizada tais sons. Já o extra diegético diz respeito aos sons que os personagens não conseguem escutar, normalmente são sons que dizem respeito a uma trilha sonora que posteriormente será utilizada para compor o filme em seu arcabouço final.

Todavia, para as obras de Haneke o que nos serve aqui enquanto entendimento é que Haneke utiliza de maneira primorosa o recurso sonoro. Para Haneke o importante é que consigamos conhecer os personagens através de múltiplos aspectos e o som é um destes. Haneke não costuma utilizar de maneira frequente de uma robusta trilha sonora, exceto em alguns poucos filmes que tomam a música como parte fundamental da história a ser contada (posso citar dois primordialmente: *A Professora de Piano* e *Violência Gratuita*). Verdade seja dita, *A Professora de Piano* (por questões óbvias) é o único filme de Haneke em que a música, ou seja, a trilha sonora, de fato apresentasse de maneira imprescindível, como bem demonstra Rojo (2012). A música/trilha sonora, é uma espécie de personagem da trama também.

O que isso pode nos mostrar? Que justamente por Haneke não ser um diretor que não consegue trabalhar sem que a música interprete um papel fundamental em todas as suas obras, é exatamente por isso que devemos nos alertar e atentar quando ele a utiliza. Significa dizer que quando este recurso é utilizado de modo preciso é porque ele quer nos dizer algo para além do óbvio e que talvez ele apresente aspectos narrativos pontuais e particulares, que, talvez, tenha sido utilizado para fomentar a narrativa de modo cuidadoso.

No seu máximo oposto, o silêncio já costuma acompanhar os personagens e os filmes de Haneke. Este recurso já é utilizado de maneira mais precisa e contínua nas obras hanekianas. Para Haneke o silêncio é recurso basilar de praticamente todos seus filmes. Ele utiliza sem *pena* de seus espectadores, tendo em vista que uma aura angustiante e completamente incômoda é instaurada na maioria de suas obras. Afinal, quem consegue, sem maiores prejuízos *escutar o silêncio* de Benny durante diversos

momentos do filme? Ou até mesmo o desconfortável *diálogo silencioso* que é instaurado em *Código desconhecido* na cena em que pai e filho se reencontram e não soltam ou falam uma só palavra durante um jantar.

Pois bem, já tocamos em pontos cruciais: imagens, planos, sons, enquadramento. Mas o que dizer da fotografia utilizada por Haneke? Para quem não sabe, Haneke tem o hábito de sempre trabalhar com a mesma equipe e, por muitas vezes, com o mesmo elenco. É fácil, por exemplo, que as pessoas afirmem que Isabelle Huppert é a musa de Haneke. E por quê? Porque ela já estrelou, pelo menos, quatro²³ grandes obras do presente diretor. Bem como alguns outros autores que caíram nas graças de Haneke e que com frequência são chamados para compor a equipe artística de seus filmes.

Sob o mesmo ponto de vista, o diretor de fotografia das obras haneckianas por vezes é o mesmo, o famoso e competente: Christian Berger. A parceria é de longa data e vem apresentando resultados primorosos e inesquecíveis. Com a ajuda de Berger, Haneke transforma seus filmes em verdadeiros espaços neutros (no que se refere às tonalidades) e completamente entorpecido. Não há cores vibrantes e vívidas. As cores utilizadas para compor o espaço fílmico normalmente são apáticas, desapaixonadas, glaciais.

As cores são minimamente pensadas para também conseguirem compor a narrativa vigente e demonstrar que até mesmo através de uma composição visual podemos nos deparar com aspectos centrais de uma expressão de uma sociedade completamente tomada pela indiferença, pela frieza e pela apatia. Rojo (2012, p. 102) reitera que:

A gama habitual de cores que usam estes filmes é fria: alvos, cinzas, azuis. Talvez no caso de *A Professora de Piano* e de *Violência Gratuita*, algo mais de vermelho para favorecer o alto nível de tensão dramática que se pretende nestes casos. Esta gama é requerida pelo autor com o objetivo de chegar a esse ambiente deslúcido ou desilusionista, pelo que tanto se interessou Brecht, como apontamos no capítulo anterior. (...) Cores frias, ao puro estilo Antonioni, e um tratamento de luz branca semelhante a de um hospital é o modelo habitual da obra de Haneke. O tratamento de luz e cor em seus filmes é, portanto, outro recurso estético intensificador que faz transcender o conteúdo narrativo. Deste modo, a forma estética que propõe traz de novo a ideia de sociedade adormecida, ou anestesiada, que não consegue ver com clareza a realidade que lhe rodeia.

²³ *A Professora de Piano*, de 2001; *O tempo do lobo*, de 2003; *Amour*, de 2012; *Happy End*, de 2017.

E para nos encaminharmos para um desfecho real daquilo que aqui tomamos como pontos cruciais para pensar as especificidades do cinema hanekiano e de que modo ele nos faz contemplar que há algo de único e original no seu estilo de fazer cinema, não poderíamos deixar de falar de uma característica que também é vista em muitas de suas obras: o final inacabado.

Não é incomum ou inusitado que após de assistirmos a um filme de Michael Haneke saíamos da sala de cinema com a sensação de que aquilo ali não teve um desfecho que deveria ter, que ficou faltando algo, um desfecho mais bem articulado ou pensado. Quem aqui, dos presentes leitores, não saiu com uma sensação inquietante quando se deparou com o final do filme *O Vídeo de Benny* ou até mesmo *Violência Gratuita* ou por que não falar de *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*?

A sensação frequente que muitos de nós ou a maioria de nós têm frente a tudo isso é que aquilo ali poderia ter sido finalizado de outra forma, que não terminou de maneira satisfatória. E não se trata de simplesmente não concordar com o desfecho que fora escolhido por seu realizador, Haneke, mas sim de que você tem a sensação de que a história nem ao menos ganhou um desfecho, essa é a questão aqui levantada!

Quando Haneke afirmou que ia realizar novamente *Funny Games*, em uma versão americana, muitos acreditaram que ele daria continuidade ou até mesmo outro final para aquilo que tinha sido – talvez – a experiência mais horripilante e insatisfatória da história do cinema. Mas não! Ele surpreendeu mais uma vez: ele ia filmar exatamente com o mesmo roteiro, com a mesma fotografia, com as mesmas falas e assim por diante, o que modificaria seriam seus atores, a língua falada e o desejo de que esta obra fosse reconhecida por muitos outros espectadores tendo em vista que ela seria complementemente trabalhada e falada em inglês.

Mas por que Haneke faz uso deste recurso de inacabamento? Rojo (2012) que nos acompanha nestes principais aspectos de reconhecimento da estilística hanekiana aposta em algo: a autora acredita que isto pode ser pensado a partir de uma interpretação que tome este “não-desfecho” simplesmente por uma via que impute ao espectador a articular, pensar e entender por vias próprias e subjetivas. Ou seja, ele acredita que Haneke delibera por assim se portar porque com esse movimento Haneke possibilita (na verdade, obriga!) a seu público a capacidade de refletir sobre as infinitas causas e possibilidades.

É interessante pensar dessa forma porque o próprio Haneke quando interpelado e questionado a respeito desses pressupostos, afirma que seu intuito não é o de

reconfortar o espectador com muitas explicações e fechamentos bem delimitados. Pelo contrário, ele quer nos fazer pensar sobre, ele quer nos dar a possibilidade de elaboração por vias próprias. Ele não nos engravida de significantes. Para Haneke é importante que interpretemos por nós mesmos, ele é categórico ao afirmar que seu intuito não é atribuir respostas, mas realizar perguntas. Nada mais psicanalítico que isto, não? Nesse sentido, Haneke toma a postura de um analista.

A partir deste ponto de vista podemos pensar na figura do analista que, tal como uma esfinge, nos faz perguntas, nos lança enigmas, nos confronta com perguntas dolorosas e meândricas. Ou na figura de Sócrates que, utilizando-se da maiêutica²⁴, faz seu interlocutor se investigar absolutamente. Vide o que o maior dos filósofos fez com Eutífron, por exemplo, que acabaria por cometer uma injustiça e tornar-se-ia ele mesmo aquilo que acusava em seu próprio pai: impiedoso. Tudo isso por puro desconhecimento do objeto de acusação e desconhecimento de si. Nesse sentido, Sócrates salvou Eutífron (PLATÃO, [388 a.C.]2015).

Até aqui pudemos entrar em contato com aquilo que de mais único possui o cinema de Michael Haneke. Tais entendimentos são fundamentais para que consigamos futuramente entender, por exemplo, a importância de compreender o cinema de Haneke e os motivos que o levam a ser tão fundamental até mesmo na história do cinema. Ou, por assim dizer, porque conseguimos compreender que há aspectos formidáveis de composição estilística e que permitem que Haneke seja considerado um diretor fundamental para todos que fazem parte da indústria cinematográfica ou que querem aprender sobre a arte do cinema.

Haneke consegue e possui a capacidade de conversar com um público muito exigente. Mas que ao mesmo tempo consegue perceber o triunfo do cinema hanekiano e notar que é justamente por conta de todo esse caminho traçado de uma estilística muito própria e que flerta com uma complexidade descomunal que o cinema hanekiano consegue se estabelecer enquanto um novo paradigma para a sétima arte.

De modo que você pode não gostar do estilo hanekiano mas você não tem como desconsiderar a importância e profundidade de suas obras e do discurso que é traçado pelo douto diretor. Aliás, o que está em jogo para Haneke é que devemos reconhecer

²⁴ Segundo o dicionário de filosofia, de Abbagnano, significa: “Arte da parteira; Sócrates compara seus ensinamentos a essa arte, porquanto consistem em trazer à luz conhecimentos que se formam na mente de seus discípulos: ‘Tenho isso em comum com as parteiras: sou estéril de sabedoria; e aquilo que há anos muitos censuram em mim, que interrogo os outros, mas nunca respondo por mim porque não tenho pensamentos sábios a expor, é censura justa” (p. 734).

o espetáculo da realidade que nos ronda. Não deixar de levar em consideração que há questões que são tão inerentes a todos nós e à sociedade de maneira sumária que por vezes elas passam despercebidas. É nesse sentido que o intuito de Haneke é desbancar o *mainstream* e o cinema de irreflexão.

Podemos constatar isto de maneira simbólica, por exemplo, no uso que o diretor faz do objeto televisão na sua trilogia da frieza. O objeto é quase um personagem de tanto que desempenha um papel fundamental na narrativa estabelecida. Seja quando em *O Sétimo Continente*, a cena em que o pai está morrendo ele morre olhando fixamente para as imagens da telinha; ou até mesmo em *O Vídeo de Benny* em que o filme todo – praticamente – acontece através das telas dos aparelhos televisivos; e finalmente em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso* em que há longas tomadas planas/fixas no início e no fim que apresentam justamente o noticiário na TV.

O que Haneke queria com toda essa supervalorização do aparelho televisivo? Isto não fora usado de maneira ingênua em suas obras. Haneke parece querer nos alertar para algo: como sujeitos conseguem consumir tanta comunicação e ainda assim não conseguem trocar experiências, palavras entre si? Não parece contraditório? Talvez não! Sobretudo quando levamos em consideração que a cada dia que se passa o que mais se aprimora em termos tecnológicos em nossa sociedade são as mídias sociais, as redes que conexão e a cada dia que passa as pessoas estão mais distantes. A ilógica surpreende porque o conflito psíquico é o que impera e este, senhores, é sempre inconsciente.

Ademais, vamos compreender quais seriam os motivos que nos levariam a abordar o cinema hanekiano em um trabalho deveras psicanalítico. É imperioso apontar que dicas foram sendo dadas até aqui. Na medida em que íamos lendo algumas passagens mais técnicas em correlação com o campo simbólico da psicanálise, íamos demonstrando de que maneira todos nós poderíamos realizar tal aproximação.

Sabemos que a obra hanekiana já foi analisada a partir dos mais variados vieses, como o âmbito social, o estético, moral, antropológico, sociológico, filosófico. Porém, de todo modo, iremos nos deter a trabalhar tais aproximações a partir de agora e demonstrar de que forma a psicanálise é uma grande possibilidade para ampliarmos ainda mais as narrativas hanekianas que encontramos em suas obras.

É imperioso que alertemos para um dado importanter, para a nossa pesquisa e para os nossos propósitos atuais: em uma pesquisa que realizamos nos bancos de dados dos cursos de pós graduação em cinema, de Belém do Pará, constatamos que não há

nenhum trabalho, até o presente momento, que envedere-se pelo cinema de Michael Haneke. Mais que isso, quando ampliamos a pesquisa, constatamos que não há nenhum trabalho, novamente até a presente data, em solo brasileiro e internacional, que pesquise exatamente o mesmo objeto de estudo e relação que realizamos aqui na presente tese.

Assim, finalizamos este tópico e iniciamos o próximo com esta informação para já endereçarmos os motivos pelos quais se faz imperioso que nossa pesquisa se apresente como um material de consultas futuras para os demais interessados em cinema hanekiano.

1.3. Por que utilizar Haneke em um trabalho psicanalítico?

“Mesmo no banco dos réus, é sempre interessante ouvir falar de si mesmo” (O ESTRANGEIRO, de Albert Camus).

Perceba, caro leitor, que a pergunta que dá início a este ponto aqui no trabalho não indaga a respeito dos motivos que nos levam a utilizar o cinema em um trabalho psicanalítico, mas sim: por que utilizaríamos o cinema de Michael Haneke em um trabalho de psicanálise. Isto é fundamental por dois motivos: primeiro, porque a aproximação entre a sétima arte e a teoria psicanalítica comporá um capítulo isolado mais adiante; segundo porque a presente indagação nos possibilita demonstrar que existem aspectos importantes na obra de Haneke e que convergem com a teoria psicanalítica, bem como exemplificar quais os pontos mais primordiais de tal aproximação. Sigamos!

O primeiro filme hanekiano que vimos na vida foi *A professoras de piano*. Ficamos encantados e perplexos ao mesmo tempo. Estática e vibrante, também de modo dual. Não conseguíamos *comprar* aquele final, aquele suposto desfecho. Não conseguíamos compreender como – sobretudo um homem – tinha sido capaz de transpor para as telas de um cinema aspectos tão importantes de uma experiência feminina, de uma relação mãe-filha e de como um homem poderia ser capaz de traduzir aspectos turvos de uma sexualidade feminina tão desconhecida.

Haneke tinha razão quando dizia que seu intuito era deixar perguntas e não respostas com suas obras. Foi exatamente com questões (e não foram poucas!) que eu

fiquei após assistir este filme hanekiano. Mas não parei por aí, fui atrás de outros e, para a minha surpresa, aquele não havia sido uma produção fora da curva, mas era sim uma peça de todo um engendramento fílmico muito peculiar deste diretor. *Funny Games* não decepcionou, também instaurou muitas perguntas, muita angústia, e muito desespero de um reconhecimento insuportável de que talvez – de fato – a vida seja feita e composta por jogos divertidos que têm, como único intuito, fazer com que percebamos que no fim, sempre alguém irá rir e não seremos nós.

Após o contato com *funny games*, uma pergunta centralizadora ficou ecoando em mim: qual o limite da violência? Ou como podemos entender isto que intitulamos de violência? Nunca consegui responder de maneira categórica essas questões. Mas em seguida o contato com a teoria freudiana surgiu para que pudéssemos aventar uma possibilidade de articulação conceitual que aproximasse os entendimentos e nos fizesse compreender de que maneira poderíamos dar um caminho mais interessante a tudo isso que vinha se apresentando como indagações genuínas.

Em uma passagem lapidar de Gomide (2014), podemos entender que o cinema de Michael Haneke fomenta nos seus espectadores o desconforto e o tão (des)conhecido estranhamento (*inquietante*) com temas que se dirigem para a questão da violência e a apatia disseminada dos sujeitos das sociedades tecnológicas avançadas, relevando as manifestações subjetivas do sofrimento psíquico provenientes das condições objetivas da atualidade. Haneke também é conhecido como o diretor da crueldade, todavia, há uma dualidade neste reconhecimento, tendo em vista que o mesmo diretor que apresenta cenas intragáveis em suas obras é o diretor que tem como intuito principal realizar diversas críticas ao dito cinema violento de Hollywood.

Portas (2011) nos intriga ao afirmar que a única coisa que um artista deve ser capaz de fazer sem maiores problemas é *inquietar* seu tempo, sua sociedade, sua cultura e seus espectadores. E isto se daria justamente porque este mesmo agente – o artista – é ele próprio inquieto e angustiado com suas questões, com a história e com seu tempo. Talvez Haneke seja um dos poucos artistas a entender e colocar toda essa *inquietante estranheza* em prática com suas obras.

E já que iniciamos uma aproximação *jocosa* ou até mesmo tímida entre o linguajar psicanalítico e as obras de Haneke, não podemos deixar de tocar em algo que será melhor delimitado em um capítulo específico sobre as aproximações freudianas e a obra de Haneke, que os temas abordados por Haneke (exemplos notórios disto são: a incomunicabilidade, violência, globalização, imigrantes, desamparo, medo, entre

outros) são encontrados e minuciados por Freud ao longo de toda a sua vasta obra. Um exemplo mais frontal disto é a discussão que Freud traça em obras como *O mal-estar na cultura* (1930), *Psicologia das massas e análise do eu* (1921), *O futuro de uma ilusão* (1927), mas deixemos isto para um momento posterior. Ademais, como aponta Portas (2011, s/p):

Toda cinematografia de Michael Haneke parece de fato atravessada por tais momentos de *exceção* em que os seres humanos se tornam, sob nosso olhar maravilhado, fulgurações figurativas – seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e *resistentes* enquanto tais. Essa vida parecerá estranha e inquietante, como se fosse feita de matéria sobrevivente, pequenas luzes de vida, com suas sombras pesadas e suas penas, como inevitáveis corolários. (...) Nos filmes de Michael Haneke, descobriremos frequentemente com encantamento, a potência oculta do menor gesto, do menor rosto, do menor lampejo – uma política da sobrevivência. O que desaparece nessa feroz *luz do poder* não é senão a menor imagem ou *lampejo de contrapoder*.

Do mesmo modo, talvez seja interessante levantar alguns dos principais motivos para que a obra de Haneke tenha sido considerada para os propósitos desta presente Tese. Isto é, questões como *mal-estar, uso da violência, angústia, desamparo, personagens desconcertantes, inquietante estranheza* são abordadas com extremo rigor por Haneke. Afinal, como indica Cassales (2015, p. 72), é certo que vários filmes do Haneke realmente possuem estes elementos, mas não podemos desconsiderar um fundo político e econômico altamente expressivo. Sobretudo, o “declínio da classe média do Oeste Europeu, e sua crise moral e espiritual, que ele caracteriza como um processo de congelamento, ligado ao colapso da União Europeia”.

Muito embora isto não seja exclusividade de Michael Haneke, tendo em vista que grandes diretores levam em consideração estes aspectos supracitados e até mesmo afirmam que a Europa serve de subsídio para que consigamos configurar, articular e pautar vários aspectos centralizadores e relevantes de uma sociedade desconcertante que se instaura na maioria dos países e cidades atualmente. Todavia, ainda assim, como nosso foco primordial aqui é Haneke, iremos investigar de que maneira isto apresenta-se em seu cinema.

É nesse sentido que, dando continuidade a este ponto em específico, Grundman (2010, p. 591) afirma que:

Nos filmes de Haneke estes problemas geralmente convergem para o ambiente da família. A ausência de valores éticos e ensinamentos, a falta de comunicação, e a passiva alienação interpessoal, frequentemente dramatizada nos conflitos entre pais e filhos. De fato, vários dos filmes de Haneke poderiam ser descritos como perversões do *Bildungsroman*, o gênero literário burguês que retrata um caminho doloroso, mas instrutivo, de um jovem protagonista em maturação. Se o gênero nem sempre é imediatamente reconhecível nos filmes de Haneke, é porque eles só podem utilizar certos elementos de que se transformam de dentro para fora: um foco em psicologia é substituído por um retrato exterior das consequências e efeitos das decisões e ações dos personagens; inferência toma o lugar da descrição explícita; e, mais importante, o desenvolvimento intelectual e moral, em vez de ser celebrada, é identificado por meio de exemplos, até mesmo diabólicos negativos. Além disso, como as narrativas de Haneke, muitas vezes tomam a forma de quebra-cabeças ou jogos mentais, assumindo um modo curiosamente pedagógico de abordar o espectador.

Talvez seja interessante, a este ponto da explanação, retomamos algo que ficou em suspenso lá atrás, quando fora dito que o próprio Michael Haneke chega a levantar a discussão a respeito do que se trata suas obras ou o que ele quer dizer, fazer, realizar explicar com este tipo de cinema. Assim, para além de divagações que nós – meros espectadores e consumidores de seu material laboral realizamos – temos o autor destas icônicas obras nos confessando o que deseja com tal empreitada.

Deste modo, Haneke (2010) é enfático e não rodeia, mas sim brada: “(...) meus filmes servem como declarações polêmicas contra o ‘cano baixo’ do cinema americano e sua retirada de poder do espectador”. É dessa maneira que o cineasta encontra para nos definir ou tentar explicar o que deseja com suas obras. Em outros termos, é como se ele dissesse que seu objetivo maior é fazer com que reflitamos, sejamos agentes ativos destas histórias. É priorizar, em suma, as perguntas e não as rápidas e falsas respostas (qualquer relação com a psicanálise é mera coincidência).

É Rojo (2012) quem minucia esta questão e que tem um belo trabalho ao abordar as descendências do cinema modernista naquilo que Haneke faz nas telas de cinema. A presente autora realiza um trabalho indubitavelmente investigativo e aponta que Haneke bebe em diversas fontes e que seu cinema apresenta primorosas características do cinema moderno. Ou seja, há uma virada de posição aí, tendo em vista que o cinema moderno é conhecido por abordar a causalidade como inerente aos sujeitos, há um processo de reflexão mais profundo, não há uma única possibilidade interpretativa daquilo que se apresenta nas obras cinematográficas, mas sim uma pluralidade de interpretações.

Não obstante, o cerne da questão que demonstra a importância deste tipo específico de cinema é o fato de que as narrativas modernistas recusam a estrutura do cinema clássico pelo simples fato de que o cinema clássico não motiva de maneira alguma a consciência daquele que consome seu produto: o espectador. Muito pelo contrário, ele – o cinema clássico – entrega a verdade de *bandeja* ao espectador, recusando a ele a oportunidade de extrair uma verdade subjetiva. Em contrapartida: “as novas estéticas cinematográficas construía espectadores interessados na reflexão e no prazer artístico, fato pelo qual o movimento obteve pouca repercussão entre o grande público” (ROJO, 2012, p. 23)

Sabendo destes pilares, por que a questão do modernismo na ala cinematográfica é de suma importância para o cinema hanekiano? Porque, ideologicamente, o cinema moderno adentra estes ambientes para mostrar que é importante que exercitemos a consciência do espectador, que não devemos tratá-lo de maneira passiva e coordenada. E neste sentido Haneke sabe como ninguém como implicar (tal como faria um analista) o espectador naquelas situações outrora expostas e abordadas.

Não à toa o cinema hanekiano ganhou patamares elevadíssimos de disseminação na cultura. É bem verdade que Haneke não é um diretor popular como Steven Spielberg ou Woody Allen; Quentin Tarantino ou Martin Scorsese; se fôssemos colocá-lo em rankings, por certo ele estaria bem abaixo destes e muitos outros no quesito popularidade. Todavia, é imperioso que se reconheça a importância de suas obras para o cinema mundial e o modo como suas obras são elevadas a objetos de estudos e não somente objetos de entretenimento. Faz-se Teses, Dissertações, artigos, seminários, livros, grupos de estudos com as obras cinematográficas de Michael Haneke. Não se trata apenas de um filme que certamente passará na *sessão da tarde* de uma grande emissora de televisão e que irá entreter o grande público.

E por que isto acontece? Porque Haneke afronta os parâmetros óbvios. Ele e suas obras suscitam a autorreflexão em seus espectadores. O diretor aborda temas que envolvem o multiculturalismo de que praticamente todas as nações gozam, o que faz com que a familiaridade faça parte de nosso horizonte quando nos deparamos com estas obras. Não há imparcialidade nos registros cinematográficos hanekianos, as cenas, as situações, os personagens nos atravessam de uma maneira sempre peculiar e próxima. Em suma, em Haneke temos a importância do espectador “como sujeito

ideológico e a constatação da sociedade como sujeito cinematográfico” (ROJO, 2012, p. 18).

Ao pegarmos um tema que aqui nos é caro e que é *carro-chefe* da maioria das obras de Haneke, a violência, podemos nos indagar: “Como fazer com que reflitamos sobre o próprio consumo das representações de violência no cinema?” Haneke (2014) novamente faz e responde a própria indagação, afinal, para ele, é uma resposta trivial: precisamos fazer com que o espectador se sinta parte daquilo, sinta-se – por vezes – culpado. É nesse sentido que o cinema hanekiano causa incômodo porque simplesmente elimina a catarse e (*também*) simplesmente aguça o sentimento de culpa.

Explicamos melhor isto que acabou de ser enunciado: com o cinema hanekiano não temos/sentimos aquele alívio catártico que sentimos com obras de veras “*esvaziadoras*”, ou seja, obras em que os personagens fazem, realizam, falam exatamente aquilo que muitos de nós outrora já desejamos (e talvez até neguemos que sentimos ou queremos), mas que devido a uma barreira muito rígida entre o desejo e o dever não conseguimos realizar. Com o Haneke a figura muda um pouco de plano, o cinema do cineasta supracitado vai em direção contrária, com ele sentimo-nos partícipes de cenas angustiantes, cúmplices de crimes hediondos, passivos a dizeres desastrosos. Mas nunca, nunca esvaziados porque acabamos de ver aquilo que muitos de nós desejamos fazer, mas não podemos.

É nestes termos que a violência proposta por Haneke é uma violência que não faz maiores alardes, apenas te absorvem em uma cumplicidade aniquiladora. Afinal, a “cumplicidade na culpa é também aquilo para o qual a violência deve a sua toda poderosa presença” (HANEKE, 2014, p. 576). Não podemos deixar de entender que o cinema hanekiano aborda a violência de maneira estrutural, como ideia, aborda violência enquanto experiência, aborda a representação da violência bem como seus efeitos devastadores (ou não...).

Quando conhecemos as especificações do cinema hanekiano, entendemos que há características (*trade mark*) peculiares do cinema de Haneke, dentre elas, podemos nos ater às curtas explosões de momentos indiscutivelmente violentos, planos demasiadamente longos, trilhas sonoras nada diegéticas, planos que privilegiam a abordagem de jovens violentos e planos com o foco em telejornais. Ao ler a bio do diretor em um dos maiores sites de cinema do mundo, como o IMDB, conseguimos ter um aparato mais concentrado das características peculiares do cinema hanekiano. É através dele que aquela *verdade* já disseminada sobre o cinema de Haneke ganha

mais visibilidade, em outros termos, o cinema do Haneke tem o propósito de encenar ou apenas mostrar a realidade caótica que por vezes nem nos atentamos que vivenciamos. Há um fracasso civilizatório e Haneke não esconde isto: fracassamos nos objetivos de nos tornarmos os mais civilizados seres que este planeta já recebeu.²⁵

Para além disto, Haneke aponta para uma necessidade cinematográfica, ele tem o desejo de desbancar o *mainstream* e as grandes produções hollywoodianas. E o presente diretor não é tímido ao sinalizar suas pretensões, afinal, abordar a obra cinematográfica de Michael Haneke, principalmente como roteirista e diretor, significa penetrar em um cinema intenso, funesto, tenebroso e que tem em seu âmago a marca da violência mais *humana e crua possível* (CASSALES, 2015).

Mas o que faz com que Haneke, de fato, se distancie das grandes produções hollywoodianas? Para além das especificidades outrora apontadas, precisamos entender que as cenas aludidas pelas obras de Haneke vão além daquelas que são espetacularizadas pela grande mídia. Em termos gerais, como bem aponta Rebello (2011, p. 3):

(...) muito antes que garotos começassem a invadir escolas armados, atirando em professores e organizando chacinas, Haneke já se preocupava em narrar sobre os perigos dos processos de banalização da violência escondidos nas relações de contato que estabelecemos com o mundo através da TV e das novas interfaces de subjetividade.

Não é novidade que há uma predileção da grande mídia por notícias, imagens, situações que girem em torno da violência, crueldade, morte, etc. Temos, na história do cinema (que é o nosso interesse central aqui), inúmeras obras²⁶ que retratam esta relação da mídia com o mal, a violência, a crueldade, todavia, não há maior feito sobre como resgatar o olhar do público e fazer com que o público se envolva, através da angústia e de um sentimento de pertencimento, que o próprio Michael Haneke e suas obras cinematográficas. Alguns autores apontam determinados termos para tentar explicar do que se trata este tipo de produção de Haneke a respeito da violência. Termos como violência silenciosa, violência branca, violência invisível são trabalhados e minuciados para tentar explicar o que o Haneke faz com o seu cinema.

²⁵ Uma discussão interessante na obra freudiana a este respeito é traçada em dois textos fundamentais e que serão alvos privilegiados aqui nesta Tese, são eles: *Reflexões para os tempos de guerra e morte* (1915) e *Por que a Guerra?* (1932).

²⁶ Neste ponto, deixamos uma indicação ao nosso leitor, para que se possa ter um exímio exemplo do modo como a mídia utiliza-se destes parâmetros para retratar estas temáticas supracitadas. Trata-se do filme *Nightcrawler* (em português ganhou o título de “O Abutre”), de 2014.

É neste contexto que Tucherman (2011) afirma que Haneke parece propor que o mal desafia o mote do discernimento humano porque eleva o ceticismo no mundo, de forma que o primordial não é o que antecede, mas sim o efeito que aquilo produz em quem consome. Não importa, por exemplo, para o cineasta, o crime em si, mas sim o que levou aquele sujeito a praticar aquele crime. Desse modo, podemos entender o motivo dele nem focar, na maioria das suas cenas e dos frames de seus filmes no ato violento em si, mas na expressão daquele que pratica aquela violência.

Neste sentido, podemos apontar, mais uma vez, o porquê de utilizarmos as obras hanekianas, porque Haneke está preocupado justamente com aquilo que motivou a realização desta pesquisa e que será melhor desenvolvido a partir do aporte teórico freudiano nos capítulos subsequentes, ou seja, com o sentido e o significado da noção de violência e, por tabela, de seu uso. Haneke desestabiliza a todos e furta a todos de tirarem conclusões óbvias e precisadas quando nega o acesso visual óbvio que a violência propicia, tornando-a nada previsível em suas obras.

Como Haneke (2014) faz questão de apontar: o que lhe interessa é mostrar a representação da violência. Ademais, o cinema de Haneke aborda a violência como conceito, experiência, o que sempre importará é o momento posterior, ou seja, o efeito que as ações causam nos agentes atingidos. Nada mais psicanalítico que isso, alias. Afinal, o que interessa nos consultórios de psicanálise é implicar o analisando em seu discurso, suas queixas, seus padecimentos e se faz isto indagando os motivos daquele padecimento significar tanto para o sujeito e não meramente perguntar os detalhes minuciosos da ação já executada. O que nos interessa e o que interessa ao Haneke são os porquês. Afinal, de modo similar a um consultório de psicanálise, Haneke deixa sempre a interpretação para seu público, para seus espectadores, ele não fornece todas as informações, ele faz com que pensemos, não somos passivos e meros sujeitos apáticos. Haneke, diferentemente de Tarantino²⁷, é sutil. Ele não precisa explorar cenas sangrentas e assassinatos desmedidos.

Haneke nos apresente um outro patamar da discussão da violência em suas obras. Não se trata de violência por violência ou até mesmo de violência baseada em vingança (como, por vezes, retrata as obras tarantianas). A violência hanekiana é

²⁷ Quentin Tarantino nasceu o 27 de março de 1963 em Knoxville, Tennessee, EUA. É autor e ator, conhecido pelo seu trabalho em *Cães de Aluguel* (1992), *Pulp Fiction - Tempo de Violência* (1994) e *Era Uma Vez Em... Hollywood* (2019). É casado com Daniella Pick desde o 28 de novembro de 2018 e tem dois filhos (Site: IMBD)

angustiante, é perturbadora e é sempre uma incógnita: afinal, como – por deuses – alguém pode matar outro ser humano por simplesmente querer descobrir como tudo se sucede após isso?

Nem a infância passa ilesa às obras de Haneke. Muito embora Haneke não tenha sido acusado de muitas questões pejorativas, tal como fora Freud, ainda assim ele poderia equiparar-se a Freud quando resolve demonstrar que há uma dualidade muito própria e que nos acompanha desde os primórdios mais remotos. As crianças hanekianas, assim como seus adultos, estão sempre em situações limites e também podem cometer perversidades com a mesma facilidade em que poderiam ser inocentes. Haneke parece não ter problema em discutir a ambivalência que tanto nos é cara com seus personagens infantis.

Ademais, por que poderíamos – como bem estamos tentando – compreender a riqueza e importância das obras hanekianas para os nossos propósitos nesta tese? Bem, há um tema que até agora ainda não foi de maneira mais delimitada introduzido e que diz respeito ao nosso contemporâneo e também a aspectos próprios que nos são relevantes na psicanálise: a incomunicabilidade.

O que ronda, geralmente, os três grandes filmes que fazem parte da trilogia da frieza de Haneke? O ponto crucial é justamente o fato de que as pessoas não se comunicam e esta falta de comunicação desencadeia em situações devastadoras para suas vidas. Quando Haneke concede entrevista a Serge Toubiana ele afirma que o que o motivou a realizar estes filmes era demonstrar de modo geral, quais seriam as consequências, por vezes nefastas, de sujeitos que passam a vida inteira simplesmente executando tarefas, sendo medíocres, medianos, banais, ordinários:

Os diversos *closes* em objetos e partes do corpo mostram que essas pessoas estão estilhaçadas emocionalmente, onde o que parece não existir, ou ao menos não se mostra, são sentimentos, ainda que a tristeza mergulhe nos três filmes. No casal que decide se matar levando a filha; nos pais de Benny que não sabem o que fazer com o fato do filho ter assassinado uma pessoa “para ver como é”, e em *71 Fragmentos - uma cronologia do acaso*, em todos os núcleos: no garoto romeno; no casal que enfrenta percalços para adotar uma criança; no velho solitário que passa os dias entre sua casa e o banco onde trabalha sua filha que mal fala com ele; no outro casal que se desentende quando ele diz para a mulher que a ama, como quem fala “me passa o açúcar” (SAMPAIO, 2015).

Haneke entende sobre o assunto, quando questionado por Franz Graber, em uma entrevista, a respeito do que configurava o núcleo central de sua trilogia, ele taxativamente responde que a insuportabilidade da vida é o ponto nodal de sua trilogia. Bem, insuportabilidade da vida travestida de incomunicabilidade. É interessante que Haneke não se preocupa tanto com desfechos que nem mesmo questões decisivas como mortes, suicídios representam, para ele, o ponto final. Tendo em vista que ele demonstra acreditar que os meios são mais fundamentais e que caberia a nós entender que uma morte e um suicídio não são os pontos fundamentais simplesmente porque a existência deles prescinde de fatores anteriores fundamentais.

Tal como um analista, Haneke parece estar preocupado em entender quais são os meandros que levam um sujeito a cometer o suicídio, ou sua tentativa, ou até mesmo por que a morte enquanto saída? Por que a morte? Porque há uma crença generalizada que com ela tudo cessará, sobretudo a dor, a angústia, o desamparo? Nem a morte nos dá qualquer garantia, simplesmente porque nada dá.

É justamente sobre essa falta imperativa de clichês que os filmes hanekianos são riquíssimos para os propósitos psicanalíticos, tendo em vista que podem acusar a psicanálise de absolutamente tudo, menos de ser clichê. O que acontece, sobretudo, em um setting analítico é de origem singular, inquietante, não responde a preceitos deveras existentes. Quantas interpretações são possíveis de um mesmo caso clínicos, de uma mesma fala dentro de uma análise psicanalítica?

A partir disso, conseguimos compreender de que maneira estas “não-respostas” às quais o cinema hanekiano faz uso demasiado nos são caras aqui. O que poderíamos nós fazer com respostas bem enquadradas e bem finalizadas? A psicanálise nunca se fez no campo provável, não seria agora que iniciariamos esta empreitada. O cinema hanekiano nos remete a um mal-estar fundamental, de causas múltiplas, generalizado.

Não nos é dado a oportunidade nem de classificação tácita. O que são os filmes de Haneke em uma única palavra? Qual o intuito único do diretor? Qual o discurso político que poderia descrevê-los em uma única vertente ou movimento? Como você sai da sala de cinema após assistir suas obras? Despotencializado? Frustrado? O que lembra a você, caro leitor, quando eu descrevo um lugar em que se paga (e não é barato!) para que em vez de sairmos de lá apaziguados, acalentados, acarinhados, saímos em sua máxima potência oposto? De que lugar é este que eu estou a descrever? De uma sala de cinema em que os filmes hanekianos estavam em exibição ou o consultório de um analista? Talvez a descrição valha para ambos!

O mais interessante é que as similaridades não param por aí: da mesma forma que indagamos e queremos respostas de um analista, em meio a tanta dor e sofrimento, também esperamos isto de Haneke com seus filmes. Pergunto-vos: recebemos de algum deles? É claro que não. Nem o esforço em se fazer parecer que se importa em não nos deixar mais angustiados recebemos de ambos. A tragicidade está em evidência, e a angústia também.

Por certo não se configura tarefa árdua convencer o leitor que é conhecedor da obra hanekiana sobre a importância em discutir suas obras a partir de um olhar psicanalítico, certo? Talvez seja até mesmo óbvio de que maneira a sua obra como todo poderia nos auxiliar nesta empreitada desafiadora. Material para isto possuímos, de um lado e do outro: tanto pelas obras produzidas por Haneke, quanto pelas obras produzidas por Freud e seus seguidores.

Após todo este percurso que viemos traçando, talvez seja interessante iniciar (não nos deteremos com maior destreza a prolongar a discussão aqui, porque teremos um espaço privilegiado para isso) a aproximação entre violência e o cinema de Haneke. Por que aventar uma possibilidade de interlocução entre ambos os significantes?

1.4. Trilogia da frieza: o início de uma era silenciosamente violenta nas telas de cinema

1.4.1. O sétimo continente (*Der siebente Kontinent; The Seventh continent* – 1989)

“Eu costumeiramente pensava que tinha sido obrigado a viver no tronco de uma árvore morta, sem nada para fazer além de olhar para o pedaço de céu que estava bem acima, eu me acostumei com isso gradativamente.” (O ESTRANGEIRO, de Albert Camus).

A estreia de Haneke no cinema foi com *O Sétimo Continente*, de 1989, que serviu para traçar o estilo violento e ousado que floresceria nos anos posteriores. Três anos depois, o controverso vídeo de *Benny* colocou o nome de Haneke no mapa cinematográfico, ainda que pela Europa, tendo em vista que as coisas tomarão patamares mais globais com *funny games* (1997). Do que trata *O sétimo continente*? Em termos de sinopse, o presente filme aborda a vida de uma família europeia que quer escapar para a Austrália de carro, tendo em vista que a rotina enfadonha e

monótona de suas vidas não os agrada mais. Entretanto, por trás de toda aquela rotina e comodismo, eles planejam algo revelador e completamente chocante.

O sétimo continente, para um filme debutante, já mostra quais são as verdadeiras pretensões de seu diretor. O que temos, de fato, na presente obra? No horizonte da história, temos uma família que é composta por um pai, Georg; uma mãe, Anna; e pela filha do casal, Eva. O pai aparenta ser um trabalhador comum, mas que acabara de ganhar uma promoção no seu trabalho. O que não é muito incomum sobretudo quando aparenta-se ser um exímio seguidor de regras e que muito provavelmente exerce suas funções com máxima destreza. A mãe é médica, oftalmologista e aparenta ser uma mãe amorosa e preocupada com a filha, com a casa e com seu cônjuge. Já a filha, Eva, é uma criança e é estudante em uma excelente escola; todavia, aparentemente, parece que é a única que está apresentando sinais de que algo não vai bem, pois apresenta alguns sintomas que são “inventados”, só para chamar a atenção, ao que supõe-se.

O trio faz parte de uma comunidade, de uma sociedade completamente vazia, fluida. A rigidez em que a rotina é exercida na vida dessa família já nos mostra algo de fundamental, afinal, Haneke não se daria ao trabalho de apresentar a todos nós – espectadores – pontos enfadonhamente bem delimitados na trama, caso não precisasse afirmar e nos dizer algo: qual o intuito de abrir um filme com uma cena que apresenta um carro sendo submetido à lavagem em um lava rápido e logo em seguida apresentar a vidinha monótona de uma família classe média europeia?

Somos atravessados com ações rotineiras que nos deixam intrigados para entender qual o propósito de toda aquela representação? Uma pergunta que talvez tenha acompanhado a maioria dos espectadores dessas cenas iniciais foi: por que eu preciso assistir a todo esse *lenga-lenga*?²⁸ Para que isto me servirá mais adiante? Já fazendo com que uma esperança se torne objeto central de nossas aspirações enquanto espectadores. Tendo em vista que poderíamos ter alguma efetividade investigativa caso pudéssemos pegar estes recortes enfadonhos iniciais para desvendar um crime posterior ou até mesmo desvendar um enigma que se instalará na trama subsequente. E não é, ao menos de alguma maneira, que Haneke – com todos esses frames e recortes

²⁸ Talvez a insuportabilidade em assistir o “lenga-lenga” se dê pelo fato de que ele escancara a nossa própria falta de sentido de uma vida deveras aburguesada. Levantar cedo, ir trabalhar, bater ponto, cumprir as tantas horas de trabalho burocrático e mecanizado, voltar, comer, assistir TV, dormir, recomeçar...

arrastados iniciais – estava de fato querendo que entendêssemos toda uma trama posterior. Pois bem, sigamos!

Há algo que ronda a presente obra e que nos é importante para entender quais as pretensões de seu diretor. Estamos lidando aqui com uma família que exala normalidade, rotina, constância, tranquilidade, regularidade. E isto fora exprimido – com exaustão – nos mínimos detalhes. Todavia, o que estava por trás de tanta sanidade era uma crítica precisa àquilo que podemos chamar de sociedade de consumo. Logo, o sétimo continente é uma crítica terrível à sociedade de consumo e ao vazio provocado por essa mesma sociedade de consumo.

Por que uma família que aparentemente apresenta-se nas mais perfeitas condições, iria aventar a possibilidade de abandonar tudo para trás e sair correndo para outro país? Por que isto tornou-se objeto de desejo? Por que isto tornou-se possibilidade? Eles estavam dizendo, ainda que sem palavras e com um silêncio ensurdecador, que havia algo de errado ali. Algo que não estava mais conseguindo ser suportável.

É interessante porque os indícios nos são apresentados a todo instante: a mãe é oftalmologista e o sintoma que a filha apresenta ou *escolhe para apresentar* é a cegueira. Ou, até mesmo, todas as ações que aqui entendemos como absolutamente rotineiras e sem propósitos mais elaborados são trabalhadas pelo diretor com um enquadramento completamente personalizado e fechado. Conseguimos ver as ações, mas não os personagens as executando de fato²⁹. Como, por exemplo, o café da manhã que é tomado pela família sem que vejamos um único rosto de fato, só ouvimos suas vozes e vemos suas mãos. Ou até mesmo o supermercado que é feito e só vemos os produtos sendo jogados para dentro do carrinho de maneira desenfreada e aleatória, mas não vemos na tela o rosto e até mesmo o corpo de quem exerce aquela função.

O que isto quer nos dizer? Haneke aprofunda aí a noção de liquidez, de vazio, de automação, de desconexão. São corpos robotizados exercendo funções corriqueiras e banalizadas, não são corpos desejantes que se apresentam como peças primordiais em todo este engendramento. Os sujeitos, com essa opção estética de Haneke, são despersonalizados. Não são sujeitos, são máquinas que executam tarefas que devem ser executadas, porque é assim que a sociedade nos mostra que temos que ser. Temos

²⁹ É como se Haneke nos colocasse na cena dizendo: “ei, sou eu executando isso”.

obrigações, funções e precisamos levá-las adiante. Em suma, é insuportável porque escancara a nossa vida: sou eu, você, nós, todo mundo!

O prolongamento das tomadas não é usado de maneira aleatória, como supra afirmamos. Não somos obrigados a encarar aquelas ações robóticas expressas na tela de cinema sem qualquer propósito. O fato de Haneke ter escolhido usar a morbidez, a monotonia e o tédio como narrativa talvez seja para que consigamos encarar o caos em que nós – produtos de uma sociedade líquida – vivemos. Não tem como não refletir sobre estes aspectos e nos implicarmos neste engendramento quando somos obrigados a acompanhar todos aqueles atos arrastados.

Acordar às seis horas da manhã. Levantar da cama e colocar as pantufas. O pai vai ao banheiro tomar banho e escovar os dentes. A mãe vai acordar a filha para ela se arrumar para ir à escola. Tomar café da manhã, se vestir, amarrar o cadarço, deixar a filha na escola, deixar a mulher no trabalho. Ir trabalhar. Buscar a mulher no trabalho, fazer supermercado, colocar as compras para dentro do carrinho, colocar os produtos no caixa do supermercado, esperar o açougueiro cortar a carne para colocar no carrinho de supermercado, esperar na fila do caixa do supermercado, contar o dinheiro para pagar as compras, contabilizar o valor final das compras, pagar e receber as compras, entrar no carro que está parado no estacionamento do supermercado, abastecer o tanque do carro, pagar pelo abastecimento do tanque do carro, ir para casa. E tudo começa outra vez...

Percebam que cansamos só de relatar, imaginamos que você também tenha ficado entediado só de ler, correto? Pois, é. Missão cumprida! Até a relação sexual que é exposta e que é exercida pelo casal em questão é opaca, sem vida, sem paixão, sem tesão. Estão se aliviando, nem a roupa tiram para isso. É natural que estratégias tenham sido criadas para que aquilo tudo desaparecesse, para que eles consigam fugir daquilo tudo. Não iremos nos delimitar, ao menos não agora, em explicar de que maneira poderíamos ler e entender os motivos que levaram com que aquela família tivesse o fim (ou seria começo?) que tiveram no filme.

Mas é interessante começar a aventar uma discussão que apresente de que maneira podemos compreender os motivos que os levaram a destruir todas as suas coisas de casa, seus móveis, rasgar e cortar suas roupas. Por que a filha cortou e rasgou

todos os seus desenhos?³⁰ A quem eles queriam atingir com aquelas atitudes? O que eles estavam nos dizendo com isso? Como explicar isto simbolicamente através de um discurso psicanalítico? Temos muito trabalho pela frente. A destruição não foi um artifício desprogramado na trama, ela aborda o aspecto central, na verdade. Afinal, para uma vida tão vazia e tão sem sentido, eles até que possuíam bastante coisas! Talvez resida justamente aí o cerne de toda a operação. Chegaremos lá.

Destarte, o que nos importa de maneira sumária é apresentar quais os motivos que nos levaram a considerar este filme (que é parte integrante da *trilogia da frieza*) como um material profícuo de interlocução. Pudemos destacar alguns pontos cruciais que posteriormente serão abordados e trabalhados de maneira minuciosa em uma interrelação entre a noção de violência em Freud e a obra *O sétimo continente*.

1.4.2. Vídeo de Benny (*Benny's vídeo* – 1992)

“– Por que você fez isso?”
“– Queria ver como era!”, responde Benny³¹

Michael Haneke, em uma entrevista concedida para a edição comemorativa de sua Trilogia da Frieza, afirma que o que o impulsionou a realizar este filme fora justamente uma reportagem que leu sobre um crime cometido por um jovem rapaz, onde o rapaz – friamente – justifica seu ato (homicídio) afirmando que queria apenas saber como era matar alguém. Talvez seja interessante iniciar as explanações a respeito deste filme pelo entendimento do que possibilitou a criação de Haneke.

O vídeo de Benny é um filme austríaco de 1992 que concorreu ao Oscar na categoria de filme estrangeiro no ano de 1993 e que conta a história de um rapaz que assassinou a sua colega com uma arma de ar comprimido. Benny, um jovem de uma família europeia de classe média alta, que parece ser calmo, mas ao mesmo tempo afetado e revoltado com sua realidade. Ele parece estar desgostoso do modo como sua vida vai sendo levada. Sua vida é bem

³⁰ Sabemos da importância que os desenhos infantis têm para a construção da clínica psicanalítica com crianças. Assim, o que interpretar quando toda a construção de laços e vínculos que uma criança estabelece através da feitura dos desenhos é simplesmente destruída pela própria criança?

³¹ Diálogo presente no filme: “O Vídeo de Benny”, de Michael Haneke. Michael Haneke, em uma entrevista concedida para a edição comemorativa de sua Trilogia da Frieza, afirma que o que o impulsionou a realizar este filme fora justamente uma reportagem que leu sobre um crime cometido por um jovem rapaz, onde o rapaz – friamente – justifica seu ato (homicídio) afirmando que queria apenas saber como era matar alguém.

organizada, bem articulada, ele não apresenta ter muitas necessidades ou ser impelido a passar por quaisquer privações. Pelo contrário, ele possui tudo o que poderia precisar, até sua intimidade e privacidade é completamente preservada. Sua vida se resume a algumas transgressões escolares que comete, bem como à rígida reclusão a que se submete em seu quarto.

O filme mostra que a partir do momento em que os pais de Benny resolvem fazer uma breve viagem, o filho tomará um posicionamento importante para a trama da história, tendo em vista que a viagem faz com que o filho fique sozinho em casa. Assim, o rapaz traça uma empreitada: fazer o que mais tem vontade, ou seja, assistir vídeos. O garoto tem uma verdadeira fascinação por vídeos que apresentam violência explícita e também por vídeos caseiros (muitos realizados por ele mesmo). Todavia, Benny conhece uma moça. Uma moça jovem, assim como ele, e eles estabelecem uma parceria desde o início. Muito embora ela pareça estar muito mais interessada nele do que o contrário. Todavia, ainda assim, Benny a convida para ir à sua casa e assistir vídeos com ele, sobretudo o que é mais importante para Benny: aquele em que um porco é abatido com uma arma de ar comprimido.

Após isto, Benny demonstra interesse em descobrir de que maneira esta mesma arma de ar comprimido causaria consequências se fosse usada em um ser humano. E começa a brincar com a arma juntamente com a moça que convidou para ir à sua casa. Benny pede para a moça apertar a arma enquanto ela estava direcionada para seu peito, a moça não o faz e deixa a arma de lado, fazendo com que Benny a insultasse dizendo que ela era *covarde*. Ela devolve o insulto e diz que ele deve apertar então, Benny resolve *obedecê-la*. Aperta a arma em direção a sua barriga e a moça cai no chão e começa a gemer e agonizar de dor³². O filme, então, começa a tentar abarcar todo enredo que se sucederá a partir daí.

Ademais, a primeira cena do filme já é decisiva: há uma imagem de um vídeo em que um porco é abatido por uma arma de ar comprimido, ouvimos gritos estridentes do animal e logo em seguida, o rapaz que havia filmado as cenas, Benny, rebobina e volta e volta e volta as imagens, até mesmo em câmera lenta. Tomando como um importante aspecto isso já conseguimos traçar algumas considerações que posteriormente serão importantes para uma análise mais delimitada deste fenômeno que é a relação que é estabelecida por Haneke entre: violência-mídia-espectador.

Não é de difícil apreensão entender o que Haneke quer nos apresentar. Quando ele cede uma entrevista para falar sobre o filme ele não utiliza subterfúgios para demonstrar que seu interesse genuíno que o impulsionou a produção do filme é

³² Esta ação lembra bastante aspectos de um filme que também é muito aclamado pela crítica em que um assassino em série utiliza uma arma de ar comprimido para abater suas vítimas. O filme se chama: “Onde os fracos não têm vez” (No country for old men), de 2007. Deixamos também como uma indicação para os presentes leitores dessa tese.

entender como meninos de classe média alta, que não passaram por maiores privações, que sempre tiveram tudo, podem simplesmente cometer atos tão atrozes como um homicídio exclusivamente porque queriam experimentar aquela sensação.

Citamos lá atrás o caso que se tornou famoso caso que ficou conhecido como o “caso do índio Galdino”. Este caso é paradigmático, porque mostra de que maneira isto possa ser levado e entendido em sua máxima potência. Cinco rapazes, de “boas famílias”, classe média alta, de uma cidade grande, atearam fogo em uma pessoa porque *estavam brincando, queriam dar um susto, não sabiam que era alguém, pensavam que era apenas um mendigo (sic)*. Por mais absurdo que possa aparecer, foram justamente estes argumentos que foram realizados pelos rapazes. Como bem nos apresenta Baudrillard (2001, p. 65):

A crônica diária da violência: adolescentes assassinos dos próprios pais, violência de crianças contra crianças, violência adolescente suburbana, mas também atos individuais, como as crianças assassinas em série. Episódios inexplicáveis em termos de psicologia, de sociologia ou de moral. Há algo mais, que vem da própria ruptura da ordem biológica e da ordem simbólica.

Talvez este interesse genuíno de Haneke não seja tão destoante da nossa realidade e do que nos ronda a todo instante. O *bicho humano* é multifacetado e realiza ações e nos relata fatos que são impensáveis, por vezes, e que não condizem com a racionalidade que tenta a todo instante imperar em nossa vida. Somos dominados por forças impulsionadoras que fazem com que não reconheçamos um discurso, que, por vezes até se original em nós mesmos.

Voltemos à Benny! Benny é a representação do que temos de mais assustador no campo da violência: a apatia. É como se nada o afetasse. Ele acaba de assassinar uma garota e continua desinteressado, continua letárgico, indiferente. Não houve grandes mudanças para Benny, é mais um de seus vídeos super violentos, só que agora fora da tela de 20 polegadas.

Haneke consegue realizar uma crítica cáustica à espetacularização da violência pelos meios midiáticos. Aliás, consegue como nunca antes alguém havia conseguido realizar. Ele não somente dirigiu o presente filme, ele escreveu e produziu também. Ele falava de um âmbito muito particular e reconhecido. A propósito, isto também se configura como uma marca estilística de Haneke: comumente as histórias dos filmes que mais fazem sucesso dele são provenientes de histórias ou que ele vivenciou ou que

ele entrou em contato de maneira muito radical. O formidável *Amour*³³ foi concebido, por exemplo, a partir do contato que ele teve com um familiar que estava passando pela mesma situação com sua companheira que fora retratada no filme.

Há uma multiplicidade de abordagens que podemos levar em consideração para ler *O vídeo de Benny*, há teóricos que o emprestam para exemplificar de que maneira imagens, vídeos e jogos que abordam a violência como temática principal podem afetar de maneira definitiva a vida de algumas crianças e jovens. Outros resolveram focar na falência da família e mostrar de que maneira pais que são displicentes, omissos, negligentes e que apresentam descaso na criação de seus filhos podem acarretar experiências irremediáveis na vida dessas crianças. Ou até mesmo de que maneira os meios midiáticos utilizam suas ferramentas para realizar uma espetacularização da violência.

Vários filmes fizeram esta aproximação ao longo de todos estes anos.³⁴ Mas nenhum deles consegue, de fato, fazer com que nos deparemos de maneira tão precisa com as consequências nefastas dessa relação ativa, em que nos enxergamos dentro dessa configuração. Com o filme de Haneke conseguimos nos enxergar como seres ativos porque saímos daquele marasmo em que a grande mídia é a culpada por só exibir este tipo de conteúdo e nós somos os pobres coitados que somos obrigados a consumir. Aqui não, aqui o que irá imperar é uma relação dual, que demonstra que só consumimos porque temos a necessidade de fazer parte engendramento deste universo.

Haneke explora o modo como estes personagens se portam nessas situações. Todos eles parecem ser muito distantes, incomunicáveis, inacessíveis, impenetráveis. São frios, parece que estão a todo instante reprimindo seus sentimentos, suas emoções, para conseguir sobreviver em uma sociedade cinzenta, automatizada, eremítica. O próprio personagem principal demonstra isso: introspectivo, distante dos pais e que tem como maior diversão se fechar em seu quarto, que mais lembra um estúdio televisivo, para conseguir assistir seus vídeos violentos sem ser incomodado.

O mais interessante em toda essa narrativa que a partir do momento em que o rapaz, Benny, começa a apresentar um comportamento que destoava daquele usual, seus

³³ Filme de 2012 que aborda a vida de um casal de idosos: Georges e Anne. Georges (Jean-Louis Trintignant) e Anne (Emmanuelle Riva) são um casal de aposentados apaixonados por música. Eles têm uma filha musicista que vive em outro país. Certo dia Anne sofre um derrame e fica com um lado do corpo paralisado. O casal de idosos passa por graves obstáculos que colocarão o seu amor em teste (Fonte: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-188067/>).

³⁴ Deixamos duas indicações de filmes que podem servir como exemplos primorosos dessa relação: “O Abutre” (Nightcrawler), de 2014. E “O quarto poder” (Mad City), de 1997.

pais pedem para que ele diga o que está acontecendo. Pois bem, Benny utiliza o artifício das imagens para contar para os pais o que estava ocorrendo com ele e porque a mudança repentina de atitudes: ele mostra para os pais (como se estivessem participando de uma sessão de cinema) o vídeo em que aparecia matando sua colega com a arma de ar comprimido (sim, as imagens foram gravadas e ficaram arquivadas em seu computador) e a partir disso, a atitude dos pais diante deste feito de Benny serve como base para entendermos o que acometia aquela família torpe.

Deixemos as análises mais intensas e profícuas sobre a obra para mais tarde. O que nos interessa realizar aqui é um encadeamento de ideias em que possamos perceber que a crítica hanekiana não poupa toda uma sociedade que ficou *sonambulizada*, que funciona – assim como a família de Benny – de maneira torpe. E que não consegue se dar conta do processo manipulativo³⁵ a qual estão submetidas, justamente por conta desse intenso contato com os meios midiáticos. Não podemos esquecer que há algo da própria direção cirúrgica de Haneke que não podemos deixar de levar em consideração: a cena inicial do filme, ou seja, aquela que abre toda a narrativa subsequente apresenta uma gravação de um vídeo. Ou seja, o uso dessa *segunda tela* é uma evidência que teremos que observar e levar como um aspecto importante a presença de um ângulo que é coordenado e dirigido pelo próprio Benny. Daí podermos entender o título do filme: *Benny's vídeo*, “O vídeo de Benny” ou a história pela ótica de Benny ou a história contada através da direção e narrativa de Benny, etc.

Ademais, gostaríamos de ressaltar, para além da direção primorosa do presente filme, a atuação dos atores de *O vídeo de Benny*, sobretudo do ator que interpreta o próprio Benny, Arno Frisch, e que anos depois foi chamado novamente por Haneke para compor o elenco de *funny games* (filme este que ficou conhecido como uma forma de epílogo da trilogia da frieza de Haneke).

Outrossim, entramos em contato de maneira sumária aqui com questões que serão substancialmente relevantes para que aventemos análises, analogias,

³⁵ Sobre isto, não podemos deixar de lembrar do comentário que Haneke fez quando estava em uma sessão de exibição de seu filme *funny games*, em Cannes: o diretor notou que na cena em que a mãe da família que estava sendo atacada e anarquizada pelos dois garotos que invadiram sua casa atira em um deles, o público reage à cena hora: vibrando e aplaudindo. Todavia, quando o outro rapaz rebobina a cena e faz com que aquilo ali que havia acontecido (a morte de seu parceiro) se desfaça, o público esmorece e percebe que havia sido manipulado. Afinal, o mesmo público que estava horrorizado com tanta violência desmedida e, aparentemente, sem razões mais sólidas, também é o mesmo público que vibra quando um sujeito mata o outro. Por que uma morte é mais digna que outra? No fim das contas, há violências permitidas e até mesmo elevadas e dignas? Discutiremos isto mais a frente, sobretudo quando dissertarmos sobre a noção de violência na teoria freudiana.

representações teóricas que podem circunscrever pontos de interlocução deveras proveitosos para a presente tese.

1.4.3. 71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso (*71 fragmente einer Chronologie des Zufalls; 71 fragments of a chronology of chance* – 1994)

“Em nossa sociedade qualquer homem que não chore no enterro de sua mãe é passível de ser condenado a morte” (O ESTRANGEIRO, de Albert Camus).

É claro que a temática que abarca mortes em massa também não escaparia de Haneke, ainda que para iniciar toda uma construção narrativa como ocorre com *71 fragmentos de uma cronologia do acaso*. A cena inicial do filme mostra uma notícia verídica: dia 22 de dezembro de 1993, um jovem de 19 anos, Maximilian B., atira de maneira descoordenada dentro de um banco, ocasionando a morte de três pessoas e deixando tantas outras machucadas e após todo este *espetáculo violento*, ele atira nele próprio e se mata com um tiro na cabeça. Passada tal imagem informativa, a obra retrocede para a data de 12 de outubro do mesmo ano, com imagens sendo apresentadas sobre a guerra dos Balcãs³⁶.

O que aborda *71 fragmentos de uma cronologia do acaso*? É um filme que trata de um acontecimento real, a história acima descrita que descreve a cena inicial do filme aconteceu de fato. Aconteceu em Viena, nas vésperas do natal de 1993. Um jovem adentrou em um banco e atirou a esmo, matando três pessoas e ferindo várias para que após este feito, suicidar-se com uma bala na cabeça. Na trama temos personagens que vivem vidas paralelas, cada um com sua estória particular e necessária: temos um menino estrangeiro que está mendigando pelas ruas da cidade; um casal fracassado e desiludido que devolve uma criança adotada simplesmente porque não houve uma verdadeira adaptação; outro casal que acabara de ter um filho, mas que estão às voltas com o desemprego; há, também, a representação do desafeto em um casal em que

³⁶ Também chamadas de “O ensaio da I Guerra Mundial”, as Guerras Balcânicas foram dois conflitos armados que eclodiram na região dos Balcãs respectivamente em 1912 e 1913. Essas guerras locais – em especial a segunda – serviram para definir os lados da guerra que estava por vir, transformar a Sérvia num Estado satélite da Rússia e consolidar a imagem da região como o barril de pólvora da Europa (TSOLAKIS, 2016, p. 3).

marido mostra-se visivelmente abalado e melancólico por não saber o que fazer com um casamento e com uma mulher que não aparenta sentir absolutamente nada por ele, a não ser desejo genuíno de distanciar-se cada vez mais; um idoso solitário também se faz presente aqui, ele vivencia a exclusão social em companhia de seu velho televisor; e, para finalizar a composição dessas histórias da presente obra, há um estudante que não tolera qualquer tipo de frustração, sobretudo àquelas que remetam à perda.

Ademais, é exatamente pela magnitude de histórias que Haneke compila na presente obra, que temos um desfecho arrebatador de sua *trilogia da frieza*. No ano de 2013 houve uma *Mostra de cinema* em Recife, financiada pela Caixa cultural de Recife, em que toda a cinematografia de Haneke fora amplamente estudada, apresentada, discutida. Tal projeto levou o título de “*A imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke*” e é precisamente com este teor que procuraremos introduzir esta última obra que compõe a *trilogia da frieza*.

Iniciamos falando de incômodo e terminaremos falando de incômodo, talvez porque o incômodo seja a maneira mais pontual e direta de avistar a crueldade do cinema hanekiano. Voltaremos a isto, deixemos em suspenso agora. De resto, voltemos para a obra em questão e apontemos aqui uma tradução impecável a respeito das temáticas abordadas em *71 fragmentos de uma cronologia do acaso*:

Personagens de narrativas dispersas que compartilham um território de abandono, frustrações e desesperos, “sentimentos congelados”, violência e incomunicação. Nesta terceira parte da “Trilogia da frieza”, Haneke faz uma agressiva crítica ao mundo globalizado, que contrasta radicalmente com as cândidas promessas da “aldeia global” proclamadas nos anos noventa. Na contramão do culto às novas tecnologias da comunicação e aos mitos de interatividade ou da “inclusão digital”, o filme explicita os efeitos colaterais da globalização em sua aurora: desemprego em massa, nacionalismos de extrema-direita e faxinas étnicas, esvaziamento da afetividade, niilismo, riscos e massacres “gratuitos” promovidos por indivíduos aparentemente pacatos contra as instituições do poder, tais como escolas, shoppings, bancos e centros empresariais. Disseca-se na tela um caleidoscópio sombrio de universos fragmentados, cujos contatos se reduzem a uma órbita espetacular na qual contrastam a miséria e fracasso dos muitos excluídos com a riqueza e o sucesso de uns poucos celebrados. Nessa expurgação ficam à mostra as injustiças sociais que produzem o atual estado de exceção, no qual o choque entre classes secreta as tragédias ao acaso que compõem este violento quebra-cabeças social (MOSTRA HANEKE DE CINEMA, 2013, s/p).

O filme em questão tem uma velocidade diferente dos demais filmes hanekianos, não se arrasta, pelo contrário, é demasiadamente intenso, não nos permite sucumbir ao tédio, nos mantém em atividade constante. Talvez seja pela variedade de histórias que são contadas na presente obra, acreditamos que por não haver uma centralização em uma única história, isto permite com que não fiquemos entediados (da mesma forma como as cenas demasiadamente longas de *O sétimo continente*, em que as atitudes corriqueiras do dia a dia de um cidadão comum eram fatidicamente apresentadas).

As imagens desconexas da vida corriqueira desses sujeitos sendo apresentadas fazem com que saíamos de uma linearidade, todavia, não nos impede de entender desde os primórdios que aquelas vidas se intercruzarão com o final trágico que se sucederá. Então nos interessa descobrir simplesmente como isto se dará, como aquelas vidas se encontrarão em algum instante. É interessante que muito embora o filme não se apresente arrastado enquanto narrativa, ainda assim o que é utilizado como base para o entendimento mais macro da trama também são atitudes desconcertantemente banais, habituais. E, para além disso, o que sempre está como um sustentáculo da história ou das histórias são as imagens violentas que se acrescentam ao enredo, através das imagens midiáticas e jornalísticas.

Destarte, talvez isto justificaria até o título que Haneke atribuiu à obra. Será que a intenção era simplesmente abordar aspectos cortados da trama subjetiva de cada um daqueles agentes e mostrar como todos se relacionam com um desfecho trágico ou era simplesmente mostrar que todos nós estamos conectados de uma forma, ainda que através do consumo ou da experiência violenta que se articula com nossas vazias vidas. Assim, muito embora aqui tenhamos uma amplitude no que se refere ao número de núcleos e personagens da trama, a temática da incomunicabilidade, da frieza ainda estão presentes no horizonte do enredo.

Morte, violência, incomunicabilidade, espetáculo, guerra, brutalidade são temas que rondam as obras hanekianas, sabemos disso! Todavia, aqui elas compilam o tipo de entendimento que Haneke estava querendo fazer com que entrássemos em contato desde seu inicial *O sétimo continente* (1989). Cabe a nós, cúmplices (*ops*, espectadores), tentar organizar isso. É exatamente por isso que Haneke não nos apresenta de maneira diretiva estes personagens, nem os nomes são apresentados de maneira sumária, só os acontecimentos, as sequências das cenas, dos conteúdos que

tais situações comportam etc. São partes de um quebra-cabeça que nos cabe montar (SAMPAIO, 2015).

Talvez o mais importante enquanto reconhecimento dos motivos que nos levariam a entender a utilização de uma obra como essa, ou como essas que já abordamos até o presente, seja o fato de que Haneke não delega a outrem tudo aquilo que ninguém quer falar ou lidar. Haneke é sempre criticando por potencializar assuntos e imagens que não precisariam ser apresentadas da maneira como são. Exemplos disso são as cenas de morte da criança e do cachorro em *funny games*. O público indagou: “tem necessidade disso mesmo? Já entendemos o seu ponto de vista!”; Haneke, em contrapartida, brada: “essas coisas acontecem fora da tela de cinema todos os dias, crianças são assassinadas, cachorros são assassinados, todos são assassinados, não é porque eu exponho isso ou não que isto deixará de existir. *So... deal with it*”.

Haneke nos mostra que a violência é uma verdade constante, que está presente assim como o ar que respiramos. Há ações que realizamos que faz com que nos aproximemos de maneira mais imediata desses ciclos violentos. Não nos damos conta porque estamos inseridos nessa relação. Não conseguimos nos distanciar. Mas quantos aqui de nós – você que lê isto agora, por exemplo – não estamos imersos a tudo isso? Realmente nos comunicamos, realmente estamos conscientes de tudo isso que nos atravessa, realmente passamos ilesos a toda essa atmosfera cruel de uma sociedade líquida, vazia, monótona, silenciosa, que não se comunica?

Do primeiro até o último filme dessa famigerada *trilogia da frieza* de Haneke, somos submetidos a uma reflexão mais que urgente: a destruição ocorre por conta de um processo aprisionador: de que maneira a violência se desenvolveu em uma sociedade superficial, sem conteúdo e que tenta criar subterfúgios para tamponar esse buraco fundamental, primordial e que não nos abandona nem quando criamos saídas desastrosas através dos assassinatos, dos suicídios, da violência descomunal.

Com efeito, após as devidas apresentações introdutórias a respeito do cinema hanekiano e, de maneira mais apropriada, da própria *Trilogia da Frieza*, vamos às relações do cinema – enquanto sétima arte – e a Psicanálise, quanto a ciência da *talking cure*.

CAPÍTULO II: considerações sobre cinema e psicanálise

(...) a arte não se reduz ao registro ou imitação da natureza; arte é conflito; é a escritura dos sonhos sonhados pelo artista; é o conflito entre a representação de um fenômeno e a compreensão e o sentimento que temos do fenômeno representado; é uma representação que toma os elementos naturais do fenômeno representado e cria com eles a lei orgânica da construção da obra; é o conflito entre a lógica da forma orgânica e a lógica da forma racional (EISENSTEIN, 1934).

As portas se fecham, a sala fica em penumbra, você muito provavelmente está sentando em uma grande e confortável poltrona, com uma temperatura do ar ambiente e que lhe possibilita maior comodidade para em seguida consumir aquele conteúdo pelo qual você pagou um razoável valor em ingresso; na sequência, a tela brilha e a imagem se põe. Pronto! Temos o início da experiência cinematográfica como a conhecemos nos dias atuais. Entretanto, nem sempre foi desta forma. Existem muitos discursos sobre o início da experiência cinematográfica, muito embora saibamos que há um que se sobrepõe aos demais: que o cinema teve seu início marcado em 28 de dezembro do ano de 1895, com a primeira sessão pública do cinematógrafo³⁷, aparelho criado pelos famosos irmãos Lumière³⁸.

³⁷ “Cinematógrafo foi o nome empregado ao aparelho que funcionava como uma máquina a manivela que permitia captar as imagens, revelar o filme e, depois, também projetá-lo em uma tela. O cinematógrafo era apoiado em tripé para garantir a estabilidade durante a filmagem. Ele não possuía um visor. O enquadramento era feito pouco antes do instante da gravação, com o aparelho aberto e o cinegrafista olhando diretamente através da janelinha (a objetiva). Na caixinha menor superior era alocado o rolo de filme virgem, com 35mm de largura e 17 m de comprimento (medidas que, depois, se tornariam o padrão da indústria). Os furos nas laterais demarcavam os frames e engatavam o filme em pinos acionados pela manivela. Além de “puxar” o filme para dentro do sistema, expondo-o à sensibilização diante da entrada da luz, a manivela também acionava um “leque” giratório que cobria temporariamente essa abertura, servindo como uma espécie de obturador. O ritmo era essencial: a cada segundo, o cinegrafista devia completar duas voltas na manivela. Isso garantia que, por exatos 16 frames, o filme tinha o tempo de exposição necessário para registrar a imagem. Aí, o mecanismo recolhia a película em **outro compartimento**, escuro e protegido. A película usada pelos Lumière era bastante sensível à luz, o que tornava tanto o processo de captura quanto o de revelação bastante rápidos. Assim, era possível gravar e exibir um filme no mesmo dia!...”

Leia mais em: <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/como-funcionava-o-primeiro-cinematografo/>

³⁸ Louis e Auguste Lumière eram irmãos e trabalhavam em Lyon (interior da França), na fábrica do pai, e que se apaixonaram pelas chamadas *imagens em movimentos*. Foram os responsáveis pela famosa demonstração pública (e paga!) do cinematógrafo. Ambos são comumente relacionados à invenção do cinema, todavia, tal afirmação não é justa e ao longo das explicações teóricas do presente capítulo, entenderemos o porquê.

Nos mais diversos livros que entrelaçam a psicanálise com a arte cinematográfica é comum lermos tal afirmação: a psicanálise e o cinema são contemporâneos, tendo em vista que no mesmo ano de lançamento do famoso *Estudos Sobre a Histeria* (1895), de Freud e Breuer, temos a primeira aparição daquilo que mais tarde ficaria conhecido como *cinema*. Todavia, tal afirmação peremptória é apressada e (talvez) injusta.

Temos, pelo menos dois anos antes, Thomas A. Edison patenteando e apresentando o seu aparelho intitulado de *quinetoscópio* (1893). Sem contar nos irmãos Skladanowsky que apresentaram o aparelho deles no teatro Wintergarten de Berlim, meses antes da famosa cena dos Lumière. Com isso, não é incorreto afirmar que houve – pelo menos – dois grandes marcos iniciais a respeito da criação cinematográfica antes dos Lumière.

Em *A História Mundial do Cinema*, Mascarello (2006) enfrenta este grande debate sobre o início da experiência cinematográfica e como em um trabalho de escavação, vai nos levando a caminhos por vezes desconhecidos e/ou pouco acessados. O autor é categórico ao demonstrar que é notório que os irmãos Lumière não foram os primeiros a reproduzir as famosas imagens em movimento, todavia, eles ganharam a fama devido a habilidade em transformar o produto atrativo aos olhos do público. Apesar de desencorajar o grande Georges Méliès a não comprar sua invenção (Sim, Méliès, o criador do primeiro grande filme que parece ter recebido um status mais substancial no mundo cinematográfico: *Le Voyage dans la lune*), eles entendiam muito de marketing e como elevar seus produtos.

De modo que parte do grande sucesso que o produto dos Lumière teve com o grande público e com aqueles que queriam utilizá-lo se deu devido ao design mais arrojado, cuja a funcionalidade era a marca registrada. Enquanto os outros criadores de peças que realizavam as mesmas funções do cinematógrafo dos Lumière não estavam muito preocupados com design, funcionalidade, leveza; os Lumière apostavam justamente nestes aspectos fazendo com que a saída se desse com maior efetividade.

Gostaríamos de ressaltar que a história a respeito da origem do cinema é importante para que consigamos hoje compreender como este primeiro arranjo cinematográfico, que girava em torno da venda de produtos e/ou encantamento de apenas determinado nicho da sociedade da época, conseguiu se converter talvez na maior esfera de entretenimento que o mundo já testemunhou. Aliás, cinema é apenas

entretenimento como muitos apontam hoje? É aquele espaço confortável ao qual nos referimos no início deste capítulo e que nos afasta de nossas questões e problemas e nos leva a experimentar uma outra realidade, um outro país, novos costumes? E que permite que imerjamos de tal forma que a confusão entre fantasia e realidade se instaure.

Bem, em psicanálise tal diferenciação não faz o mínimo sentido, colocar em lados opostos e de maneira antagônica aquilo que denominamos de fantasia e realidade é ilógico. Afinal, não podemos deixar de apontar que no início das formulações teóricas Freud se viu perdido em meio a tantos discursos histéricos e que se talvez não tivesse se permitido ir além do que se punha a escutar de maneira objetiva e literal, o nascimento desta que é a maior revolução teórica e técnica que este mundo já testemunhou – a Psicanálise – não fosse possível acontecer. Mas do que exatamente estamos falando?

Freud ([1895]1996) acreditava que a neurose era fruto de um abuso sexual real, tendo em vista que na medida em que escutava suas pacientes e elas lhe relatavam que haviam sofrido tal abuso ele não podia simplesmente vislumbrar que elas estavam *mentindo*, afinal, não havia motivos para tal desconfiança. Todavia, os discursos não cessavam e sempre que as pacientes chegavam ao seu consultório, relatavam isto a ele. Freud, com grande influência de Fliess (para sermos bem juntos aqui), começou a se inquietar com este fato.

Assim sendo, em 21 de setembro de 1897, ao enviar uma carta ao seu fiel amigo e recorrente correspondente Fliess, Freud de maneira pesarosa (mas confiante em que algo melhor estava por vir), afirma: *eu não acredito mais na minha neurótica*. Nesta carta, que hoje se tornou conhecida simplesmente como a *Carta 69*, Freud aborda o fato de que estava enganado quanto à sua teoria traumática da neurose e que se regozija de assim descobrir, pois, caso não tivesse se dado conta, poderia comprometer todo o seu trabalho posterior.

Após o abandono da teoria da sedução, em 1897, a causalidade sexual serviu para explicar o conflito psíquico produtor da neurose: o histórico sofria de reminiscências e, depois, de fantasias e sonhos, cujo conteúdo convinha explorar através da psicanálise. Para isso, era preciso voltar à infância e, portanto, às primeiras experiências sexuais do sujeito. (ROUDINESCO & PLON, 1998, p. 473).

De modo mais delimitado, qual a implicação desta descoberta de Freud a respeito da noção traumática da neurose em relação com a fantasia e a realidade? Toda.

Ao voltar atrás e analisar com maior destreza o discurso de suas pacientes que chegavam ao seu consultório com um discurso unívoco e que bradavam sem maiores pudores que estavam apresentando aqueles sintomas neuróticos devido a um abuso sexual infantil que sofreram por parte de seus respectivos pais. E entender que era impossível que todos os homens de Viena fossem molestadores e/ou estupradores, mas ainda assim não deslegitimar os discursos das pacientes, Freud possibilitou uma revolução que à época era inexistente.

As pacientes não estavam fingindo nem inventando o que estavam lamentando no consultório, elas de fato acreditavam que haviam sofrido na infância tal abuso; entretanto, o que importou para Freud foi entender que não era necessário que o abuso tivesse acontecido de maneira concreta, mas sim o que estava por trás do discurso dessas pacientes. E foi desta forma que Freud abandonou a teoria da sedução (todos os pais são molestadores...) e passou para a noção de fantasia, ou melhor, de *realidade psíquica*.

De modo que é importante ressaltarmos que dizer que a realidade psíquica é preponderante a qualquer outra, é dizer que o que vigora é a realidade calcada no inconsciente e que ainda que o fato tenha acontecido na realidade externa, o modo como cada um introjeta, interpreta, lê, escuta e entra em relação com aquele objeto e/ou situação é o que vai importar em Psicanálise. Qualquer relação com o cinema, é mera especulação...

Retomando, é importante destacar que, não importando o início exato da criação do cinema e/ou quem foi o seu real criador, a psicanálise de fato está entrelaçada e marcada pelos auspícios cinematográficos. Muito embora, segundo Gay (2012); Jones (1989); Roudinesco (2015); e Rivera (2008) o cinema não estivesse na lista de predileções do Freud, o modo como o mesmo se configurou enquanto arte é de indubitável importância ao desenvolvimento da psicanálise. Poucas áreas são tão fecundas de investigações psicanalíticas como o é a arte cinematográfica.

(...) Invenções quase simultâneas, o cinema e a psicanálise têm inúmeros pontos em comum. A revelação de que nossos sonhos pensam, essencialmente, através de imagens, transforma o livro inaugural da Psicanálise, *A Interpretação dos Sonhos*, de Freud, no primeiro grande ensaio sobre a mecânica psíquica do cinema (CROMBERG, 2004, p. 26).

As similaridades não cessam! São tantas que nos fazem – por vezes – até mesmo imaginar que determinados diretores de cinema beberam em fontes

psicanalíticas antes de produzirem determinadas obras (como é o caso de Haneke, por exemplo)³⁹. Quem nunca assistiu um filme e imaginou: “Nossa, esse diretor deve ter tido contato com a teoria freudiana!” ou até mesmo “É certo que este diretor se submeteu ao processo analítico, pois é impossível que tantas referências tenham sido apresentadas de maneira desprezível”. Entretanto, não é correto que tais afirmações sejam sempre realistas com os fatos, tendo em vista que é injusto, sobretudo com o criador, acreditar que suas obras só foram construídas daquela maneira por conta dos referenciais psicanalíticos.

Não podemos deixar de lembrar aqui de Freud ([1908]2015); ([1914]2015); ([1930]2020); ([1933]2018) que edifica o artista quando reconhece que o mesmo detém um saber jamais alcançado e equiparado sobre a *alma humana*. É inegável que a arte, como bem aponta Chaves (2015, p. 34): ocupa o ponto mais alto e mais importante das formações culturais. E é justamente pelo seu aspecto elevado em relação a leitura que faz do homem e da cultura que entendemos que não cabe à psicanálise se utilizar da arte (seja ela qual for) como uma *bengala* para descrever como o homem e a cultura funcionam.

Freud, segundo Graf ([1942]1993), foi um dos grandes defensores dos artistas e suas obras, não deixando – inclusive – que seus contemporâneos (psicanalistas) se utilizassem das obras destes artistas a fim de relacioná-las a possíveis traumas de seus criadores (ação que ficou comumente conhecida como patografia⁴⁰, sobretudo no final do século XIX).

A partir de agora iniciaremos uma viagem, uma longa viagem por caminhos – por vezes – tortuosos – principalmente porque temos a plena noção de que abordar a relação do cinema com a Psicanálise não se configura como tarefa irrisória, sobretudo porque entendemos que há inúmeros trabalhos que abordam tal relação. É interessante porque poderíamos pensar que nosso trabalho se daria de maneira mais sossegada e calma justamente porque poderíamos nos apoiar nos inúmeros e célebres trabalhos já conhecidos sobre a temática aqui trabalho. Entretanto, quando nos propusemos a

³⁹ Poderíamos citar aqui infindáveis nomes e ainda assim não seriam suficientes. Dentre alguns: Scorsese, Tarantino, Maya Deren, Hitchcock, W. Allen, Buñuel, Godard, Kieslowski, Wim Wenders, Peele, Iñárritu, irmãos Coen; Bergman, Almodóvar, Del Toro, Pasolini, Tarkovsky, Jonze, Francis F. Coppola, Sofia Coppola, Bergman, Fellini, Glauber Rocha, Bertolucci, Herzog, Lynch, Aronofsky, Von Trier, Fincher, Thomas Anderson, dentre tantos outros.

⁴⁰ “(...) obras de personagens célebres, sejam escritores como Baudelaire ou filósofos como Nietzsche, eram examinadas à luz de um estudo médico-psiquiátrico de seus respectivos autores. Um exemplo clássico da aliança entre patografia e Psicanálise é o livro de René Laforgue, *O fracasso de Baudelaire: um estudo psicanalítico sobre a Charles Baudelaire*, publicado em 193” (CHAVES, 2015, p. 9).

abordar o tema, queríamos e almejávamos que houvesse uma construção pessoal e original, o que faz com que se instaure uma grande dificuldade em nosso caminho para tentar separar e afastar nosso trabalho de muitos outros já existentes.

Percebemos, após a leitura de inúmeros textos, artigos, dissertações, teses e livros que uma linha de investigação não é muito usual quando se trabalha com a sétima arte, o cinema, e com a psicanálise: há pouca consideração pela própria história do cinema e a tecnicidade do mesmo. Assim, resolvemos apostar neste caminho por acreditarmos que podemos tirar infindáveis conhecimentos quando aproximamos e/ou entrelaçamos as teorias. E, também, para galgarmos um espaço deveras original no âmbito dos trabalhos psicanalíticos.

2.1. A relação entre Psicanálise e cinema: aprendendo a *escutar com os olhos*

(...) a vida, tal como nos é imposta, é muito árdua para nós, nos traz muitas dores, decepções e tarefas insolúveis. Para suportá-las não podemos prescindir de lenitivos (FREUD, 1930).

Renata Cromberg, ao proferir algumas palavras introdutórias no prefácio do livro do psicanalista Sérgio Telles, intitulado *O psicanalista vai ao cinema*, afirma que existem diversos meios ou movimentos de aproximações viáveis entre o cinema e a teoria psicanalítica, de maneira mais focal, eles podem ser divididos em três partes.

Na primeira parte, o filme seria o depositário de pretexto para a reflexão psicanalítica, como uma espécie de descrição minuciosa e imagética da narrativa de casos clínicos, sendo assim, os personagens e suas respectivas tramas são analisados como se configuram os casos clínicos de uma clínica psicanalítica. Já no segundo momento, a película serve como pretexto para a reflexão psicanalítica, entretanto, a trama e os personagens, aqui, ficam de lado, o que é levado em consideração são as questões mais amplas que eles trazem para a área psicanalítica em seu bojo conceitual. E finalmente, na terceira parte, o cinema serve ao psicanalista como forma de criação de imagens e de pensamento por imagens. “Trata-se de pensar uma vida em movimento, que pede para ser escutada com o olho e vista com o ouvido” (CROMBERG, 2004, p. 14).

Um ponto a nos atentarmos quando nos referimos a esta relação entre cinema e psicanálise, é lembrar que não procuramos fazer desta relação uma espécie de

ancoramento entre arte e teoria, no sentido de tentar abarcar a arte na teorização, isto seria um erro. Com isso, quando referimos aqui acerca da utilização de obras cinematográficas, e não a análise *nua e crua* da mesma, é por lembrarmos do que Freud nos alerta no seu texto *O Inquietante*, de 1919. O Autor afirma que aqueles que cogitarem a possibilidade de analisar a arte terão uma má surpresa e aquilo que pretendiam executar ficará no mínimo confuso, tendo em vista que – na literatura, por exemplo – é impossível adequar a escrita de um artista aos construtos teóricos, almejando encontrar uma única verdade ali embutida. Na verdade, existe uma multiplicidade de existências que a escrita é capaz de nos proporcionar. O mesmo vale para o cinema.

Não se trata de aplicar a psicanálise às obras para apontar nelas alguma verdade que apenas esta disciplina poderia revelar. Ao contrário, trata-se de buscar conhecimento sobre o homem nessas obras e, mais especificamente, com elas aprender sobre o sujeito e sua relação com a imagem (RIVERA, 2008, p. 9-10).

Quando falamos em cinema há muitos aspectos que são pouco lembrados e até mesmo abordados como aspectos cruciais para a sua efetivação prática, ou seja, se formos até a apreciação técnica do cinema, podemos constatar que o mesmo iniciou com aquilo que intitulavam de *moving pictures*, ou seja, nada mais eram do que imagens em movimento. Mas por que tais imagens que se põem em movimento se tornaram numa verdadeira indústria que movimenta, por vezes, a própria economia mundial? Quais aspectos nos tomam de tal forma que fazem com que reconheçamos que existe um mundo pré “*moving pictures*” e um mundo pós “*moving pictures*”.

Como bem diria Eisenstein (2002, p.11): “o cinema é a mais internacional das artes”. Ou seja, o mesmo filme pode nos alcançar aqui em Belém do Pará, bem como (ao mesmo tempo; com a mesma velocidade) pode alcançar o Paul, em New York ou o Laurent, lá em Paris. O modo como cada um destes sujeitos veem, escutam, interpretam a mesma obra é variável, mas o alcance da obra não. Ela é democrática, ela pode nos aproximar geograficamente. Afinal, quem nunca tentou definir uma situação de modo a fazê-la entendível aos olhos e ouvidos do outro utilizando uma cena de um filme, por exemplo?

Doravante, o cinema nos aproxima tanto assim do outro porque o filme demonstra ter um vasto potencial técnico e criativo. Os filmes contam as situações que todos nós passamos no dia a dia, bem como nos fazem repensar a nossa vida quando

nos aproximamos do que está sendo posto na tela. Talvez seja por isso que as definições que são realizadas sobre o cinema sejam infinitas.

Assim, não é muito difícil encontrarmos milhares de definições a respeito do que seria o cinema, podemos encontrar definições mais intimistas e pessoais, bem como podemos encontrar definições mais técnicas. Como é impossível que descrevamos aqui as infindáveis definições pessoais e intimistas, tentaremos expor definições mais teórico-técnicas.

De tal modo, para tentarmos centralizar a discussão e transformá-la de maneira mais objetiva: começamos com um grande autor na área, cujo livro é utilizado como guia de qualquer estudante de cinema e leva em seu título uma pergunta que nós mesmo nos fazemos agora: afinal, o que é o cinema? Jean-Claude Bernardet (2017) afirma que seria muita petulância tenta resumir em poucas palavras uma arte tão camaleônica como o cinema, que se traveste e transmuta tanto. Diz mais: enquadrá-lo conceitualmente é quase que impossível e não titubeia ao declarar que o referencial bibliográfico brasileiro ainda é pobre quando se propõe a descrever a respeito da arte cinematográfica.

Todavia, o autor supracitado, nos diz algo para não nos deixar completamente carentes de qualquer aproximação mais sólida sobre o escopo conceitual do cinema. O autor afirma que o cinema, em suma, é a arte do real! É claro que o autor não se refere ao Real tal como nós o conhecemos enquanto conceitual introduzido pelo psicanalista francês Jacques Lacan. Entretanto, a afirmação de Bernardet não se torna menos interessante ou relevante por isto.

Talvez Bernardet (2017) aproxime-se de Bazin (1993) (outro grande teórico do mundo cinematográfico) quando este último afirma que o cinema realiza uma representação da realidade. E, para tal feito, utiliza-se dos recursos da imagem que se põe em ação por meio da nossa imaginação. Assim, o destino que as imagens carregam só são efetivados na medida em que nós – espectadores – damos sentido a elas.

Nesse sentido, Sampaio (2006, p. 53) acredita que o cinema é atraído pelo sonho e, mais que isso, pela grande possibilidade que temos de colocá-lo em ação, de materializá-lo. Bem como, e não menos importante, ele – o cinema – também é movido pelo real e pela chance de perpetuá-lo. É por essa via que todo diretor de cinema na verdade é um “fabricante de sonhos”. É interessante lembrarmos do que nos disse Morel (2007, s/p) a respeito dessa possibilidade de transformamos os conteúdos oníricos em imagens:

a imagem é rainha: nela vamos encontrar o plano fixo da fantasia colocada em movimento, lembranças encobridoras traduzidas em imagens, uma figuração crua do desejo, deformações devastadoras da censura, onipotência do que Freud denominou WUNSCH — anseio — , onipotência da criança em nós, estranhas formulações do "não", uma lógica absurda represada, chistes colocados em rebus ou desenhos animados...a beleza fascinante das mulheres no coração do trágico revisitado (Édipo ou Hamlet), lutos antecipados, inclusive, melancolicamente desejados....

Voltando para aspectos cinematográficos de maneira mais precisa, temos no próprio termo “cinemagrafia” uma interessante constatação, assim, “cinemagrafia”, que possui em si *kinema* mais *graphein*, em grego (em uma tradução livre) significa: registrar movimentos, de maneira que o termo carrega em seu próprio nome aquilo que se propõe realizar, ou seja, levar as imagens a movimentos que lhes deem algum sentido, que causem significações naqueles que a consomem ou que são atravessados por elas.

De modo que o profícuo entrelaçamento que o cinema possui com a Psicanálise é constatado nesses intervalos em que podemos entender o cinema como um plano-sequência cuja subjetividade apresenta-se de maneira ilimitada, é como se ele – o cinema – conseguisse expressar uma produção de possibilidades inesgotável (SAMPAIO, 2006). Nesse sentido, tal relação é exemplificada por Santaella (2015, p. 115) da seguinte forma:

Se o cinema é parente consanguíneo do sonho e este é a malha de que o inconsciente se tece, então cinema e inconsciente se irmanam. De fato, não parece haver sítio mais propício do que o cinema para a revelação dos sintomas da cultura e das mutações das subjetividades, para a penetração mais sutil nos mistérios do desejo. Se isto já é verdadeiro do cinema em geral, o que dizer dos filmes que escolhem lançar sua seta exatamente no alvo do desejo?

Aliás, a estrita relação entre a Psicanálise e a arte de modo geral, e não somente em relação ao cinema, é constatada até mesmo se formos atrás de conteúdos biográficos a respeito de Freud. Se a história da Psicanálise não pode ser desatrelada da vida de seu criador – Freud – então é correto afirmarmos que a arte possui, também, um lugar importante até mesmo na criação tanto da teoria psicanalítica quanto dos primordiais conceitos criados por Freud (Complexo de Édipo, narcisismo, sublimação, para citar alguns).

Mas qual seria a relação existente entre a arte e as criações conceituais freudianas? Começemos pelo menino Freud: criança autodidata e que sempre apreciou os grandes clássicos e artistas. Freud, segundo seus principais biógrafos (JONES, 1989; GAY, 2012; ROUDINESCO, 2015), possuía verdadeiro fascínio pelas obras de arte, pela literatura clássica e consumia de maneira desmedida as obras desses artistas, fazendo com um indubitável arcabouço cultural fosse se constituindo desde os primórdios.

Nesse sentido, acreditamos, assim como Freud também acreditava, que há um campo fértil e profícuo de investigações no mundo das artes e que os artistas nos contemplam com verdades ou indagações que por outras vias talvez demorássemos mais tempo a encontrar respostas ou até mesmo nunca a encontrássemos. Artistas, de modo geral, são os verdadeiros e reais conhecedores da alma humana. Não porque Freud assim o disse, mas talvez porque muito do que o próprio Freud produziu se deva a estes artistas.

Talvez a questão primordial para se levar em consideração quando apontamos os entrelaçamentos entre arte e psicanálise seja o fato de que tanto na tragédia quanto em psicanálise o homem é apresentado como um ser em conflito, um ser cindido, como se estivesse a caminho de uma desintegração. Nestes termos, aquele sujeito angustiado que é representado nas obras e nos palcos é o mesmo sujeito que lota os consultórios de psicanalistas mundo a fora. Assim sendo, é este entrelaçamento (entre arte e psicanálise) que pode nos servir de recurso para que consigamos absorver a dimensão trágica do ser humano.

No que se refere a essa questão (como em tantas outras), vale a pena irmos a Freud ([1919]2011) quem nos proporciona maiores esclarecimentos: o autor inicia as considerações em seu texto intitulado *O Inquietante* afirmando que não é comum que muitos psicanalistas sintam-se inclinados ou motivados a realizar investigações estéticas, principalmente quando entendemos que tais investigações não se restringem à teoria do belo, mas sim como teoria das qualidades do sentir.

Pois bem, e o que são as criações, sejam elas artísticas (propriamente ditas) ou não, senão mecanismos para tentar significar aquilo que muitas vezes nem conhecemos a origem? É algo que nos ultrapassa, que nos submete, que nos arrebatava e que necessita ser exteriorizado de alguma maneira. É neste sentido que a noção freudiana de *Hilflosigkeit* nos é tão essencial para compreendermos a importância da arte na atividade humana e vice-versa. Pois, é justamente do ponto de vista de uma noção-

chave na estrutura narrativa freudiana e usamos a própria arte para tentar compreender a psicanálise que conseguimos nos aproximar do entendimento que o trágico significa na experiência da fragilidade humana.

Ou seja, justamente ao compreendermos que a *Hilflosigkeit* se configura e se mantém viva a partir de brechas e buracos que foram instituídos e que são, em última instância, impossíveis de serem tamponados. O que nos marca, então, é uma espécie de incerteza e insegurança. De modo que é aí que a nossa luta se inicia e que entendemos o papel triunfante (ao menos em certa medida) do uso da arte. Pois: “(...) essa incerteza, paradoxalmente, dá sentido à vida. Por nossa condição de *hilflos*, nós, homens, lutamos com o intuito de encontrar saídas para as situações de *Hilflosigkeit*” (QUAGLIA, 2006, p. 82).

Destarte, temos uma possibilidade de aproximação do cinema com a psicanálise por vias diversas, poderíamos pensar que a despeito do que se queira levar em consideração para efetivar tal aproximação, teríamos um belo campo de investigação por qualquer viés. O que mais salta aos olhos quando levamos em consideração as inúmeras maneiras de se defender a importância de tal aproximação é que de maneira unânime o que os autores afirmam é que o cinema parece incorporar os principais aspectos do nosso funcionamento psíquico, sobretudo pelo dinamismo que lhe é característico.

Talvez seja por isso que a grande (e querida por Freud e Nietzsche) Lou Andreas-Salomé, em um texto datado em 1913, tenha afirmado que o cinema possui uma capacidade reprodutiva de sucessão das imagens que se aproxima e muito das nossas faculdades psíquicas de representação e que por certo o filme poderia (à época dela era no que apostava. Hoje sabemos que foi um grande acerto de premeditação) contribuir muito para a nossa constituição psíquica (RIVERA; SAFATLE, 2006, p. 138).

É certo que tal criação não tenha se manifestado de maneira ingênua. Mas por que o cinema? Por que nos deleitamos com essa criação humana? Por quê foi possível o grande sucesso deste meio sublimatório que é a arte cinematográfica. Talvez aqui seja interessante levantarmos esta discussão que ronda a noção de sublimação e como ela motiva a relação até mesmo com a arte cinematográfica.

2.2. O cinema como uma importante via sublimatória

As obras de arte são sempre o produto de um risco que se correu, de uma experiência levada até o extremo, até o ponto em que o homem não pode mais continuar (RILKE).

É certo que temos em Psicanálise muitos conceitos que não foram propriamente alçados ao patamar de conceito por Freud, conceitos estes que não tiveram um único texto que pudesse descrevê-los ou até mesmo apresenta-los de maneira definitiva. Assim como a Psicanálise foi uma criação de erros e acertos, de idas e vindas, os conceitos trabalhados e/ou criados por Freud também não escaparam de formulações e reformulações. Com isso, o que gostaríamos de investigar neste presente momento, é de que maneira o conceito de sublimação pode nos auxiliar no processo relacional entre cinema e psicanálise.

Em *Totem e tabu*, encontramos alguns enunciados instigantes para que possamos interpretar estas questões no discurso freudiano e problematizar o conceito de sublimação. Este é mais um conceito em estado prático na obra freudiana do que propriamente um conceito desenvolvido e inteiramente explicitado. Trata-se, então, de retirá-lo de sua praticidade e de enunciar alguns de seus pressupostos (BIRMAN, 1997, p. 90).

A partir desta premissa, o autor já nos impulsiona à uma discussão pertinente, que é o fato de entender o conceito de sublimação na obra freudiana, pois como o próprio afirma, não houve, por parte de Freud, uma teorização única e completamente dedicada a este conceito, Freud nunca escreveu um texto completo somente para delimitar o conceito de sublimação, ele é fruto de diversos textos. Com isso, a partir de agora, tentaremos traçar um caminho expositivo do conceito de sublimação dentro da teoria freudiana e como ele aparece em diversos textos.

Segundo Laplanche e Pontalis (2008) o termo *sublimation*, que fora problematizado por Freud, invoca, de certa maneira, o termo *sublime*, tendo um especial domínio nas belas-artes para que assim, se possa designar uma produção que insinua a grandeza e/ou a elevação.

O sentido atribuído por Freud, ao longo de toda a sua obra, para sublimação é um sentido que visa a noção de que certas atividades que são envoltas por um desejo, não visam de maneira explícita, um objetivo sexual, e os exemplos mais comuns dados

por Freud para acentuar esta noção, foram as criações artísticas, a investigação intelectual e as demais atividades que trazem benefícios à sociedade (LAPLANCHE E PONTALIS, 2008).

A primeira alusão feita à sublimação fora em um momento tido como pré-psicanalítico em Freud, numa carta a Fliess⁴¹, datada em 1897. Nesta carta, entretanto, uma nota de rodapé nos adverte que o sentido dado ao termo sublimação ali presente, não era o mesmo sentido dado posteriormente, já como um conceito psicanalítico. Ali, Freud estava apenas fazendo alusão aos seus possíveis progressos no que tange à estrutura da histeria. E para isso, utiliza sublimação para tentar abarcar o que acontece com as ditas proteções que as fantasias históricas são sucumbidas.

E, ainda na mesma nota de rodapé que fora acrescentada à carta supracitada de Freud a Fliess, que nos alerta do estatuto *não-conceitual* que o termo sublimação remete naquele período de Freud, há também outra alerta, que é somente no caso Dora e nos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, que o estatuto conceitual se personifica. Com isso, seguimos esta linha de pesquisa e fomos ao famoso *Três ensaios* de Freud, para tentar encontrar lá uma definição conceitual psicanalítica mais precisa do termo *sublimation*.

Ao nos depararmos com o texto sobre *os três ensaios*, vemos que Freud estabelece divisões e subdivisões para, de maneira didática, tentar explicar sua teoria da sexualidade. Com isso, é no ponto intitulado *formação reativa e sublimação* que pudemos adentrar ao entendimento conceitual de sublimação.

Eis então que encontramos a seguinte definição (e/ou afirmação):

Com que meios se erigem essas construções tão importantes para a cultura e normalidade posteriores da pessoa? Provavelmente, às expensas das próprias moções sexuais infantis, cujo afluxo não cessa nem mesmo durante esse período de latência, mas cuja energia – na totalidade ou em sua maior parte – é desviada do uso sexual e voltada para outros fins. Os historiadores da cultura parecem unânimes em supor que, mediante esse desvio de forças pulsionais sexuais das metas sexuais e por sua orientação para novas metas, num processo que merece o nome de sublimação, adquirem-se poderosos componentes para todas as realizações culturais (FREUD, [1905]1996, p.167).

Na presente citação, já podemos perceber o modo como Freud definira o processo sublimatório, elevando-o conceitualmente, a fim de fincar a importância do

⁴¹ Carta 61, Rascunho L.

mesmo para a cultura, para a sociedade. Como, em outros termos, tal processo seria uma espécie de *salvador da pátria*, tendo em vista que o sujeito ‘abriria’ mão de determinados desejos em prol do convívio em cultura.

E é também já nesse primeiro período conceitual, que nos apossamos disso para fazermos a relação proposta aqui, ou seja, quando Freud se refere a esse desvio das moções sexuais para outros fins, ele nada mais está nos dizendo que o fato de que qualquer atividade que não vise – *aparentemente* – fins sexuais propriamente ditos é de grande valia para a cultura e traz benefícios para o todo. Desta maneira, é nesta brecha que nos valem para assinalar o cinema como uma das maiores formas sublimatórias da pulsão e uma atividade que promove grandes retornos culturais.

No texto *Uma lembrança infantil de Leonardo da Vinci*, datado em 1910, Freud nos apresenta uma discussão mais ampla e abrangente da natureza e do trabalho do psiquismo de um artista criador. Ele mostra, de maneira mais explícita e focal, a importância da satisfação libidinal nas criações artísticas, justamente através do processo sublimatório. Segundo Torezan e Brito (2012):

A teorização proposta por Freud neste estudo fundamenta-se na hipótese de que a curiosidade infantil sobre a sexualidade é transformada em busca por conhecimento, em pulsão de saber. Assim, a pulsão sexual é sublimada em Leonardo para suas pesquisas que inicialmente serviam para a arte e que depois se tornaram primazia em sua vida, chegando a afastá-lo da pintura. Freud considera que a libido permanece sendo a energia em questão, sublimada desde o começo, ou seja, independente do recalque e livre das substituições sintomáticas passíveis de serem realizadas a partir do mesmo (p. 4).

O interessante a nos atermos nesta parte das explicações, é que tudo o que vem sendo posto aqui, faz parte de um processo de construção, e como tal, necessita de reajustes e novas formulações, mesmo sabendo que o conceito de sublimação, de maneira geral, na teoria freudiana, tinha uma delimitação plausível e até mesmo clara, ele necessitava de explicações quando confrontado com outros conceitos psicanalíticos e com outras noções. Daí a importância de Freud realizar releituras e fazer com que elas tomassem novos arranjos conceituais e teóricos.

No texto *Introdução ao narcisismo*, temos uma articulação do conceito de sublimação de maneira avançada, pois nos permite vislumbrar um aparato metapsicológico para o termo sublimação. É nesse texto, inclusive, que o processo sublimatório ganha valiosas formulações, e uma das maiores foi a diferenciação entre

a formação de um ideal e a própria sublimação. Afirma o autor em 1914 (/1996) que a formação de um ideal do eu é, por vezes, confundida com a sublimação da pulsão. Mas a sublimação é um processo que diz respeito à libido objetal e consiste no fato da pulsão se focar para uma finalidade bem distinta e distante daquela que a sexual.

Enquanto que a idealização está voltada para um processo que visa o objeto. Objeto este que é exaltado no psiquismo do sujeito. Desta maneira, podemos dizer que a idealização é possível tanto no campo da libido objetal quanto na libido do eu. Freud (1914/1996) ainda nos exemplifica este processo, afirmando que a supervalorização sexual de um objeto é a idealização do mesmo e, por outro lado, a sublimação demonstra algo que está interligado com a pulsão, e a idealização com o objeto.

Nasio (1997) ao nos explicar por que o conceito de sublimação é visto como mal articulado por muitos psicanalistas, afirma que uma das possíveis interpretações que poderíamos dar a este fenômeno, seria pelo fato de Freud nunca ter, de fato, elucidado o conceito, ou seja, nunca houve uma teoria fechada e única para o conceito de sublimação. E eis então que Nasio (1997) nos alerta:

(...) a sublimação tem sido relegada por diversos autores à categoria de entidade teórica secundária. (...) Cremos ao contrário, que o conceito de sublimação, se bem que no limite da psicanálise, constitui, ainda assim, um conceito crucial, e continua a ser um grande instrumento teórico para nortear o psicanalista na construção da análise. Crucial porque está situado no entrecruzamento de diferentes elaborações conceituais, como a teoria metapsicológica da pulsão, a teoria da dinâmica dos mecanismos de defesa do eu (p.77).

Na citação acima, Nasio aponta que a teoria das pulsões é necessária para o entendimento da sublimação, justamente porque se situa nesse entrecruzamento de diferentes elaborações conceituais. Com isso, fomos até a fonte original, Freud ([1915]1996) afirma que a pulsão sexual é sublimada; o autor nos diz que as pulsões sexuais são (também) caracterizadas pelo fato de substituírem-se de forma vicariante umas pelas outras e de poderem trocar seus objetos com facilidade. Devido a este fato, elas podem realizar ações que se encontram afastadas de ações focadas a determinadas metas, e a isso chamamos de sublimação.

Após as presentes articulações, que remontam um caminho traçado na obra freudiana para a concepção do conceito de sublimação, vimos que principalmente nos textos metapsicológicos, tal conceito efetiva-se enquanto um processo extremamente delimitado, como aponta Torezan e Brito (2012), tais avanços que advém destes dois

textos, são necessários e de suma importância para efetivar sobre o processo sublimatório alguns pontos que outrora foram esboçados fragmentariamente. De maneira bem elucidatória, as autoras supracitadas resumem:

Definitivamente, no destino pulsional sublimatório há satisfação pulsional e de forma diversa daquela existente no recalque. Havendo tal satisfação, o sexual não se ausenta da sublimação e a libido é redirecionada através do ideal de eu para novos objetos socialmente valorizados (p. 6).

Ainda de maneira cronológica, fomos ao texto de 1923 de Freud, intitulado O Eu e o Isso. Neste escrito, o autor traz mais uma contribuição teórica para o conceito de sublimação. A originalidade que temos nesse texto, é o fato de Freud apresentar o conceito de identificação e mostrar como ele está interligado com o processo sublimatório. O texto em si é uma retomada de reflexões que tiveram início em Além do Princípio do Prazer, de 1920.

Entretanto, não fomos ao texto de 1920, acima citado, pois consideramos que as articulações feitas no texto de 1923 suprem a ideia central de apresentação do conceito de sublimação na obra freudiana, tal qual objetiva este artigo. Sendo assim, uma das primeiras coisas que devemos destacar no texto de 1923, é o fato que Freud questiona se toda a sublimação não se efetua através da mediação do EU. O autor pontua que o EU transforma, num primeiro momento, a libido sexual em libido narcísica, para somente depois oferecer um novo objetivo.

Muitos pontos são debatidos neste texto de 1923, em relação ao conceito de sublimação. Mas um é de suma importância para abordarmos aqui, que é o fato de Freud relatar que a uma importante intermediação do EU e como o ideal de eu está envolvido com a sublimação. Toda identificação, segundo Freud (1923/1996) tem na natureza uma espécie de dessexualização ou até mesmo a própria sublimação. Todavia, após a sublimação, o componente erótico não tem mais toda aquela agressividade que continha antes.

Após as presentes articulações temporais do conceito de sublimação na teoria Freudiana, sabemos que o autor ainda fez produtivas contribuições sobre esta temática no famoso texto O Mal Estar na Cultura. Considerado um texto pessimista em relação a sociedade e a cultura, Freud nos diz, muito sabiamente, que o sujeito tenta dar um novo destino a todo aquele sofrimento que passa por justamente ter aberto mão de uma determinada carga pulsional. E eis então que fala mais intrinsecamente dos

‘benefícios’ das produções artísticas para o social e o modo que a sublimação articula esse processo. E o cinema, parte desse meio de produções artísticas que Freud relatara, fora o nosso escolhido para as presentes discussões aqui realizadas.

Bartucci (2000) afirma que tendo em vista que o cinema está completamente atrelado com o desejo, com o imaginário, com o simbólico, já que utiliza de jogos de identificação e de mecanismo que regulam nosso inconsciente e nosso psiquismo, ele (cinema) estabelece, dessa maneira, uma relação ímpar com a psicanálise. Assim como também é verdade que a psicanálise encontra no cinema um interlocutor profícuo.

O cinema é considerado por Bartucci (2000) uma das formas mais produtivas de sublimação na cultura, o que acima já discutimos e concordamos. Sabemos nós, que a nossa pulsão se manifesta de diversas maneiras na cultura e uma delas é através da sublimação. Ou seja, aqueles turbilhões de desejos reprimidos, que precisam ser manifestados de alguma forma, são disfarçados pelo processo sublimatório, para que possam ser encenados na cultura. Mas por que Rivera considera o cinema como uma das melhores saídas para isso? “O cinema entrega o espectador à potência da imagem. Tranca-se sua atenção num domínio imaginário, produzindo nela uma mistura dosada de passividade, fascinação, sideração e curiosidade” (BARTUCCI, 2000, p. 45-46).

A ideia, aqui neste ponto da discussão do trabalho, é mostrar de que maneira cinema e psicanálise conversam e como essa relação é posta em atividade. Sendo assim, vimos que as possibilidades se unem nas semelhanças. Cinema e Psicanálise tem um ponto de interlocução, também, a partir da criação do campo em que o cinema entrega ao espectador à potência da imagem, fazendo com que a atenção fique fixada num domínio imaginário, como aponta Sampaio (2000), há uma produção de mistura dosada de passividade, fascinação, sideração e curiosidade.

No mais, podemos resumir que, como afirma Rivera (2008) nenhuma análise, psicanalítica ou não, pode ser capaz de parar a imagem, com isso, ela deve se dar por satisfeita em acompanhar suas errâncias ou duplicar sua fixidez. Mesmo porque, uma teoria de base psicanalítica é sempre incompleta e parcial ou em outros termos *pulsantes*, pois o que está em jogo é o sabor efêmero e imprevisível efeito de sujeito.

Até aqui, acreditamos que foi possível realizar um longo percurso na tentativa de estabelecer possíveis diálogos entre a arte cinematográfica e a psicanálise. Seja apresentando suas semelhanças de modo geral, seja apresentando através de conceitos psicanalíticos importantes de que modo tal interlocução é realizada. A partir disso, talvez seja possível utilizar um desses aspectos – a relação do universo onírico e o

universo psicanalítico – e estabelecer uma aproximação mais aprofundada. Desse modo, como poderíamos entender a importância dos sonhos para o cinema e vice-versa?

2.3. A importância do universo onírico para o mundo cinematográfico.

“(…) Veio-me, em meio ao sonho, mulher balbuciante no falar, vesga no olhar, torta no caminhar, disforme nas mãos, pálida na tez. Eu a fitava, e assim como o Sol aquece os membros que pela noite o frio agrava, sob o efeito do meu olhar ela movia a língua, alçava o corpo e já no lívido, desbotado semblante surgiam cores agradáveis, como o quer amor. Tendo, pois, libertado o seu falar, principiou a entoar tão doce, inebriante canto, que muito me custaria desviar a atenção.” (A DIVINA COMÉDIA – PURGATÓRIO, de Dante Alighieri).

Freud nunca escondeu seu genuíno e profundo sentimento em ver a Psicanálise se transformar em uma teoria e técnica conhecida e utilizada mundialmente. Seus escritos iniciais eram voltados para este propósito, tanto que o famoso *Projeto Para Uma Psicologia Científica*⁴², de 1895, muito embora não tenha sido publicado de fato, fora escrito com um propósito maior, de transformação, de expansão da psicanálise, como uma tentativa de dar um status científico àquilo que Freud investigava à época e àquilo que sempre pesquisou durante a sua breve passagem pelo mundo: o sofrimento humano em sua máxima potência.

Freud foi um homem que se propôs a adentrar pelos caminhos tortuosos da psique humana, do sofrimento da humanidade, dos conflitos culturais. Foi um homem de coragem e também de (muita) dualidade, de certezas e contradições, de idas e vindas. Em uma das cartas mais decisivas e também uma das mais belas que escreveu a Fliess (carta esta que já citamos neste trabalho), toda a força deste homem é evidenciada: apesar de estar completamente tomado por ter descoberto, ainda que depois de dois anos, que uma grande aposta sua estava equivocada (ou seja, que um trauma não prescinde de um evento real para se instaurar psiquicamente nos sujeitos), ele ainda assim demonstra felicidade e esperança, porque mesmo tendo que recomeçar

⁴² Segundo o próprio Freud, o Projeto Para Uma Psicologia Científica (1895) é: “(...) (a) intenção é prover uma psicologia que seja ciência natural: isto é, representar os processos psíquicos como estados quantitativamente determinados de partículas materiais especificáveis, tornando assim esses processos claros e livres de contradição. Duas são as ideias principais envolvidas: [1] A que distingue a atividade do repouso deve ser considerada como Q, sujeita às leis gerais do movimento. (2) Os neurônios devem ser encarados como as partículas materiais”.

sem muito auxílio, ele não iria persistir em um caminho equivocado e que não lhe traria muitos frutos futuramente.

Tal posicionamento é interessante e importante para a própria efetivação da Psicanálise, muitos são ávidos ao realizar críticas ferrenhas ao Freud, dizendo que sempre foi um homem muito difícil de lidar e que não aceitava ser contrariado (não que isto seja acusações sem fundamentos, é bom deixar muito claro). Mas ainda com o pano de fundo indubitavelmente verídico em tais acusações, muitos parecem se esquecer dos benefícios à própria Psicanálise de tais posicionamentos de Freud, afinal, muito do que temos hoje em termos de conceitos e produções teóricas e clínicas são graças ao modo rígido e impositivo de Freud, que nunca deixou se abater completamente e ficar confuso cada vez que qualquer um chegasse e quisesse modificar completamente sua teoria e seus conceitos.

Freud rompeu não com um ou dois amigos, mas sim vários: amigos, mestres, sujeitos que admirava e que tinha grande estima! Até mesmo com aquele que recebeu a alcunha de príncipe herdeiro, Jung, ou com aquele que lhe ajudou tanto emocionalmente ou financeiramente e que tinha um papel simbólico de pai em sua vida, como o Breuer. E por que tanta rigidez? Tudo pela Psicanálise, por sua crença inabalável naquela em que todas as suas fichas foram apostadas. Talvez por isso que ele tivesse guardado para o momento exato a sua obra inaugural da Psicanálise: *A Interpretação dos Sonhos* (1900).

Freud redigiu *A Interpretação dos Sonhos* durante – mais ou menos – três anos: de 1896 a 1899. Aliás, 1896 foi o ano da morte de seu pai e por motivos óbvios tal dolorosa experiência não passou ilesa à feitura da presente obra. Freud passou a sonhar em demasia com seu pai e talvez por isso (e também pela escuta de seus pacientes e dos sonhos de seus pacientes) ele começou a relacionar as coisas com mais efetividade (GAY, 2012). Freud começou a entender ou a vislumbrar que havia uma relação intrínseca entre os sonhos e o nosso funcionamento psíquico. E é dessa maneira que uma das mais importantes obras psicanalíticas começou a ganhar espaço nas páginas em branco dos cadernos de Freud.

A Obra é realmente robusta: mais de 223 sonhos, sendo que 47 são do próprio Freud, todos muito bem analisados. Freud não mediu esforços para dar a ela um status vigoroso, colocou a si mesmo como objeto de investigação psíquica quando publica e analisa os próprios sonhos. Mas isso já era de se esperar, não? Colocar-se no *front* e à

prova era um *modus operandi* freudiano. Nesse sentido não tem como não lembrar das palavras de Roudinesco (2011, p. 5):

A história do ódio em relação a Freud é tão antiga quanto a da psicanálise. Ninguém toca impunemente no sexo, no segredo da intimidade, nos assuntos de família, na pulsão de morte e na barbárie dos regimes que escravizam mulheres, homossexuais, marginais e anormais sem pagar um preço por isso.

O que isto significa? Freud sempre soube que tocava naquilo que todos queriam manter encoberto e sabia mais ainda o preço que iria pagar por abrir a *caixa de pandora*, mas não podia se omitir, não podia simplesmente se negar ao que escutava daquelas que padeciam dos males do amor. Mas retornemos à obra inaugural da Psicanálise: *A Interpretação dos Sonhos*.

Talvez fosse interessante explicar o porquê esta é a obra inaugural da Psicanálise e não *Estudos Sobre a Histeria*, por exemplo. Os textos, ensaios, livros anteriores à *Interpretação dos Sonhos* são considerados pré-psicanalíticos pelo simples motivo de que n'A *Interpretação dos Sonhos* Freud rompe com o modelo biologizante e médico e passa a considerar o psiquismo como o preponderante na atividade humana. É em *A Interpretação dos Sonhos* que um modelo de aparelho psíquico é proposto por Freud (sobretudo no famoso e tão debatido Capítulo VII)⁴³, Freud ([1900]2012) realiza toda uma categorização da psique humana, com sistemas psíquicos que marcam nossos atos voluntários e até mesmo nosso funcionamento involuntário.

É dessa maneira que podemos começar a entender a importância desta obra, todavia, há um ponto fundamental que ainda não fora abordado. Freud ([1900]2012, p. 554) afirma que *A Interpretação dos Sonhos* “é a via régia de acesso ao conhecimento do inconsciente na vida psíquica”. Isto é de suma relevância para o que queremos demonstrar aqui neste ponto do trabalho. Afinal, a relação entre o cinema e os sonhos já foi muito bem delimitada desde as primeiras publicações que abordam o movimento surrealista⁴⁴. Movimento este, aliás, que foi de suma importância para a

⁴³ Capítulo este que é tido como o herdeiro do *Projeto para uma psicologia científica* (1895), mas com formulações muito mais interessantes (do ponto de vista psicanalítico), tendo em vista que Freud abandona a descrição neural e foca mais nos aspectos conflitantes do funcionamento psíquico e que são ocasionados através dos sistemas psíquicos da primeira tópica freudiana, a saber: pré-consciente, consciente e inconsciente.

⁴⁴ André Breton, um dos principais expoentes do Surrealismo, no “Manifesto do Surrealismo” (1924, p. 10), define o Surrealismo como: um automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou

disseminação do pensamento freudiano na França. Ademais, temos em Salvador Dalí, e em sua obra, uma construção que encara essa relevância e que a eleva em máxima potência.

Ao depararmos com um quadro de Dalí em que relógios estão se derretendo, fragmentos de animais e homens mortos, faces gigantes, dentre outros objetos e aspectos, paramos e indagamos: estou sonhando ou olhando uma tela? É no sonho que o absurdo se torna natural e banal. São os sonhos que quebram de vez a barreira entre o normal e o patológico, entre o imoral e a moral, entre o que você deseja e o que você quer.

Os sonhos nos aproximam daquela verdade recalcada e impossível de ser alcançada. O sonho nos equipara ao *inquietante* que na vida em vigília nos angustia. A aproximação entre o surrealismo e a psicanálise é efetivada a partir do momento em que se reconhece a importância de privilegiar de maneira intencional aspectos como: inconsciente, sonhos, loucura e tudo o que evidencia o avesso do cenário lógico (NADEAU, 1958).

Sabemos que o Freud não foi muito fã do surrealismo, chegou até mesmo a diminuir a importância deste e a travar um confronto desnecessário com grandes nomes do Surrealismo como Breton e Dalí, entretanto, apesar da antipatia freudiana, temos uma ponte de indubitável força entre ambos, Psicanálise e Surrealismo: o sonho, logo, o inconsciente.

Ademais, é normal que escutemos que o cinema é uma fábrica de sonhos. Bem, a Psicanálise compreende os sonhos como a via régia que acessa ao inconsciente. Logo, ambos estão entrelaçados, desde os primórdios. Seja pelo tempo cronológico de origem, seja pelos mecanismos que são utilizados e acessados por ambos. Poderíamos enumerar centenas de filmes que realizam essa aproximação entre cinema, sonho e psicanálise. Temos, sabemos, um nome forte nesta área: David Lynch. Aliás, Santini (2007) afirma que Lynch é um cineasta original e muito leal a um modo muito particular de enxergar e conduzir as questões concernentes ao mistério que aplaca o ser humano e a cultura.

moral. [...] O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associação desprezadas antes dela, na onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida.

Doravante, temos aqui um ponto nodal: o cinema é a expressão máxima do nosso material onírico. Nos sonhos temos processos psíquicos fundamentais: condensação⁴⁵, deslocamento⁴⁶, figuração⁴⁷ e tais processos são equiparados à magia que constatamos nas telas de cinemas e, em consequência, nas obras cinematográficas. Se com os sonhos conseguimos acessar ao nosso mais profundo desejo, com o cinema não precisamos ter uma diminuição das necessidades orgânicas e um desligamento dos estímulos externos (como ocorre sonho) para podermos adentrar em seu universo e usufruir de todo inquebrantável movimento.

Assim, é dessa forma que o sonho é o paradigma do inconsciente e os mecanismos psíquicos acima elencados (condensação, deslocamento, figurabilidade) são a prova cabal de que há uma invocação da escuta clínica pelas imagens que consumimos outrora e que são traduzidas e/ou reconhecidas nas palavras. Fazendo assim que, na medida em que acompanhemos o curso de uma fala a nós dirigidas, sejamos capazes de nos aproximarmos do inconsciente que ali se pôs a falar.

Nesses termos, a importância de A Interpretação dos Sonhos não é apenas para a Psicanálise, mas o é até mesmo para dialogar com uma área como a área cinematográfica. Afinal, quando conseguimos apontar as similaridades oníricas com as expressões que encontramos nas técnicas cinematográficas, torna-se mais entendível os motivos que nos levam a ficarmos todos tomados com o mundo cinematográfico. Somos arrebatados porque *o desejo está em cena*. Quem somos é escancarado, tal como em um processo analítico, no qual você se depara com o pior (e, talvez, o melhor) de si.

Pacientes falam em uma cadeia associativa, sem maiores pudores ou amarras, do mesmo modo como assistimos um filme e depois o descrevemos, do modo como o

⁴⁵ Termo empregado por Sigmund Freud para designar um dos principais mecanismos do funcionamento do inconsciente. A condensação efetua a fusão de diversas ideias do pensamento inconsciente, em especial no sonho, para desembocar numa única imagem no conteúdo manifesto, consciente. (...) Desde a primeira edição de *A interpretação dos sonhos*, a condensação foi reconhecida como um dos processos essenciais do trabalho do sonho, responsável pela diferença entre o conteúdo onírico manifesto, caracterizado por sua pobreza, e seus pensamentos latentes, cuja riqueza e amplitude parecem não ter limites (ROUDINESCO; PLON, 2008, p. 125)

⁴⁶ Processo psíquico inconsciente*, teorizado por Sigmund Freud* sobretudo no contexto da análise do sonho*. O deslocamento, por meio de um deslizamento associativo, transforma elementos primordiais de um conteúdo latente em detalhes secundários de um conteúdo manifesto (ROUDINESCO; PLON, 2008, p. 148).

⁴⁷ Em suma, Figuração é o processo mesmo de conversão dos pensamentos em imagens. A figuração define-se, então, como caminho regressivo em direção às imagens mnêmicas originadas em impressões sensíveis, o que pressupõe a perspectiva metapsicológica do aparelho psíquico presente no capítulo VII de *Interpretação dos sonhos* e na *Carta 52* (IBERTIS, 2017, 62)

enxergamos, o entendemos, sem amarras também, como em uma cadeira associativa livre.

Assim, entendemos que *A Interpretação dos Sonhos* não era só um *sonho* e desejo de Freud, nos termos do próprio autor ([1900]2012): *A Interpretação dos Sonhos* apresentava uma técnica psicológica que nos permite interpretar os sonhos e, para além disso, com a aplicação desta nova técnica interpretativa, cada sonho apresenta-se para nós como uma estrutura psíquica dotada de sentido.

Ademais, com o seu intuito de marcar a chegada do novo século⁴⁸, ela inaugura paradigmas, ela apresenta que a verdade fundamental é a verdade do sujeito, logo, a verdade do desejo, verdade esta que precisa ser decifrada, pois é dissimulada. E se o desejo é aquilo que de mais verdadeiro temos, isto só pode ser verídico na medida que ele comporta os crimes não cometidos, as paixões não vivenciadas, os amores reprimidos e não correspondidos. É nesse sentido que para Freud ([1900]2012) o sonho comporta os nossos mais genuínos desejos sexuais infantis que foram recalcados e justamente por isto se revelam nos nossos sonhos.

Lembrando que, antes de Freud, os sonhos eram considerados como símbolos ou manifestações divinas. Não à toa Freud foi tão rechaçado por seus pares, acusado de charlatanismo, pois diminuiu a ciência médica quando tentava aproximá-la de questões até então vistas como esotéricas, mágicas e sobrenaturais. Ora, o que Freud tentava apresentar, na verdade, era para a emergência do inconsciente através do mecanismo do sonho, que no fim das contas é o entendimento do que é o ser humano e o que motiva nossas ações, nossos padecimentos e nossos objetivos.

Destarte, é isso o que as obras causam em todos nós, um sentimento de inquietante familiaridade, sobretudo porque ela abarcam e apresentam aquilo que muitas vezes não conseguimos nem podemos lidar de maneira frontal, afinal, como o próprio Freud nunca nos deixou esquecer: *Édipo somos todos nós*. Ou seja, só ficamos excitados, emocionados, abarretados com a tragédia grega de Sófocles, porque no

⁴⁸ Freud publicou a presente Obra em 1899, mas pediu para seu amigo e editor marcar nas páginas que o ano da publicação era 1900, porque acreditava que esta obra era um marco em sua carreira e que lhe daria um estatuto mais rígido no meio acadêmico e científico. Que todos iriam compreender o brilhantismo de sua produção e a importância de tudo o que ele havia produziu na Obra. Não foi exatamente isso o que ocorreu: a obra foi rechaçada quando lançada, ninguém deu muita importância e Freud ainda foi acusado de charlatanismo porque estava tentando dar um status científico a questões tão pueris. *A Interpretação dos Sonhos* só se tornou um *best seller* muitos anos depois, quando Freud já era famoso por outras obras que foram lançadas na sequência (GAY, 2012; JONES, 1989; ROUDINESCO, 2015).

fundo (ou na superfície?), todos nós já dormimos com a própria mãe, parafraseando Jocasta (ainda que em sonhos).

A Psicanálise produz um saber que possibilita perceber uma outra dimensão, regida pelo desejo inconsciente e sua lógica particular. Integrar esse lado obscuro enriquece a apreciação de uma criação artística e nos permite admirar a potência inventiva de seus autores, que, com suas histórias, nos dão acesso às verdades mais recônditas da alma humana (TELLES, 2004, p. 21).

É dessa maneira que tal como abordamos no capítulo anterior em que apresentamos as especificidades do cinema hanekiano, em que em uma delas trata o espectador como cúmplice e não como um mero objeto a ser utilizado de maneira passiva, aqui também temos a proposição de que o cinema faz com que sintamos as narrativas apresentadas de maneira tão genuína e fidedignas (porque são nossas, de determinada maneira), que não é raro chorarmos, vibrarmos, torcermos, xingarmos, ficarmos mais violentos ou compadecidos de determinados personagens ou de terminadas cenas.

A este respeito Freud ([1905]2015) nos lembra que o olhar participativo durante o espetáculo daria possibilidades ao sujeito adulto reagir tal como se fosse uma criança que reage de maneira plena às suas brincadeiras infantis. Normalmente, o espectador apresenta poucas experiências e se sente como um miserável, por vezes. Daí a importância destas obras (muito embora Freud se referisse às obras literárias, aqui podemos ampliar o leque de opções artísticas), para que através da arte seja possibilitado a este sujeito sentir sentimentos outros que não somente aqueles usuais de sua vida, por vezes, banal.

Assim, Bazin (1991) afirma que o cinema é linguagem. Se o cinema é linguagem, o cinema é inconsciente, é obra-prima do e para o inconsciente. Aliás, o mundo é linguagem. A linguagem tem um papel revolucionário na humanidade, é através da linguagem que nos estruturamos enquanto sujeitos e é através da linguagem que conseguimos continuar existindo no mundo.

No mundo em que vivemos hoje, por exemplo, a linguagem se apresenta para todos nós enquanto reprodutibilidade, ou seja, o mundo se apresenta para nós enquanto imagem. Daí a força, a potência do universo cinematográfico, pois ele encarna aquilo que de mais genuíno poderia nos alcançar, a saber, a imagem. Nesse sentido, o cinema

nos apresenta dados pautados na nossa realidade experienciada ou nós somos moldados por todo esse consumo cultural? Como bem indaga Morel (2007, s/p):

Não estaria o cinema, graças ao progresso de uma técnica cada vez mais sofisticada, buscando realizar, inclusive, ultrapassar o que o sonho realiza, com tanta virtuosidade, em cada um de nós? Não estaria o cinema tentando colocar fora o que realizamos de mais íntimo? Não estaria o cinema buscando mostrar a universalidade partindo do mais singular? Não estaria o cinema a realizar, de modo "eximo" os procedimentos mais secretos do ser humano?

Jacques Lacan, proeminente psicanalista francês quem aprofundou as discussões acerca da linguagem e psicanálise, chegando a estruturar o inconsciente como uma linguagem. Desse modo, tanto o inconsciente quanto o cinema são passíveis de desvendamento, de indagações, de significados que precisam ser decifrados:

O sonho detém significados e é passível de interpretação simbólica, em geral premonitória. Em lugar da potência de prever o futuro, porém, a psicanálise atribui a ele uma apresentação dos desejos mais íntimos do sujeito, escondidos dele mesmo, porque conflituosos. O sonho, diz Freud, é uma realização disfarçada de um desejo inconsciente (RIVERA, 2008, p. 20).

Para além de todas estas questões que aproximam o universo onírico do universo cinematográfico, há aspectos cruciais que nos convencem de que não é errôneo termos a relação entre sonho e cinema como óbvias, por excelência. Santaella (2015) elenca alguns pontos que corroboram nossas afirmações até aqui e que contribuem para que possamos pensar tantas outras correlações. Vamos a elas!

No início deste capítulo realizamos uma descrição de certo modo verídica de como ocorre a experiência cinematográfica nos dias de hoje, mas o que não relatamos foi algo que depois de dito nos parece absurdamente óbvio agora: a descrição de como funciona uma experiência fílmica hoje, sobretudo em salas de cinema mundo à fora, pode ser equiparada ao modo em que somos arrebatados pelo sonho. Como sonhamos? Bem, quando deixamos de investir (ainda que momentaneamente) nos objetos e externos, da realidade externa e nos possibilitamos descansar, assim, como bem afirma Santaella (2015, p. 112):

assim como as pálpebras se fecham para que venha o sono e este traga o sonho, no cinema, as luzes se apagam. A tela ilumina-se, inundada pelas imagens que, como no sonho, surgem para encantar e rapidamente

desaparecer à maneira dos sons na música. Espaços e tempo metamorfoseiam-se em contrações e dilatamentos livres do andamento do tempo real. Acelerações e retardamentos, recuos e avanços amalgamam o fluxo das imagens ao fluxo psíquico do sonhador e do espectador. (...) a tela iluminada de uma sala escura impõe-se ao espectador que, subjugado, tanto quanto no sonho, não detém nenhum poder sobre as imagens que, ao mesmo tempo, fascinam e perturbam. Tudo se passe em um distinto lugar, fora do seu alcance, mas, simultaneamente, dentro de si. Parados, inativos, os canais da ação externa estão fechados ao espectador e ao sonhador para melhor intensificar a ação psíquica.

A partir da passagem lapidar de Santaella (2015) podemos, além de concordar efusivamente com suas palavras, entender que muito embora sejam experiências deveras similares, elas comportam pontos específicos que não podemos desconsiderar, afinal, no sonho contemplamos a nós mesmos, impreterivelmente. Quanto que no filme, ainda que levando em consideração vias narcísicas e identificatórias de consumo de imagens, narrativas e histórias, estamos mais abertos a pontos outros que – de modo geral – não estão necessariamente ligados com questões unicamente próprias a nós.

Em direção ao entendimento que foi defendido por Santaella, podemos acessar o pensamento de Xavier (2008) que nos mostra que até mesmo o modo como experiência cinematográfica fora pensada para que a consumíssemos não se configura de maneira ingênua. De que modo? Segundo o autor supracitado a própria aura criada em torno da ação de consumir uma película ao longo dos anos fora milimetricamente pensada, pois articula-se com um modo muito peculiar de adentrar em uma atmosfera que te conduz à uma imersão no mundo do cinema.

Ou seja, a penumbra em que as salas de cinema (ou a sua própria sala ou quarto de casa) se encontram quando uma sessão de cinema está prestes a iniciar, diz respeito a um modo de tentativa de isolamento do sujeito, a fim de que ele possa imergir em um buraco negro que destituiria suas resistências diurnas e acentuaria o encantamento da sombra, como bem afirma Homem (2015, p. 42): “o cinema demanda o escuro”. Tal movimento pode ser, inclusive, comparado com o efeito hipnótico⁴⁹. Estamos

⁴⁹ A hipnose tem grande relevância na história da Psicanálise e na construção do Freud enquanto um psicanalista, de fato. Como bem nos lembram Roudinesco & Plon (2008, p.336): Simultaneamente marcado pelo ensino de Charcot e pelo de Bernheim, Freud logo abandonou a hipnose em favor da catarse*, como mostram os *Estudos sobre a histeria**. As razões desse abandono e desse desinteresse foram objeto de múltiplos comentários contraditórios. No entanto, são bastante simples. Se Freud não gostava da hipnose e se considerava o hipnotismo uma técnica bárbara, que só podia ser aplicada a um número restrito de doentes, era porque a adoção da psicanálise*, como técnica de verbalização dos sintomas pela fala, enfim permitia ao doente falar com liberdade e com plena consciência, sem necessidade de se entregar a um sono artificial.

imersos, relaxados, sentindo todas as emoções que são compartilhadas conosco na tela brilhante, estamos passivos e impotentes frente a tanta pujança.

Ele nada pode senão entregar-se e ser afetado pelo ato de assistir. O sonhador, igualmente, nada pode senão submeter-se às imagens que brotam dentro de si. Entretanto, mesmo quando se emociona e sofre, o espectador não perde a noção de que está diante de um espetáculo inofensivo. O sonhador, ao contrário, chega a experimentar o paroxismo do sofrimento psíquico porque, muitas vezes, crê que seu sonho é real (SANTAELLA, 2015, p. 112).

Em suma, como nos lembra Froemming et al (2013), ir ao cinema é como se estivéssemos nos expondo a uma espécie de sono artificial, como se estivéssemos simplesmente nos entregando às fantasias. Ademais, se até o presente momento estávamos entendendo a relação do mundo onírico com a arte cinematográfica, agora iremos investigar de que maneira funciona a análise de filmes pelo viés da psicanálise.

2.4. A análise de filmes pela ótica psicanalítica

“Os danos do teatro psicológico oriundo de Racine nos desacostumaram da ação violenta e imediata que o teatro deve ter. O cinema, por sua vez, que nos assassina com reflexos, que, filtrado pela máquina, não consegue mais alcançar nossa sensibilidade, mantém entorpecimento ineficaz, no qual parece faculdades. No período angustiante e catastrófico em que vivemos, sentimos a necessidade urgente de um teatro que os acontecimentos não superem, cuja ressonância em nós seja profunda, domine a instabilidade dos tempos. O longo hábito dos espetáculos de distração nos fez esquecer a ideia de um teatro grave que, abalando todas as nossas representações, insuffle o magnetismo ardente das imagens e acabe por agir sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não se deixará mais esquecer” (O TEATRO E SEU DUPLO, de Antonin Artaud).

Há alguns livros, milhares de artigos, centenas de teses e dissertações de doutorado e mestrado, respectivamente, que apresentam análises (por vezes selvagens) de obras cinematográficas por psicanalistas. Há, inclusive, em solo brasileira, uma trilogia bem conhecida de todos aqueles que estudam as relações entre cinema e psicanálise que se chama *O psicanalista vai ao cinema*, de Telles. O que nos faz realizar a seguinte indagação (aliás, indagação esta que é recorrente nos imposta por pessoas que não fazem parte da área *psi* e que se traduz da seguinte forma: “*Você deve estar me analisando desde o princípio, né?*” Bom, sabemos nós que as coisas não

funcionam desta maneira.): sempre que um analista se põe a assistir uma película, estaria ele exercendo seu ofício, ainda que de maneira despreziosa ou é possível que estejamos sempre voltados a realizar uma espécie de escuta clínica de obras culturais (sejam elas plásticas, literárias, cinematográficas, etc.)?

Dunker (2015) afirma que no ofício psicanalítico uma sessão de cinema equipara-se com uma sessão de análise. Afinal, caros leitores, nossos analisantes contam-nos histórias (dignas de belos roteiros cinematográficos, inclusive). Ao mesmo tempo em que parecem se distanciar delas e tentam dirigi-las como se estivessem dirigindo um set de filmagens. A diferença é que no caso da análise há apenas um sujeito que partilha desse processo criativo: o analista. E, à bem da verdade, o analista é uma espécie de editor, um sujeito que vai revisando o texto falado do analisante.

E nesse caso, não aceitamos roteiros pré-fixados ou acabados, desejamos, sim, é que nossos pacientes falem como quem não se preocupa se a história vai agradar o público ou se irá render uma boa bilheteria nos cinemas mundo à fora.

Continuando com aspectos objetivos, Santaella (2015) nos apresenta dados que não são muito diferentes daquilo que já imaginávamos, ou seja, que esta vertente que realiza análise de obras de arte, literárias e cinematográficas, baseadas em conceitos psicanalíticos vem expandindo-se e sendo bastante explorada.

Para além desta questão, uma análise fílmica, através da psicanálise, se daria sempre da mesma forma? Realizaríamos sempre uma espécie de *patografia*? Algo que era tão criticado pelo próprio Freud (e com razão, levando em consideração a indubitável grandeza da teoria psicanalítica em relação a esta técnica). Conseguiríamos trabalhar com um filme e/ou com um personagem da mesma maneira como trabalharíamos com um paciente que viria nos buscar em um consultório para revelar seus males e padecimentos? Para Walter Benjamin a resposta seria positiva.

Para o autor supracitado (2001) a análise cinematográfica se aproxima da psicanalítica. Afinal, como bem nos lembra Derrida (2001, s/p) “(...) todo espectador, durante uma sessão, põe-se em contato com um trabalho do inconsciente que, por definição, pode ser assimilado ao trabalho da obsessão, segundo Freud. Ele chama a isso a experiência do ‘estranhamente familiar’ (Unheimliche)”.

Já sabemos, com Freud ([1905]2015) que muito do que experienciamos enquanto sentimos a partir de obras culturais (literárias, cinematográficas, plásticas, etc) se dá por meio de uma via identificatórias, tendo em vista que tal aproximação com o personagem que apreciamos na obra ou com a trama estabelecida só é possível

quando somos atravessados emocionalmente com tais componentes. Sobre esta via identificatórias, Maria Homem afirma que:

(...) para capturar a “participação afetiva” do espectador que se dá a partir de um processo de projeção-identificação. Processo de mão dupla em que o sujeito projeta sua história, memória, vivências, corporeidade, porções conhecidas e desconhecidas sobre a película e seus atores moventes, sobretudo seus conflitos e, ao fazê-lo, recebe dialeticamente esse núcleo encenado como possível representação de seu mais íntimo estatuto de ser. Extimidade. Identifica-se com o outro, ao mesmo tempo em que recebe o cerne do outro em si, e sequestra-o. Precisamente neste ponto encontramos a ideia de imagem especular (HOMEM, 2015, p. 47).

É por este e outros motivos que “(...) um momento fixado como cena carrega em si toda uma narrativa e nela pode desdobrar-se. Cena e narrativa podem ser codificadas e simbolizadas ao extremo” (RIVERA; SAFATLE, 2006, p. 144). A partir de tal constatação, não seria necessário ficarmos presos a apenas um ponto de ancoragem em vias analíticas, interpretativas. Não, o cinema, que nada mais é que esta imagem em movimento, carrega em si narrativas que estão em ponto de frutíferas análises.

Afinal, novamente com Rivera & Safatle (2006, p. 150) “(...) o sujeito, na medida em que se desconhece, em que é marcado pelo inconsciente, não ocupa mais um ponto fixo e central, mas torna-se objeto de conhecimento (e desconhecimento).

Nesse sentido, é importante que entendamos a especificidade da análise psicanalítica e que tal como fazemos com nossos pacientes no consultório, possamos escutar o inconsciente por trás das obras, das cenas, dos personagens.

2.5. A escuta filmica

“(…) Aschenbach pergunta ao gondoleiro: ‘Quanto cobra pela viagem?’
- O gondoleiro responde: ‘O senhor pagará!’
- ‘Não pagarei nada, nenhum centésimo, se você não me levar aonde eu quero ir... diz Aschenbach’
- ‘O senhor quer ir para o Lido?’ Pergunta o gondoleiro.
- ‘Mas não com você!’ diz Aschenbach.
- ‘Mas sou um bom gondoleiro!’
- ‘Isso é verdade, pensou Aschenbach, relaxando...’”
(A MORTE EM VENEZA, de Thomas Mann)

Antes de iniciar propriamente o presente capítulo, gostaria de abrir um espaço na narrativa e relatar uma situação que se aplica de maneira proveitosa com as indagações que farão parte da discussão que aqui será traçada. Quando participei do processo seletivo para pleitear uma vaga no Programa de Pós-Graduação em Psicologia, na linha de Psicanálise – teoria e clínica, da Universidade Federal do Pará e expressei, tanto em palavras faladas quanto em palavras escritas, através do meu pré-projeto de doutorado, que gostaria de trabalhar o cinema hanekiano e entrelaçar o mesmo com a teoria de Sigmund Freud, a Psicanálise, um dos componentes de minha banca de avaliação, professor Ernani Chaves, fez a seguinte afirmação: “você terá um desafio, terá que atravessar a problemática da tradução, tendo em vista que todos os filmes são originalmente falados em alemão” e esta que vos escreve, estimados leitores, (infelizmente) ainda não conseguiu se debruçar de maneira profunda no estudo da língua de Freud, Nietzsche e tantos outros nobres teóricos.

Entretanto, Professor Ernani não parou por aí, disse mais: seria mais interessante que você assistisse esses filmes sem ver as imagens, só escutando as falas dos personagens, como em um processo analítico, em que o paciente deita-se atrás da poltrona do analista e põe-se a exercer a regra fundamental da psicanálise: falar livremente sobre os seus males.

Pois bem, tais indagações ecoaram em mim e não me abandonaram, afinal, assim como em um processo analítico em que a imagem não possui um papel preponderante, poderíamos transpor tal entendimento e posicionamento para o universo cinematográfico? Em outros termos, qual o lugar da escuta (clínica) no universo do cinema?

Freud ([1888]1996) estava em um processo crucial de construção da teoria psicanalítica, estava às avessas com toda aquela potência de um saber novo que até

então nunca outro sujeito se dispôs a escutar de fato ou se colocar em posição de não saber e dar a oportunidade daqueles sujeitos que estavam gritando – através do corpo – que possuíam um saber novo, um saber que merecia ser escutado, que merecia ser desbravado, interpretado. Estes sujeitos que não ousaram sucumbir eram as mulheres que eram rechaçadas pelo saber médico e que eram tidas como loucas, mentirosas, falseadoras por toda uma sociedade burguesa que acreditava possuir o controle e o domínio do corpo alheio e tudo o que fugisse à norma estabelecida deveria ser calado.

Freud, muito perspicaz e sábio, que sabia muito bem o que era ser preterido e rechaçado pelos seus pares pelo simples fato de fazer parte de um povo, nunca aceitou este fato (aliás, estes fatos, tanto o seu – de maneira pessoal – quanto o cerceamento da liberdade dessas mulheres). Foi contra tudo e todos, contra a norma estabelecida pela época e contra o saber soberano que imperava no meio médico-científico e pôs-se a escutá-las.

Claro que as coisas não foram fáceis, elas precisaram se impor, pedir para Freud se calar e ouvir o que elas tinham a falar e ele, tão apaixonado pela ciência e pela pesquisa, entendeu o recado. Sabia que colheria os frutos do duro investimento que estava fazendo. Todo um processo foi realizado até o ponto em que chegamos na própria escuta psicanalítica. Freud tocou, opinou, incitou, indagou, hipnotizou, conduziu, para somente após todas essas tentativas falhas chegar ao âmago do processo: o império da escuta clínica.

E foi somente quando Freud entendeu que o processo de elaboração psíquica se daria quando o paciente falasse livremente sem muitas interrupções desnecessárias que a pedra angular da teoria psicanalítica foi possível se estabelecer. Mas de que maneira podemos relacionar a importância do privilegiar o processo de escuta clínica no processo cinematográfico? As coisas não são fáceis como se pode parecer.

Afinal de contas, como bem lembra Homem (2015) ninguém diz “vamos escutar um filme” quando se refere ao ato de consumir as imagens cinematográficas. Bem como podemos lembrar que os primeiros filmes realizados na história eram mudos, sem voz, porque o que é e sempre foi privilegiado é a imagem. Mas isto significa que a psicanálise não pode se fazer efetivar ainda que o seu objeto primordial não esteja posto de maneira objetiva?

Já sabemos que – sobretudo – no nosso processo constitucional de subjetividade o olhar possui grande relevância, há todo um estudo a respeito do modo como tal processo nos funda enquanto sujeitos, seja pelo reconhecimento da diferença,

do outro, ou seja pelo reconhecimento de que necessitamos desse outro, dessa diferença, dessa *inquietante infamiliaridade*. De modo que não podemos negar o espaço que se tem tal discussão em psicanálise de maneira primordial até os dias atuais.

Freud se viu às voltas com o processo de formação do Eu, do mesmo modo que Lacan indagou (a partir de seu famoso retorno a Freud) a respeito da importância do imaginário na nossa formação constitucional do Eu. Assim,

O campo do olhar torna-se então lugar de encontro e desencontro entre sujeito e objeto. Se, para Freud como para Lacan em seu “estádio de espelho”, um encontro especular dá origem a uma imagem do eu alienada e totalizante que inaugura o imaginário como terreno do engano e do mascaramento do sujeito do inconsciente, a arte vem lembrar que a imagem também pode puxar o tapete do eu e confrontá-lo com sua própria divisão” (RIVERA; SAFATLE, 2006, p. 150).

Doravante, ninguém ousa ou ousou negar a importância desta imagem enquadrada, cheia de potência e vigor, o olho é uma espécie de janela da alma (como diriam os poetas, filósofos e cineastas) que comporta as cifras, os conflitos, os meandros desse sujeito que é cindido por excelência. Nesse sentido não podemos esquecer que Édipo quando descobre a sua verdade mais insuportável fura os próprios olhos, talvez em uma tentativa de cancelamento, de exclusão de uma verdade que fora captada e que acredita-se poder fazer excluir se houver uma alteração ótica.

Sabemos hoje, depois de Freud, que o conflito deve ser elaborado e não simplesmente extinto ou curado, que o sintoma comporta a verdade e que deve ser decifrado, bem como o sonho. Mas só podemos chegar próximo deste objeto se o elencarmos a um nível imagético?

O filme diz, ele fala para aquele que se põe a escutar. Fala através das sequências de imagens, fala através da montagem, fala através do figurino, fala através da direção, fala através dos personagens. Fala, fala, fala. Será que em vez de questionarmos se seria possível realizar uma escuta fílmica, não deveríamos perguntarmo-nos se estaríamos aptos a calar de deixar este falar livremente tal como Freud fez com suas pacientes histéricas do final do século XIX?

É preciso adotar uma posição ética e escutar quando o sujeito do inconsciente se põe a bradar e isto não se restringe a um determinado corpo ou um determinado campo. Sobretudo quando estamos pautados por esta ética que nos faz ouvir com os olhos e olhar com os ouvidos. Atentos, sem necessariamente ficarmos presos (como

preza a atenção flutuante). A imagem pode e deve ser escutada, mas para isso uma posição subjetiva precisa estar em voga e entender que não nos fazemos presente somente em um consultório, com meia luz e poltronas confortáveis. Onde tem sujeito, tem psicanálise, ainda que em telas gigantes.

Se, onde tem sujeito há de ter psicanálise, então veremos como isso ocorre quando a psicanálise é conclamada a explicar as origens dos impulsos agressivos nos homens. No próximo capítulo entenderemos como se dá tal relação.

CAPÍTULO III: *HOMO SUM, HUMANI NIHIL A ME ALIENUM PUTO*: sobre violência e psicanálise

Vês! Ninguém assistiu ao formidável
Enterro de sua última quimera.
Somente a Ingratidão – esta pantera –
Foi tua companheira inseparável!

Acostuma-te à lama que te espera!
O homem, que, nesta terra miserável,
Mora, entre feras, sente inevitável
Necessidade de também ser fera.

Toma um fósforo. Acende teu cigarro!
O beijo, amigo, é a véspera do escarro,
A mão que afaga é a mesma que apedreja.

Se alguém causa inda pena a tua chaga,
Apedreja essa mão vil que te afaga,
Escarra nessa boca que te beija!

(AUGUSTO DOS ANJOS – *VERSOS ÍNTIMOS*)

Homem sou, e nada do que é humano me é estranho. É com essa frase de Terêncio, proferida por ele em *Heautontimorumenos*, 163 d.C., que resolvemos abrir este capítulo, bem como caracterizá-lo. Não de maneira despretensiosa, mas por entender que ela é a expressão máxima do entendimento ético do que é o humano para a psicanálise, assim como para demonstrar que, a partir da premissa analítica, o existir humano e o fazer humano não podem ser classificáveis e passíveis de um entendimento moral, sentimentalista ou correcional. Quando lidamos com a existência humana, lidamos com a ética da psicanálise - logo, com a ética do inconsciente. Do desejo!

Talvez por isso o cenário analítico seja a situação ideal para que sujeitos suspendam todas as bases morais, legais, normas rígidas de Estado, etc. Local onde a única regra que precisa ser posta em jogo é a regra da fala desinibida. Ou melhor, acreditamos que o ideal seria falar em uma *escuta desinibida*. Uma escuta que é livre, que é flutuante, que não é moral, que não é estigmatizante e que preza pelo livre falar do sujeito. E que não o enquadra de antemão, nem a posteriori em um local de normalidade, do que é possível ou não enquanto existência humana.

No capítulo anterior desta tese falamos a respeito da relação do cinema com a psicanálise, como se deu o processo em que ambas as teorias e práticas se relacionam

e abordamos até mesmo a importância que uma possui para a outra. Fazendo com que compreendamos o estreito caminho que elas traçaram ao longo de todas essas décadas, desde o início (quase que simétricos!). Cinema e psicanálise sempre serviram, dentre outras coisas, para denunciar dramas pessoais, sintomas sociais, violências subjetivas, dentre outras questões.

Assim, ao olharmos um pouco para trás e nos depararmos com a história da psicanálise, podemos constatar que Freud sempre foi, de uma maneira ou de outra, um sujeito *contracultura*, inclusive em comparação com tantos contemporâneos da psicanálise de sua época. Freud sempre fez questão de suspender as predileções pessoais, moralizantes, pessoalmente apazíveis em favor do saber e da prática (psic)analítica. Ainda que possamos recepcionar as críticas de certo âmbito da psicanálise que entende que Freud também respondeu a determinados imperativos de sua época burguesa, classista e classicista. Todavia, não é o posicionamento que adotaremos ao lidar com Freud aqui nesta tese.

Decerto é quase que nula a possibilidade de cidadãos comuns se furtarem a percepções binaristas quando estamos diante da existência do homem. Qualquer época da humanidade, qualquer romance que se preze, qualquer narrativa contada, qualquer relação humana, enfim, qualquer pensamento e ação do homem, tal como o conhecemos hoje, sempre foi e sempre será rondada e envolta pelo julgamento do que é passível de admiração e do que precisa ser renegado e repellido. Por que com a psicanálise isso seria diferente, tendo em vista que um daqueles que a coloca em prática, o analista, é um ser passível das mesmas finalidades que qualquer outro enquanto sujeito? Aí nesta última indagação é onde reside a chave de entendimento dos motivos que levam um analista a suportar a fala (que por vezes pode ser intragável) do sujeito que se põe em sua frente (ou às costas) para ser analisado. Porque quem está ali naquela relação não é um sujeito⁵⁰, mas sim uma *função*. Uma função analítica, com uma escuta técnica, apurada, treinada e indubitavelmente analisada (bem, ao menos é o que esperamos de um analista, certo?). Como bem demonstra Fink (2018, p. 15):

⁵⁰ A respeito desta constatação, tomamos a palavra do Bruce Fink, quando o autor corrobora que: “a “pessoa” do analista deve desaparecer, para que ele ocupe o lugar do inconsciente. Ele deve tornar-se um outro mais abstrato, o outro que parece falar de forma inadvertida nos lapsos e brechas no discurso do analisando. Em suma, deve ocupar o lugar do que Lacan chama de Outro com “O” maiúsculo: aquele que o analisando considera radicalmente alheio, estranho, “não eu”. Todo traço individualizante do analista atrapalha as projeções do analisando. Quanto menos concreto e nítido o analista parecer aos olhos do analisando, mais fácil será usá-lo como uma tela em branco.” (FINK, 2018, p. 35).

(...) é óbvio, que o analista é um ator desempenhando um papel que não necessariamente transmite os seus “verdadeiros sentimentos”. O analista não é “autêntico”, não comunica seus sentimentos e reações mais profundos ao paciente, como um ser humano a outro. Pode achar o paciente antipático e aborrecido, mas de que adianta informá-lo disso? (...) O analista deve manter uma postura desejante – desejo que o paciente fale, sonhe, fantasie, faça associações e interprete –, é convocado a sustentar essa mesma postura, esse mesmo desejo, de orientação estritamente analítica também no caso inverso – isto é, quando se sente atraído ou excitado pelo paciente.

Toda esta explanação sobre a ética da psicanálise, sobre o fazer do analista, é de suma importância para contextualizar e até mesmo suportar o que está por vir enquanto constatações teóricas a respeito da noção de violência em psicanálise, sobretudo na psicanálise freudiana. Adentraremos em um terreno nada agradável, espinhoso, que pode escancarar o homem em sua pior performance e pior momento. Assim sendo, é de grande valia que constatemos que estamos amparados por uma teoria que entende do que se trata esse homem, ou essa parte (grande) desse humano, demasiado humano. Começemos pelo início: Sigmund Freud.

3.1. POR QUE A VIOLÊNCIA?

“(...) e quanto a sua consciência, ele se lembrava perfeitamente de que só ficava com a consciência pesada quando não fazia aquilo que lhe ordenavam – embarcar milhões de homens, mulheres e crianças para a morte, com grande aplicação e o mais meticoloso cuidado. (...) Meia dúzia de psiquiatras haviam atestado a sua ‘normalidade’ – ‘pelo menos, mais normal do que eu fiquei depois de examiná-lo’, teria exclamado um deles, enquanto outros consideraram seu perfil psicológico, sua atitude quanto a esposa e filhos, mãe e pai, irmãos, irmãs e amigos, ‘não apenas normal, mas inteiramente desejável’ – e, por último, o sacerdote que o visitou regularmente na prisão depois que a Suprema Corte terminou de ouvir seu apelo tranquilizou a todos declarando que Eichmann era ‘um homem de ideias muito positivas’. Por trás da comédia dos peritos da alma estava o duro fato de que não se tratava, evidentemente, de um caso de sanidade moral e muito menos de sanidade legal.” (EICHMANN EM JERUSALÉM, de Hannah Arendt)

Acredito que escrever esta tese no atual momento da realidade brasileira não é algo que nós deveríamos ignorar de citar. Tendo em vista o momento de tensões

acirradas, de necropolítica⁵¹, de flertes totalitários, de mortes subjetivas autorizadas, de grupos minoritários desprezados e menosprezados, de perseguições a educadores. Sabemos que o Brasil, assim como diversos outros países, possui histórias emblemáticas calcadas por requintes de crueldade, de agressividade, de ódio. Todavia, neste momento conseguimos enxergar melhor todos esses entreveros justamente pela rápida e fácil disseminação dos acontecimentos através da velocidade das redes sociais e da internet de modo geral.

A noção ou o(s) sentido(s) dessa pequena palavra que em língua portuguesa corrente denomina-se *violência* não são de fácil aceção ou de compreensão unânime. Muito pelo contrário, a palavra remete a sentidos quase que infinitos, sobretudo a depender do referencial teórico em que seu interlocutor esteja ancorado. Violência, do latim *violentia*, diz respeito ao ato de violar o outro ou os outros, bem como ao ato de se auto violar. Para além desta noção, ainda encontramos sua origem relacionada ao adjetivo *violentus*, o qual distingue o comportamento de um sujeito - sobre *vis*, por uso da força ou com vigor (VESCHI, 2020).

Em alemão, língua que Freud domina e opta por escrever seus textos, temos um impasse, impasse esse que aparece nas concepções freudianas. Existem duas palavras que serão de fundamental importância para Freud. São elas: *Macht* e *Gewalt*. Não nos deteremos a abordá-las minuciosamente agora, pois voltaremos a elas oportunamente quando tocarmos nas cartas trocadas entre Freud e Einstein. O que é interessante dizer no momento é que em *Por que a Guerra?*, de 1932, Freud faz questão de substituir a palavra “poder” (*Macht*) por “violência” (*Gewalt*) ao construir a sua própria interpretação da temática da violência. Para o autor, era imprescindível que não nos esquecêssemos que a origem do Direito estava completamente entrelaçada com “violência” e, de certa forma, não faria sentido – naquele momento – utilizar outra palavra que não *Gewalt* para retratar tal concepção.

⁵¹ Necropolítica foi um termo eleito pelo filósofo camaronês Achille Mbembe e que diz respeito ao uso do poder social, cultural e político para decidir como sujeitos podem viver e morrer, sobretudo nos moldes do sistema capitalista atual. Segundo o autor supracitado, necropolítica é “(...) as formas contemporâneas que subjagam a vida ao poder da morte (necropolítica) reconfiguram profundamente as relações entre resistência, sacrifício e terror. (...) a noção de biopoder é insuficiente para explicar as formas contemporâneas de subjugação da vida ao poder da morte. a noção de necropolítica e necropoder para explicar as várias maneiras pelas quais, em nosso mundo contemporâneo, armas de fogo são implantadas no interesse da destruição máxima de pessoas e da criação de “mundos de morte”, formas novas e únicas da existência social, nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o status de “mortos-vivos”” (MBEMBE, 2016, p.34)

Moraes (2020) nos faz lembrar que outro autor, um filósofo agora, já havia feito tal alerta: Walter Benjamin. Nas palavras da autora: “(...) em 1921, Walter Benjamin em sua *Por uma crítica da violência* (Zur Kritik der Gewalt) já havia notado certa zona de indistinção irreduzível entre violência e poder, cujo impasse a própria linguagem exhibe: Gewalt designa tanto poder quanto violência (MORAES, 2020, p. 442).⁵² Salvaguardando tais esclarecimentos semânticos das escolhas de Freud por essa ou aquela palavra, seguiremos para outras significações da palavra “violência”.

Michaud (1986, p.8-9), ao nos aproximar dos múltiplos significados do termo violência, diz-nos que uma maneira de comumente entendermos a palavra é: constatando que existem duas orientações tácitas para explicar violência. E, que através dessas orientações, podemos retirar uma compreensão única. Apresentaremos a seguir:

(...) de um lado, o termo “violência” designa fatos e ações; de outro, designa uma maneira de ser da força, do sentimento ou de um elemento natural – violência de uma paixão ou da natureza. No primeiro caso, a violência opõe-se à paz, à ordem que ela perturba ou questiona. No outro, é a força brutal ou desabrida que desrespeita as regras e passa da medida. (...) para onde quer que nos voltemos, encontramos, portanto, no âmago da noção de violência a ideia de uma força, de uma potência natural cujo exercício contra alguma coisa ou contra alguém torna o caráter violento. À medida que nos aproximamos desse núcleo de significação, cessam os julgamentos de valor para dar lugar à força não qualificada.

Entendendo a multiplicidade de compreensões e informações e a plasticidade de concepções da noção de violência e para que o nosso entendimento se construa de maneira robusta e ampla, também fomos em outros autores que podem nos fornecer entendimentos cada vez mais abrangentes sobre este fenômeno aqui intitulado de *violência*. Assim, Paviani (2016, p. 9) afirma que: “A violência pode ser natural ou artificial. No primeiro caso, ninguém está livre da violência, ela é própria de todos os seres humanos. No segundo caso, a violência é geralmente um excesso de força de uns sobre outros”.

Se, por um lado, quando Paviani (2016, p.9) relaciona uma espécie de “violência natural” ao fato de que nenhum homo sapiens está livre desse fator, por

⁵² Como bem nos lembra Moraes (2020), em uma nota de rodapé, não podemos deixar de entender que, na língua alemã, Gewalt designa “violência” em seu sentido primeiro, mas pode também significar “poder” ou “força”. Resulta daí o motivo pelo qual Freud faz questão de utilizá-la em detrimento de *Macht*, tendo em vista seu alcance semântico e terminológico.

outro o mesmo autor também reconhece a dualidade dessa concepção de “natural” quando afirma que:

(...) o termo parece indicar algo fora do estado natural, algo ligado à força, ao ímpeto, ao comportamento deliberado que produz danos físicos tais como: ferimentos, tortura, morte ou danos psíquicos, que produz humilhações, ameaças, ofensas. Dito de modo mais filosófico, a prática da violência expressa atos contrários à liberdade e à vontade de alguém e reside nisso sua dimensão moral e ética.

Ademais, ao continuar em sua explanação categórica sobre a violência, Paviani (2016) reconhece algo que é de grande valia para o estudo aqui circunscrito: o fato de que não podemos nunca afastar de uma caracterização temporal a noção, o emprego e significância que temos da temática da violência. Dito de outra forma, não podemos ser ingênuos em não reconhecer que aquilo que é passível de ser caracterizado como um ato de violência é algo, uma ação ou um pensamento, que está preso temporalmente em uma cultura, com um determinado povo, com normas bem elegíveis e aplicadas.

Não seria possível fazer tal caracterização da noção de violência sem o entendimento primário de que o que uma sociedade judaico-cristã, como a sociedade brasileira, considera violento ou não é possivelmente diferente do que uma sociedade em um país oriental, com uma carga cultural, religiosa, ideológica e política oriental diferente, acabaria por fazê-lo. De modo que o entendimento nunca poderá se dar de maneira unânime, de forma que ele passa, como praticamente tudo que aborda a existência humana, por um crivo de culturalidade e temporalidade. Por exemplo, hoje no Brasil já temos tipificado em nosso código penal que um marido não pode tirar a vida da própria esposa porque descobriu uma traição conjugal. Todavia, nem sempre foi dessa maneira. Tal violência, tal ato de violar o corpo do outro, já foi, portanto, considerado legal (nos termos do Direito, da ciência jurídica).

De todo modo, há um autor que certamente não concordaria com o que aqui postulamos. Seu nome é: C. S. Lewis. No livro *Cristianismo: puro e simples*, Lewis ([1942]2017) afirma que há imperativos que são universais e que existem independentemente do tempo, cultura ou normas postas por determinada sociedade. O autor, ferrenho crítico da psicanálise, afirma que existe uma espécie de Lei da natureza humana e que aquilo que é equivocado e ruim para o João também é e sempre será para a Maria. Que existem leis universais. Como exemplo, tomemos a seguinte passagem:

(...) a lei ou a regra sobre o certo e o errado costumava ser chamada de “Lei Natural”. Hoje, quando falamos da “Lei Natural”, normalmente estamos falando de coisas como a gravidade, a hereditariedade ou as leis da química. Todavia, quando os pensadores antigos chamaram a Lei do Certo e do Errado de “Lei Natural”, na verdade estavam se referindo à Lei da Natureza Humana. A ideia era que, da mesma forma que todos os corpos são governados pela lei da gravidade e os organismos, por leis biológicas, a criatura chamada ser humano também tem a sua lei – com uma grande diferença: um corpo não pode escolher obedecer ou não à lei da gravidade, ao passo que uma pessoa pode escolher se obedece ou não à Lei da Natureza Humana (LEWIS, [1924]2017, p.30-31).

É interessante encarar esse tipo de visão e notar a profunda dessemelhança com a teoria freudiana. Pois, como demonstrado acima, Lewis ([1924]2017) acredita que todos nós estamos sob a égide de uma Lei Natural que faria com que tendêssemos e executássemos somente o que fosse aprazível para a sociedade, que poderíamos até ir contra essa tendência, mas que ir contra é antinatural. Enquanto que, de outro lado, o psicanalista Freud mostrará muito bem que a tendência macro que possuímos é a da destruição, sobretudo a partir de suas formulações a respeito da pulsão de morte. Enfim, voltaremos a isso futuramente, mas agora voltemos às explicações semânticas.

O que é interessante é que nunca houve uma nomenclatura forte para esse estado de coisas. Antigamente, quando era legalizado, por exemplo, tirar a vida de outrem por motivo torpe (vide exemplo supracitado), isso não era visto como uma “cultura da violência” tal como costumamos caracterizar o momento em que nos abrigamos. É mais que comum escutarmos por aí frases como: “cultura do ódio”, “cultura da agressividade” e “cultura da violência”. Mas o que isto significa de fato?

Se formos parar para pensar, falar em “cultura de violência” é falar de algo que, mesmo que não toleremos, é inerente à atividade humana. Como assim? Explicamos: a cultura da violência, tal como a do ódio, só pode existir porque há quem a cultive, porque há quem cuide para que ela não deixe de dar frutos. Quando vamos ao entendimento etimológico da palavra cultura, vemos que vem de “colere” (latim), que em tradução significa “cultivar”, “cuidar”. Assim, é de entendimento comum que o objetivo do cultivo é alcançar um excelente resultado: que aquele objeto floresça.

Tal como na cultura da violência, em que os resultados obtidos desse cultivo são colhidos ano após ano, mês após mês, dia após dia. Você insere palavras de ordem, insere jargões, depois vai inserindo atos, até culminar em extermínios. Você vai

cultivando e colhendo os frutos⁵³. A grande questão é que, ao falarmos em “cultura de violência” ou “cultura de ódio”, normalmente nos eximimos desta relação. Apontamos isto para fora, para o externo, para o outro. É sempre o outro o odioso, o violento. Aprendemos com Freud, porém, como isto pode ser invertido ou até mesmo desmistificado, pois somos também seres do ódio e da violência. É desse modo que, do ponto de vista da psicanálise freudiana, jamais poderia existir uma cultura sem violência.

Na verdade, temos em psicanálise uma noção muito crucial e peculiar: a de ambivalência. É com o entendimento dos vínculos ambivalentes que conseguimos compreender alguns aspectos, inclusive os aspectos que envolvem a relação do cultivo da própria violência em uma cultura. Todos nós somos seres da ambivalência. Jacques Lacan faz questão de criar – em um jogo de palavras – uma palavra para exemplificar a nossa radical ambivalência. O francês cria o neologismo “amódio” para dar conta da ambivalência constituinte humana de amor e ódio (LACAN, 1953). Aqui o mais importante de entendermos é que o mesmo objeto que produz efeitos ternos também produz efeitos hostis, de modo que a ambivalência se torna uma marca indelével que remonta às nossas primeiras experiências como humanos. Tanto o amor quanto o ódio fazem parte do mesmo processo identificatório que constitui o sujeito e que diz respeito tanto aos aspectos psíquicos quanto às relações culturais.

Se formos realizar uma cronologia da violência, teríamos que partir de algumas origens historiográficas. Poderíamos pensar, por exemplo, no relato bíblico, na história de Caim e Abel. Em Gênesis temos a descrição da criação da terra, da humanidade e, não obstante, da relação do primeiro homicida da face da terra: Caim. Gênesis é o primeiro livro da Bíblia, denominado pelos judeus “Bereshit” - isto é, “no princípio”. Gênesis significa “origem” justamente porque o que aborda é a origem do universo (TREVISAN, 2008).

Como é de conhecimento comum, Caim e Abel eram filhos de Adão e Eva. A parte que nos interessa dessa história é a parte em que se apresenta Caim como o primeiro homicida que já habitou o planeta (do ponto de vista do criacionismo). Caim

⁵³ Não querendo reduzir à noção de violência que aqui pesquisamos em uma simples ação homicida, mas só para servir como um dos exemplos possíveis, tomamos a liberdade de citar os dados atuais dos homicídios cometidos em um país como o Brasil, nosso de origem. Atualmente, na plataforma oficial do IPEA (Instituto de pesquisa econômica aplicada), no “Atlas da Violência” (nome interessante, aliás), são registrado o total de 30,2 mil assassinatos nos nove primeiros meses de 2022. Fonte: <https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/>

cultivava o solo, Abel era pastor de ovelhas: ambos foram fazer ofertas a Deus. Abel ofereceu os primeiros cordeirinhos e a gordura das ovelhas, já Caim ofereceu os frutos do solo. Deus olhou para as ofertas de Abel e desprezou as de Caim, fazendo com que Caim ficasse abatido e profundamente irritado. Pra dar vazão aos seus sentimentos hostis, Caim encontrou uma saída: despejá-los (os sentimentos) naquele que se tornou a razão de sua fúria: seu irmão Abel. Caim matou Abel e, como castigo, Deus amaldiçoou o solo que Caim cultivava e disse que de lá não sairiam mais frutos, afirmando ainda que Caim seria um eterno fugitivo, vagueando pela terra. E assim o foi.

Há também o registro historiográfico da criação da palavra “violência”. Robert Muchembled, no livro *História da violência*, afirma que “(...) tendo surgido no início do século XIII em francês, a palavra “violência”, caracteriza um ser humano com um caráter colérico e brutal. Ela define, também, uma relação de força visando a submeter ou a constringer outrem” (MUCHEMBLED, [1944]2012, p.7). Por se tratar de um livro em que contempla a história da violência no seu aspecto mais abrangente, Muchembled ([1944]2012) faz um apanhado geral em que demonstra que a violência, diferentemente do modo mais exclusivamente repulsivo como iniciou nas descrições iniciais, também foi utilizada de forma fundamentalmente ambivalente:

(...) a civilização ocidental lhe conferiu (à violência) um lugar fundamental, seja para denunciar profundamente seus excessos e chama-la de ilegítima, lembrando que a lei divina proíbe matar outro homem, seja para lhe dar um papel positivo, eminente, e caracterizá-la como legítima, para validar a ação do cavaleiro, que derrama o sangue para defender a viúva e o órfão, ou tornar lícitas guerras justas mantidas pelos reis cristãos contra os infiéis, os provocadores de tumultos e os inimigos do príncipe (MUCHEMBLED[1944]2012, p.8).

Não precisamos, é claro, acreditar na história da violência sob o ponto de vista do criacionismo. Contudo, outras narrativas importantes também apontam para a perspectiva de que a origem das coisas se deu por intermédio da violência: do Big

Bang⁵⁴ ao Gênesis, passando ainda pela Mitologia Grega⁵⁵. Não importa a leitura, a violência sempre está no centro das explicações sobre a origem do mundo e do homem. Freud desenvolve muito bem essa visão ao longo de sua obra – por exemplo, em *Totem e Tabu* (1913) e *Considerações atuais para os tempos de guerra e morte* (1915). Assim, partiremos agora para um entendimento mais próximo da violência na teoria freudiana para que consigamos conceber de que maneira Freud trabalhou com tal noção ao longo de toda a sua obra.

3.2. Acerca da noção de violência em Freud

“O termo violência aparece, de forma mais ou menos explícita, tanto na articulação de vários conceitos fundamentais da teoria, como é o caso da pulsão de morte, do supereu e da agressividade, quanto no modo como Freud estabelece a própria dinâmica psíquica” (HERZOG, 2009, p.110).

Freud nunca chegou a conceituar o termo violência propriamente dito ao longo de toda sua obra. É certo que durante seus escritos a palavra fora invocada inúmeras vezes, sobretudo para servir como sinônimo de outro conceito ou até mesmo para servir de ancoragem explicativa. Assim sendo, como podemos pensar a conceituação da violência na obra freudiana? Apresentaremos aqui algumas possíveis pistas de como tal relação se configura.

Tivemos o trabalho de caçar a palavra *violência* nos textos freudianos – dos pré-psicanalíticos até os mais tardios – e é sem surpresa que constatamos que a palavra quase nunca fora utilizada por Freud, exceto de maneira descritiva ou sinonímica:

⁵⁴ A teoria do Big Bang descreve a origem do Universo a partir da expansão **violenta** de uma partícula muito densa e extremamente quente que teve início há 14 bilhões de anos, aproximadamente. A teoria do Big Bang foi formulada na década de 1920 por meio de análises de outros estudos que descreviam o movimento de afastamento de galáxias. "A teoria do Big Bang foi sugerida pelo físico belga George Lemaître (1894-1966) em um artigo, publicado no ano de 1927, que discorre a respeito de como o Universo pode ter se originado a partir da expansão de um único átomo (o chamado átomo primordial). As ideias de Lemaître receberam suporte por meio dos estudos realizados por Edwin Hubble (1889-1953) a respeito do comportamento das galáxias e como elas se movimentam no espaço, afastando-se umas das outras a uma velocidade acelerada (GUITARRARA, 2012, p.58-59).

⁵⁵ Na mitologia grega o mundo foi feito pelo Caos. Ele vivia em um ambiente de trevas, vazio, sem nada e com isso resolveu criar Gaia, a mãe Terra, Eros (o amor), Nyx (a noite), e o Tártaro (profundezas da Terra). Gaia, por sua vez, criou Urano, que representava o céu. Eles foram amantes e tiveram 18 filhos. O deus céu não queria que seus filhos tomassem seu lugar, uma vez que eles eram fortes e vorazes. Por causa disso, prendeu todos de volta no ventre de Gaia, que sentia muitas dores, mas não podia liberar seus filhos sem derrotar Urano. Então ela fez o seu filho mais novo derrotar o pai: Cronos cortou os testículos de Urano, deixando-o sem poder. O sangue que Urano derramou criou três filhos: Tisífone, Megera e Alecto, que significavam castigo, rancor e ódio (OLIVEIRA, 2019, s/p).

“violência sexual⁵⁶”; “violência no modo de pronunciar determinadas palavras⁵⁷”; “somos tão violentos nos sonhos quanto seríamos acordados”⁵⁸; “violência análoga e com jogo de palavras, a partir da interpretação de um conteúdo de sonho (violeta)”⁵⁹.

Já no texto “Sobre as teorias sexuais da criança”, Freud ([1908]1996) começa a utilizar o termo violência de uma maneira mais apropriada, referindo-se a ela de uma forma que compreendemos que o que ele quer nos dizer é, de fato, a existência de uma violência em curso. Quando o autor aborda a questão que gira em torno do ato da criança testemunhar, acidentalmente (ou não), uma relação sexual de dois adultos, ele afirma que:

Sua percepção dos acontecimentos é fatalmente muito incompleta. Quaisquer que tenham sido os detalhes que atraíram sua atenção - as posições das duas pessoas, os ruídos ou qualquer circunstância acessória -, a criança chega sempre à mesma conclusão, adotando o que se poderia chamar de uma *concepção sádica do coito*. Ela o encara como um ato imposto violentamente pelo participante mais forte ao mais fraco. No caso do menino, principalmente, compara-o aos brinquedos violentos da infância, que lhe são tão familiares, e dos quais não está ausente uma certa dose de excitação sexual. Não consegui certificar-me se a criança vê, neste comportamento que testemunhou entre seus pais, o elo que lhe faltava para solucionar o problema dos bebês. É bem provável que não percebam essa conexão pela simples razão de que interpretam o ato de amor como sendo um ato de violência (FREUD, [1908]1996, p. 112)

No trecho acima podemos notar que Freud ([1908]1996) está se referindo ao ato de imputar uma dor ao outro, de violá-lo, de agredi-lo, ainda que esteja descrevendo as fantasias das criancinhas. Nesse sentido, não há analogias, subterfúgios, mas a descrição direta de um ato de violência propriamente dito. Tal descrição, na obra freudiana como um todo, só ocorrerá em 1908, como bem puderam notar. E

⁵⁶ No texto de 8 de fevereiro de 1893, intitulado Rascunho B – A etiologia das neuroses.

⁵⁷ No texto de 1893, intitulado Caso 2 – Sra Emmy Von N.

⁵⁸ No texto de 1899/1900, intitulado A interpretação dos sonhos. Mais especificamente em “(F) o sentido moral nos sonhos”.

⁵⁹ No livro de 1899/1900 intitulado *A interpretação dos sonhos*. Mais especificamente em: “A questão do simbolismo nos sonhos das pessoas normais”. Deixo o trecho completo aqui, pois é indubitavelmente interessante analisá-lo e perceber como Freud realizava suas interpretações: ‘*Violetas*’, aparentemente, era bem assexual; mas, com muita ousadia, ao que me pareceu, pensei poder desvendar um sentido secreto para essa palavra, num elo inconsciente com a palavra francesa ‘viol’ [‘estupro’]. Para minha surpresa, a sonhadora forneceu como associação o termo inglês ‘*violate*’ [‘violar’]. O sonho utilizara a grande similaridade casual entre as palavras ‘*violet*’ e ‘*violate*’ - a diferença em sua pronúncia está apenas na tonicidade diferenciada de suas sílabas finais - para expressar, ‘na linguagem das flores’, as ideias da sonhadora sobre a violência da defloração (outro termo que emprega o simbolismo das flores) e, possivelmente, também, um traço masoquista de seu caráter” (FREUD, [1900]2012, p. 26)

completamente atrelada à teoria do “coito sádico”, como Freud ([1908]1996) fez questão de nomear⁶⁰.

Já no texto *A análise de uma fobia em um menino de cinco anos* (o famoso “pequeno Hans”), de 1909, Freud ([1909]2023) retoma o que já havia abordado muito bem em *Sobre as teorias sexuais das crianças* (1908), e mostra como o próprio Hans, ao avistar uma relação sexual dos pais, acreditava que a mãe estava sendo agredida (violada)⁶¹. Dessa maneira, são estas as formas iniciais do psicanalista abordar a violência nos seus textos até então. É apenas em *Totem e tabu* (1913) que a temática da violência ganhará um protagonismo na psicanálise freudiana de maneira substancial. Se em *Gênesis*, como abordei em um tópico anterior a este, temos o assassinato do irmão, em *Totem em tabu* temos o assassinato do pai. Mas iniciemos pelo começo.

Do que trata *Totem em tabu*? Tal escrito é considerado uma espécie de antropologia psicanalítica. Nele Freud ([1913]2017) trava uma longa discussão com os materiais que estavam disponíveis à sua época sobre a teoria das sociedades e dos povos para que ele pudesse responder a um questionamento muito importante: como nos tornamos seres da civilização? Freud ([1913]2017) responde a tal indagação criando um mito – o mito do pai da horda. Ele parte de um ponto fundamental: o autor observa que em todas as civilizações e em todos os povos há o horror ao incesto (esta, aliás, é a parte introdutória do livro). Ou seja, mesmo com a diversidade e a vastidão de culturas, mesmo com todas as possibilidades de pactos que já tivemos ao longo de toda a humanidade haveria uma reserva moral incontornável: a relação sexual entre pais e filhos. Partindo da demonstração da proibição do incesto de diversas culturas, Freud ([1913]2017) afirma que:

⁶⁰ A teoria sádica do coito – que, tomada isoladamente, é enganosa, quando poderia fornecer provas corroborativas - é também a expressão de um dos componentes inatos do impulso sexual, componentes que podem ser mais ou menos vigorosos segundo a criança. Por esse motivo, a teoria é até certo ponto correta, pois adivinhou parcialmente a natureza do ato sexual e da ‘batalha do sexo’ que o precede. Algumas vezes a criança pode confirmar essa teoria por meio de observações acidentais, que em parte compreende corretamente, mas em parte incorretamente, e até mesmo no sentido inverso. Em muitos casamentos a esposa de fato resiste ao abraço do marido, que não lhe causa prazer, mas sim o risco de uma nova gravidez. E assim a criança que julgam adormecida (ou que se finge adormecida) pode ficar com a impressão de que sua mãe se defendia de um ato de violência (FREUD, [1908]1996, p. 112).

⁶¹ Se ele atendia a essas sensações premonitórias, só podia supor que era uma questão de algum ato de violência executado em sua mãe, de quebrar alguma coisa, de fazer uma abertura em alguma coisa, de forçar um caminho num espaço fechado - tais eram os impulsos que ele sentiu agitando-se dentro dele (FREUD, [1909]2023, p. 83).

Na exposição precedente tivemos pouca ocasião de mostrar os fatos da etnopsicologia podem ser vistos de uma maneira nova pela aplicação da investigação psicanalítica, pois o horror dos selvagens ao incesto foi reconhecido como tal há muito tempo e não necessita de qualquer interpretação adicional. O que podemos acrescentar para a sua apreciação é o enunciado de que ele é um traço eminentemente infantil e uma correspondência chamativa com a vida psíquica do neurótico. A psicanálise nos ensinou que a primeira escolha de objeto sexual do menino é incestuosa e diz respeito a objetos proibidos, a mãe e a irmã, como também nos mostrou os caminhos pelos quais o adolescente se liberta da atração do incesto (p. 56).

Freud ([1913]2017) se torna mais audacioso ao criar ele próprio um mito, mito esse que explicaria a origem da civilização. Assim sendo, o mesmo Freud ([1913]2017) propõe que no começo os humanos se agrupavam em hordas (hordas que eram comandadas por primatas mais fortes) e que impunham o seu poder sobre aqueles que eram completamente dominados naquela relação. Nestas hordas, o pai todo poderoso (*Urvater*) expulsava os machos (seus filhos) e ficava com todas as fêmeas para si. Entretanto, em determinado momento os filhos se unem para derrotar o pai todo poderoso e assim nasceria a sociedade: com um parricídio fundamental. Todavia, ao matar o pai, eles precisariam instituir no lugar dele um representante, e a este representante simbólico Freud ([1913]2017) denominará totem. Ou seja, um objeto sagrado (animal, planta, etc.) que representaria o pai morto. A partir disso, a interdição do incesto seria implementada nessa nova sociedade que nasce e a tradição da exogamia finalmente seria vivenciada.

A grande questão que Freud ([1913]2017) nota é que este parricídio custou caro aos assassinos do pai. Neles fora instituído uma culpa avassaladora e irremediável, fazendo com que não utilizassem de bom grado a “liberdade” que seria viver em uma aldeia sem um pai gozador, cruel e autoritário. Freud ([1913]2017) diz o seguinte: “a cena da subjugação do pai, de sua maior humilhação, se transformou aqui em material para uma figuração de seu mais elevado triunfo” (p. 217).

Assim, passamos a compreender que o ritual antropofágico que fora realizado após o assassinato do pai deixou consequências irreparáveis. O pai soberano sai muito mais poderoso após o seu assassinato porque, a partir daí, as instituições que serão encarregadas de nos proteger, como o Estado, a Igreja, as normas, leis e regras civilizatórias, surgirão a partir do sentimento de culpa. Ergue-se, a partir daí, a proibição do incesto e o parricídio passa a se tornar um crime hediondo.

Em seu simbolismo, matar e ingerir significam retirar dele (objeto) o que eu não possuo e incorporar em mim. Na antropofagia, o ato da devoração canibalesca tem esse sentido ritualístico de incorporar as qualidades do outro. Assim, psicanaliticamente falando, não é errôneo afirmar que o ato de devoração está ligado ao ato de identificação. Nesse sentido, o banquete totêmico, onde o pai se torna o totem, está ligado a esses objetos identificatórios, sendo o objeto de amor também o de ódio.

Entretanto, se acima expusemos como se deu a criação do totem na compreensão freudiana, como podemos compreender a criação do tabu? A instituição de uma lei em uma cultura é o que os antropólogos chamam de tabu. A existência de tabus revela aquilo que uma sociedade ou uma cultura pensam a propósito do que é proibido e do que é impossível. Ou seja, não somente aquilo que é proibido fazer, mas aquilo que, mesmo que se tente fazer, seria da ordem do impossível. Destarte, o tabu é, por sua natureza, ambivalente. Ele fala, ao mesmo tempo, do puro e do impuro, do sagrado e do profano. O tabu provoca uma série de atos e cerimônias de purificação. No mesmo turno em que ele protege dos demônios, ele pode contagiar e, assim, condenar, a ponto de levar ao cometimento de uma violação, de um crime - ou seja, a transgressão do próprio tabu. O tabu é uma formação social, o tabu é uma criação cultural. Uma formação social e uma criação cultural de muito tempo e que – importante para os nossos propósitos aqui - foi criada por meio da violência (FREUD, 1913[2017]).

Ainda para Freud ([1913]2017), as formações culturais costumam representar sobremaneira a ideia da proteção de um pai, que aparece como amigo, como parceiro. Proteção contra os inimigos e os mortos, preservando a ambivalência e trazendo à luz o mecanismo da identificação. É desse sentimento ambivalente, marcado pelo amor e pelo ódio, que redunda no sentimento de culpa, que advém a construção dos ideais e também do supereu, o qual cobra do Eu que pague tal dívida. E, a partir disso, o que surge daí é a consciência moral.

Isto posto, *Totem e tabu* surge como uma espécie de releitura fortalecedora da ideia de complexo de Édipo em Freud. Por quê? Bem, porque o crime ou os crimes de Édipo, – o parricídio e o incesto – estão no núcleo do totemismo. Ou seja, não matar o totem, que é o pai, e não usar sexualmente nenhuma mulher que tenha sido dele. Ora, Édipo mata o pai e transgride a regra de não matar o totem que é o pai e, ao mesmo

tempo, mesmo sem saber, se apropria sexualmente de uma mulher do pai, no caso, a sua própria mãe.

Ao se utilizar da tragédia de Sófocles Édipo Rei, Freud o faz porque enxerga nela a possibilidade de contar como as nossas vinculações, sobretudo inconscientes, são extremamente rígidas e tortuosas. Freud demonstra assim o valor da insuportabilidade de lidar com a verdade do desejo incestuoso e homicida. É com o Édipo que aprendemos e nos deparamos com a nossa própria devastação subjetiva. Freud percebeu isso e não se furtou de nos indicar tal realidade, por mais insuportável que ela pudesse ser.

Não por acaso, mais de uma década depois, em *Dostoiévski e o parricídio*, Freud ([1928]2021) retomaria todas estas questões que envolvem o crime fundamental (parricídio) e a formação do sentimento de culpa. E o faz da seguinte maneira:

(...) segundo uma conhecida concepção, o parricídio é o crime principal e originário da humanidade, assim como o do indivíduo. Ele é, em todo caso, a fonte principal do sentimento de culpa, só não sabe se é a única; as pesquisas ainda não puderam estabelecer com segurança a origem psíquica da culpa, da necessidade de expiação (p. 291).

Uma vez cômicos de todos estes tópicos que acima abordamos, podemos conjecturar: mas o que a fábula freudiana acerca das origens da cultura nos diz sobre a violência? Bem, que essa mesma cultura ou o aparecimento da ordem social (Igreja; Estado; instituições policiais) se inicia a partir do mito do pai da horda e do seu subsequente assassinato. Ou seja, no interior do pensamento freudiano, a nossa existência é produto da violência, ainda que de maneira mais ou menos simbólica. Nessa direção, podemos até mesmo vislumbrar que, para que a cultura floresça, a violência seria necessária. Afinal, como as instituições seriam criadas ou fortalecidas senão como contrapontos a ela? Como muito bem apontam Farah e Herzog (2005, p. 53): “O ciclo infernal dos crimes é contido a partir do contrato entre os irmãos. [...] A guerra é recalcada e funda-se a sociedade”.

Mais adiante, veremos que as coisas não são tão lineares como poderíamos desejar que fossem no que tange à compreensão das mazelas culturais que, por vezes, são banhadas de profunda agressividade por parte de seus autores. Não é tão simples apenas afirmar que a sociedade só poderia ser fundada quando recalcássemos os nossos mais impuros desejos destrutivos, agressivos e violentos. Afinal, caso assim fosse, poderíamos conjecturar e formalizar uma saída robusta para criar estratégias assertivas

em relação ao apaziguamento das moções destrutivas que nos habitam. É nesse sentido que a modificação teórica que Freud proporá em 1920 (*Além do princípio do prazer*) é tão importante. Pois destitui, em certa medida, a oposição basilar entre princípio do prazer e princípio da realidade:

(...) se o princípio do prazer domina os processos psíquicos de tal modo que sua meta primeira é a evitação do desprazer e o ganho de prazer, então o masoquismo passa a ser incompreensível. Se a dor e o desprazer não mais constituem advertências, mas se tornam eles próprios as metas, o princípio do prazer fica paralisado; o guardião da nossa vida psíquica fica como que narcotizado (FREUD, [1924]2016, p. 287)

Caso a noção que ainda imperasse aqui fosse a simples oposição entre princípio do prazer e princípio da realidade, não conseguiríamos explicar como o nosso funcionamento, em certas situações, parece rejeitar o imperativo do prazer e busca a destrutividade radical. Em *O problema econômico do masoquismo*, Freud ([1924]2016) vai além e chega, sem mais delongas, a afirmar que a nossa sobrevivência se deve, em grande parte, a uma espécie de expurgação da agressividade constituinte. Isso é tão fundamental que podemos considerar tal compreensão para finalmente conseguir explicar essa violência silenciosa que viemos tratando e referenciando desde os primórdios da justificativa deste trabalho. Pedimos ao leitor ou leitora desta tese que leia atentamente o que referenciaremos a seguir, pois, após a apreciação do trecho, faremos algumas ponderações:

(...) nos seres vivos (pluricelulares), a libido se enfrenta com a pulsão de morte ou de destruição neles dominantes, que procura desintegrar esse ser celular e levar cada um dos organismos elementares ao estado da estabilidade inorgânica (mesmo que esta seja apenas relativa). Sua tarefa é tornar inofensiva essa pulsão destrutiva, e ela desempenha desviando-a em grande parte – e logo com a ajuda de um sistema orgânico especial, a musculatura – para fora, contra os objetos do mundo exterior. Recebe, então, o nome de **pulsão de destruição** [Destruktionstrieb], pulsão de empoderamento [Bemächtigungstrieb], vontade de poder [Wille zur Macht] (FREUD, [1924]2016, p. 292, *grifo nosso*).

A analogia que Freud faz é de suma importância para entendermos o motivo que o levou ao *turning point* na teoria das pulsões. Freud ([1924]2016) está dizendo que, para que sobrevivêssemos com toda essa energia vital/pulsional que nos ronda, não haveria outra saída que não expulsarmos e direcionarmos para o exterior uma parte

dessa carga pulsional. Assim, a destrutividade ganharia a cena na vida humana como uma espécie de proteção de si. E aqui temos um impasse, pois é como se Freud ([1924]2016) estivesse dizendo que não temos saída: a violência é uma realidade inclusive no sentido de proteção da vida, da nossa vida.

Deixaremos este ponto em suspenso por ora (voltando a ele oportunamente) para seguirmos cronologicamente as apresentações textuais de Freud, de maneira que consigamos melhor entender como ele saiu de um entendimento para outro e como se deu em sua teoria a evolução a respeito da noção de violência. Assim, partiremos agora para o primeiro grande texto (em nossa leitura, claro) que consideramos de maior relevância para uma exposição da temática da violência no pensamento freudiano: trata-se de *Considerações atuais sobre a guerra e a morte*, de 1915.

3.2.1. “(...) Eles não desceram tão baixo quanto receávamos, porque não haviam se elevado tanto quanto acreditávamos”.

“No ponto de desgaste a que chegou a nossa sensibilidade, certamente precisamos antes de mais nada de um teatro que nos desperte: nervos e coração.” (O TEATRO E SEU DUPLO, de Antonin Artaud).

Há, na verdade, pelo menos dois grandes trabalhos de Freud que costumam ser citados por qualquer um que se aventura a estudar ou discutir a temática da violência em psicanálise. São eles: *Considerações atuais sobre a guerra e a morte*, de 1915, e a troca de cartas entre Freud e Einstein que ganhou o nome de *Por que a Guerra?*, de 1932. Ambos marcam, cada um a sua maneira, a virada de chave do entendimento freudiano acerca das pulsões, pois o primeiro está localizado na chamada primeira tópica, e o segundo na segunda tópica pulsional. O primeiro desses textos abordaremos a partir de agora, já o segundo ficará para o próximo tópico deste capítulo.

Destarte, é importante ressaltar que, muito embora haja uma diferenciação cronológica, Freud ([1915]2020) já antecipava em *Considerações atuais sobre a guerra e a morte* o que mais tarde acrescentaria de maneira exemplar a respeito do seu entendimento da dualidade pulsional e, sobretudo, a existência de uma pulsão de morte, conceito esse introduzido de maneira tácita por Freud ([1920]2020) no capítulo IV de *Além do princípio do prazer*. Mas deixemos para abordá-lo quando passarmos para o próximo tópico. Por enquanto, fiquemos com o texto de 1915.

O processo para a feitura de *Considerações atuais sobre a guerra e a morte* não foi simples. Afinal, de um ponto de vista pessoal, Freud e muitos outros habitantes da Europa não estavam no melhor dos cenários à época, já que era o momento da Primeira Grande Guerra Mundial (a qual havia iniciado em julho de 1914). Como nos contam relevantes biógrafos do quilate de Gay (2012), Jones (1989) e Roudinesco (2015), Freud estava atordoado, isolado, solitário, angustiado. Afinal, para além do consultório vazio, congressos psicanalíticos suspensos, discussões clínicas entre pares inexistentes, seus filhos estavam no *front*. Era pressão demais para o famoso doutor de Viena. Como bem recorda Jones (1989), Freud não estava em seu melhor humor nos anos que se sucederam à Primeira Grande Guerra. Podemos notar as oscilações de humor de Freud nas cartas trocadas com seus contemporâneos. Por exemplo, na correspondência que citamos a seguir, endereçada à amiga Lou Andreas-Salomé:

(...) o que a senhora escreve me dá coragem para assumir outro tom. Não duvido que a humanidade superará mesmo esta guerra, mas sei com certeza que eu e meus contemporâneos nunca mais veremos de novo um mundo alegre. É tudo tão odioso. E a coisa mais triste disso é que se apresentou tal como a partir de nossas expectativas psicanalíticas devíamos ter imaginado o homem e seu comportamento. Por causa dessa atitude, nunca pude concordar com seu otimismo jovial. Minha conclusão secreta foi: já que só podemos encarar a mais elevada civilização do presente como desfigurada por uma gigantesca hipocrisia, segue-se que somos organicamente inadequados para ela. Temos de abdicar, e o Grande Desconhecido, oculto atrás do Destino, algum dia repetirá essa experiência com outra raça (FREUD *apud* ANDREAS-SALOMÉ, [1914]1966, p. 37).

Aqui é perceptível que Freud estava abalado com o que vinha constatando em relação à humanidade após a eclosão da Primeira Guerra. Todavia, sabemos que não foi assim desde os primórdios, tendo em vista as diversas cartas que Freud trocava com seu irmão Alexander, em que o autor de *A Interpretação dos sonhos* demonstrava interesse genuíno (em discussões acaloradas) sobre o futuro de seu país e dos demais países que estavam envolvidos nos prelúdios de uma guerra anunciada. Os principais biógrafos de Freud relatam que houve um momento em que ele até mesmo declarou o seu ímpeto patriota, afirmando a Abraham que: “(...) Talvez pela primeira vez em trinta anos eu me sinto um austríaco, e gostaria de dar apenas uma vez mais uma oportunidade a esse império muito pouco promissor” (GAY, 2012, p. 353).

Todavia, tal acesso de patriotismo inesperado não se sustentaria por muito tempo, e um dos principais motivos para que isso fosse se arrefecendo foi o fato dos

seus três filhos serem convocados para lutar no *front*. Daí o motivo pelo qual afirmamos logo acima que havia uma oscilação do humor de Freud em relação à Primeira Grande Guerra. Outrossim, a guerra custou financeiramente ao Freud (segundo suas próprias palavras, algo em torno de 40 mil coroas) e também atingiu diretamente a prática psicanalítica mais ampla⁶².

Todas essas situações foram decisivas para a entrada de um novo pensamento no corpo psicanalítico freudiano. Freud, que vem de uma corrente iluminista, é posto à prova quando se depara de maneira direta e objetiva com as mazelas ocasionadas pela guerra e, por uma consequência direta, pelo homem. Assim sendo, não pode deixar de reconhecer algo diferente do que até então acreditava ser possível - ou seja, um apaziguamento da agressividade humana por meio da educação, da cultura, do logos. Freud foi obrigado a reconhecer que existe algo que nos impulsiona para a destrutividade e que é avassalador e incontrolável, a ponto de utilizarmos a razão em prol da destruição, e não de melhorias de cunho social e cultural⁶³. Eis as motivações para a escrita de *Considerações atuais sobre a Guerra e a Morte*.

Pois bem, o texto de 1915 aparece composto por duas grandes partes. A primeira delas intitulada *A desilusão diante da guerra*, ao passo que a segunda se chamou *Nossa relação com a morte*. Na primeira parte temos um Freud se apresentando – por intermédio do texto – de maneira desolada, angustiado, inquieto e profundamente incerto a respeito das consequências de uma guerra daquela magnitude:

Tomados pela agitação destes tempos de guerra, informados unilateralmente, sem distanciamento, das grandes mudanças que já se realizaram ou que começam a se realizar, e sem previsão quanto ao futuro que está tomando forma, nós mesmos duvidamos do significado das impressões que nos assolam e do valor dos julgamentos que formamos. Parece-nos que jamais um acontecimento destruiu tanto os bens preciosos comuns à humanidade, confundiu tantas das mais lúcidas inteligências, rebaixou tão radicalmente o que era elevado (FREUD, [1915]2020, p. 99).

⁶² Congressos foram cancelados; psicanalistas foram recrutados. Enfim, como bem aponta Gay (2012, p. 358): “(...) as necessidades da psicanálise, assim como as notícias de seus filhos no fronte, punham à prova os limites do patriotismo de Freud”.

⁶³ Ainda que Freud tenha tido uma passagem um pouco iluminista em sua vida, ele continuou sempre muito lúcido. Nunca foi um homem voltado às ilusões, como bem sabemos. Todavia, até um homem sóbrio como Freud se surpreendeu com o que a humanidade entregava em momentos decisivos como os de guerra. Assim, Freud afirma que “(...) a guerra havia degenerado num conflito mais sangrento do que qualquer antecedente e provocara aquele fenômeno praticamente inconcebível”, uma explosão de ódio e desprezo pelo inimigo. Freud, homem que se surpreendia com pouquíssimas coisas, surpreendeu-se com o medonho espetáculo da natureza humana em guerra” (GAY, 2012, p. 362).

Acima recortamos o parágrafo inicial que Freud ([1915]2020) utiliza para começar as suas explicações a respeito da guerra. Percebam o caráter intimista com que ele comunica o que pensa a respeito do que estava vivenciando àquela época. É como se fosse uma espécie de diário em que o narrador da história faz questão de escancarar suas próprias impressões. Na abertura do texto, seu autor já demonstra que ele e tantos outros estão tomados pela guerra e que tal acontecimento destruiu inestimáveis preciosidades da humanidade (talvez a maior de todas sendo o senso de humanização em relação ao outro).

O termo “violência” aparece apenas uma vez ao longo de todo o texto. Ainda assim, o foco do texto é a investigação das manifestações destrutivas e violentas do homem. Com isso, Freud ([1915]2020, p. 99) questiona: “Por que os avanços tecnológicos não diminuem a violência e a destruição dos homens?” Tal objetivo central de investigação é fundamental para entender o que assolava Freud ([1915]2020), a ponto de o autor desejar compreender organicamente tal funcionamento. Afinal, lembrem que este mesmo Freud passou por uma formação iluminista, então para ele era insuportável (até então) conceber que poderíamos utilizar tais impulsos criativos para outros fins que não benfeitorias da cultura.

Não podemos esquecer que, ao longo de *Totem e tabu*, Freud ([1913]2017) defendia que alicerçamos sociedades justamente na proibição do homicídio. Então o que ele tentará compreender aqui em 1915 é justamente como se dá a transformação do “Não matarás!” para o “Matarás!”. É nesse sentido que Freud ([1915]2020) considera o homem supostamente civilizado um hipócrita⁶⁴. Afinal, por meio do Estado, tornou-se possível constatar que a paz e harmonia só são desejadas quando interessam ao controle dos cidadãos:

O Estado civilizado [*Kulturstaat*] considerava essas normas morais o fundamento de sua existência; ele intervinha seriamente quando se ousava violá-las e frequentemente declarava impróprio até mesmo submetê-las a exame da razão crítica. Devia-se então supor que ele próprio quisesse respeitá-las e que não teria a intenção de empreender nada contra elas que viesse a contradizer o fundamento de sua própria existência (FREUD [1915]2020, p.101).

⁶⁴ Freud ([1915]2020, p.112): “Existem, portanto, desproporcionalmente, mais hipócritas culturais [*Kulturheuerler*] do que serem humanos realmente civilizados [*Kulturelle Menschen*], e podemos até mesmo discutir o ponto de vista de saber se uma certa medida de hipocrisia cultural não seria indispensável para a manutenção da cultura, porque talvez a já organizada aptidão para a cultura dos seres humanos de hoje não bastasse para essa realização”.

O mais imprescindível de compreendermos ao longo da progressão textual de Freud ([1915]2020) é que ele vai nos encaminhando para um pensamento lógico. Afinal de contas, como não questionar as amarras sociais (por vezes violentas) que o Estado impõe aos seus concidadãos quando se constata que as proibições eram apenas momentâneas e que serviam a um determinado princípio, não sendo, portanto, unânimes e atemporais⁶⁵? Pois é o mesmo Estado que obriga o cidadão comum a tomar armas em punho e ir para o *front* defender a sua pátria⁶⁶.

Mas o intuito de Freud ([1915]2020) aqui não é meramente sociológico. Freud ([1915]2020), em razão do seu testemunho da guerra, passa a questionar a própria constituição humana. Poucos anos mais tarde, tal questionamento poderá ser localizado com mais precisão no nascimento do conceito de pulsão de morte. Talvez o que tenha feito Freud olhar de outra forma para tal fenômeno pulsional no ser humano tenha sido o fato de que era difícil entender como a barbárie havia se alastrado em solo tão aparentemente cultivado em termos intelectuais. Afinal, como os participantes daquela que se intitulava a mais alta civilização humana poderiam atuar de modo tão virulento e primitivo?

A resposta para tal questionamento é fornecida pelo próprio Freud ([1915]2020, p. 107): “(...) na realidade, eles não desceram tão baixo quanto receávamos, porque não haviam se elevado tanto quanto acreditávamos”. É imperioso que saibamos diferenciar (e Freud ([1915]2020) nos fornece aqui uma série de elementos para isso) avanço tecnológico e avanço da humanidade. A Primeira Grande Guerra é um exímio exemplo desta diferenciação. Afinal, máquinas de destruição altamente potentes foram confeccionadas pelas mãos de excelentes engenheiros, físicos, matemáticos e arquitetos.

⁶⁵ Aqui vale a pena a lembrança de uma frase do Freud neste mesmo texto, em que ele explica o funcionamento dos Estados em relação a seus cidadãos: “(...) o Estado impediu ao indivíduo o uso da injustiça, não porque quer aboli-la, mas porque quer monopolizá-la, como fez com o sal e o tabaco” (FREUD, [1915]2020, p.105).

⁶⁶ Algumas nações possuem tal imperativo de maneira bem provocante. Tomemos o exemplo do Brasil: em sua carta magna, a Constituição Federal, há uma exposição bem direta que afirma que não há pena de morte no Brasil, salvo em caso de guerras. Nesses momentos, algumas medidas arbitrárias podem ser tomadas, como, por exemplo, o fuzilamento de determinados homens que se recusarem – se convocados forem – a ir para o fronte da guerra lutar pelo Brasil. Aqui, vale lembrar: “O Estado exige de seus cidadãos o máximo de obediência e de sacrifício, mas com isso os incapacita por um excesso de sigilo e uma censura de comunicação e da expressão de opinião, que torna o estado de espírito daqueles tão oprimidos [unterdrückt] intelectualmente sem defesa contra qualquer situação desfavorável e contra qualquer boato maldoso. Ele desfaz-se das garantias e tratados através dos quais havia se ligado a outros Estados, reconhece, inescrupulosamente, sua cobiça e seu anseio por poder, os quais o indivíduo deve então acatar por patriotismo” (FREUD,[1915]2020, p.105)

Quando nos deparamos com a engenharia da morte que aconteceu nos campos de concentração nazista anos depois, temos outro grande exemplo do que estamos discutindo aqui. Não se criam câmaras de gás sem o mais alto conhecimento de configurações avançadas de tecnologias de ponta. A participação dos intelectuais nos grandes genocídios, nas grandes barbáries, nos grandes exemplos de destrutividade humana sempre foi algo recorrente.

De volta ao texto de Freud ([1915]2020), ele aponta para algo interessante em relação ao movimento de instauração da guerra ao sinalizar que, para além do fato dela ser completamente sangrenta, impiedosa e cruel, ela ainda traz consigo algo mais: um rancor que por muitos e muitos anos faria com que qualquer esboço de reconciliação fosse bastante improvável. Por que tal passagem freudiana é interessante? Porque ela é profética.

De fato, hoje bem sabemos que tal sentimento tomou conta de uma das partes contribuintes da guerra, a saber, a Alemanha. Afinal, a Alemanha saiu derrotada da Primeira Guerra Mundial e um sentimento desolador tomou conta de muitos cidadãos alemães, a ponto de termos uma leitura comum entre muitos historiadores em que se afirma que um dos motivos que deu abertura para a Segunda Guerra Mundial, tendo a Alemanha como protagonista, foi justamente o fato de que ela saiu perdedora do confronto anterior, ficando ainda completamente prejudicada economicamente, pois teve que custear boa parte dos prejuízos da Primeira Guerra.

Tal leitura profética é algo bem característico nos textos freudianos. A bem da verdade, não se trata de profecia, mas sim de uma leitura atemporal da *natureza humana* e da cultura em todos os seus aspectos configurativos. É por conta de tal modelo estilístico de leitura da natureza humana que podemos ler textos que foram escritos em 1900 e conseguir enquadrá-los na realidade de 2022, por exemplo. E, na medida em que vamos avançado em *Considerações atuais sobre a guerra e a morte*, vamos constatando algo que pode parecer um pouco incomum para a maioria de nós: que, ao final das contas, a civilização não é o oposto da barbárie, mas que uma está inserida na outra. E mais: que não olhar para isso é sucumbir a algo que Freud detestava: ilusões⁶⁷.

⁶⁷ “Ilusões nos são recomendadas pelo fato de nos pouparem de sentimentos de desprazer e, em seu lugar, deixam-nos desfrutar de satisfações. Temos, então, de aceitar sem reclamação que, em algum momento, elas se chocam com uma parte da realidade na qual se despedaçam” (FREUD, [1915]2020, p. 106).

É por meio disso que Freud ([1915]2020) faz questão de apontar para a origem de determinados funcionamentos desprezíveis, como o ódio, egoísmo, a inveja, a barbárie, a violência, dentre outros. O autor é bem didático ao mostrar como se dá a constituição desses funcionamentos e, por seu turno, como eles podem desembocar em condutas também indubitavelmente desprezíveis. Mas que não há uma linearidade nesse processo constitucional. Afinal, as nossas organizações psíquicas atravessam inúmeros fatores e aquilo que outrora foi repulsivo pode se converter em seu contrário da maneira mais radical. Freud ([1915]2020) até nos fornece exemplos explícitos: uma criança extremamente egoísta pode se tornar um cidadão grandiosamente solidário e empático.

Freud ([1915]2020) faz questão de elucidar todas essas possibilidades a respeito do ser humano e seu modo de funcionar na vida, pois quer entender e nos fazer compreender como podemos ter seres altamente cultos empregando as mais severas barbáries uns contra os outros. Assim, uma das suas hipóteses é a de que nunca abandonamos aquelas moções pulsionais iniciais e que poderiam ser tomadas como egoístas e cruéis quando submetidas ao escrutínio da sociedade. O que acontece é que, para sermos amados e sobrevivermos na cultura, precisamos adormecê-las. Contudo, ainda que adormecidas, elas continuam pulsando vigorosamente. E, ao menor sinal de admissibilidade, elas retornam e insistem em se fazer presentes. Nos termos do próprio Freud ([1915]2020, p. 107):

(...) não existe nenhuma “extirpação” do mal. A investigação psicológica – em sentido mais estrito, a psicanalítica – mostra, pelo contrário, que a essência mais profunda do ser humano consiste em moções pulsionais que, de natureza elementar, são da mesma espécie em todos os seres humanos e têm por meta a satisfação de certas necessidades originárias. Essas moções pulsionais não são em si nem boas nem más. Nós as classificamos, bem como as suas manifestações, em função de sua relação com as necessidades e exigências da comunidade humana. Admitimos que todas as moções que são condenadas pela sociedade como sendo más – tomemos como suas representantes as moções egoístas e as cruéis – encontram-se entre essas moções primitivas.

Destarte, nunca podemos esquecer que a cultura foi sendo alcançada e aprimorada justamente na medida em que íamos abrindo mão de nossa liberdade pulsional. Do contrário, continuaríamos nos aniquilando até que somente um restasse. Todavia, afirmar isso não é supor que tais impulsos são extirpados. Eles continuam procurando maneiras

de escoamento, ainda que parcial. Por isso que determinadas situações (a guerra, por exemplo) são, por vezes, muito bem recebidas, pois dão vazão a esse escoamento pulsional. Ou seja: “(...) os estados primitivos podem sempre ser restabelecidos; o anímico primitivo, em sentido pleno, é imperecível” (FREUD, [1915]2020, p.113)⁶⁸.

Encaminhando-se para o desfecho desta primeira parte do seu texto, Freud ([1915]2020) realiza um questionamento sincero e bastante significativo: “Por que, afinal, os indivíduos de cada povo se menosprezam mutuamente, odeiam-se, na verdade, até em tempos de paz, é enigmático. Não sei dizer” (FREUD, [1915]2020, p. 116)⁶⁹.

O segundo ensaio de *Considerações atuais sobre a guerra e a morte* foi intitulado por Freud ([1915]2020) da seguinte maneira: “Nossa atitude para com a morte”. Nele o autor começa sua explanação relatando que há um segundo fator a respeito do nosso estranhamento em relação a esse mundo que, antes da guerra, era belo: a realidade da morte! Freud ([1915]2020) aponta que a nossa relação com a morte nunca foi sincera, tendo em vista que conscientemente falamos de maneira racional e objetiva em relação a esta etapa final de nossas vidas, mas inconscientemente não a reconhecemos e repelimos com veemência qualquer menção em relação a ela (à morte).

É como se disséssemos conscientemente: “entendo que a morte existe e é inevitável, por isso devo entendê-la e aceitá-la como natural”. Mas, de outro lado, o discurso inconsciente que nos ronda é: “não quero lidar com essa verdade inegável e estranhamente inquietante e por isso tento burlá-la”. Tal dilema é compreensível. Afinal, o único registro psíquico que nós seres humanos não possuímos é o da morte.

⁶⁸ Alguns anos depois, mais especificamente em 1921 (com *Psicologia das massas e análise do eu*), Freud também compreenderia de maneira objetiva os motivos que levam uma turba a clamar por desordem, violência, caos e destrutividade. Tocamos nessa questão pois podemos trazê-la para a atualidade brasileira, uma atualidade carregada de ódio a tudo que remeta a oposição, diferença, antagonismo. Acreditamos ser da realidade de praticamente todos os que vivem no Brasil atualmente o fato de que há em curso um projeto de destruição de reputações e aniquilamento do outro. É de fácil percepção o fato de que existem sujeitos que clamam por rebelião, por desordem e que acendem – muito facilmente – a chama da anarquia, desde que ela seja acompanhada de muita agressividade e violência. O que ocorreu no dia 08 de janeiro de 2023 nas sedes das instituições democráticas constituídas em Brasília é um exemplo cabal disso.

⁶⁹ A dúvida, legítima e relevante, será melhor respondida seis anos mais tarde e por ele mesmo justamente no texto que acima citamos: a saber, *Psicologia das massas e análise do Eu* (1921). Aqui Freud ([1921]2021) afirma que Eros mantém uma massa coesa, mas também demonstra que há fatores identificatórios que ligam determinados sujeitos à figuras de liderança e também a determinados grupos e que toda e qualquer dessemelhança com determinados ideais com os quais nos identificamos pode ser tomado como um grande golpe narcísico. Por conta disso, é insuportável determinados grupos considerarem a alteridade, pois a diferença propaga o esfacelamento do grupo. É a máxima em execução: “Para os amigos, afago; para os inimigos, o rigor das leis”.

Não há como termos tal registro em nosso aparelho psíquico tendo em vista que essa realidade nunca foi experimentada. Com isso, em nosso inconsciente todos somos imortais.

Devido a esta perspectiva de imortalidade em nosso psiquismo é que somos tomados por assombro quando nos deparamos no dia a dia com as expressões da morte⁷⁰. Ficamos surpresos e atingidos, como se ela fosse impossível. Começamos a tentar encontrar respostas, tentamos – exaustivamente – criar explicações sobre as possíveis causas, porque assim tentaríamos encobrir que a morte é real por si só. Há algumas situações em que tal sentimento torna-se ainda mais vigoroso: quando a morte atinge nossos objetos de investimento libidinal - ou seja, quem amamos. Nosso narcisismo é afetado frontalmente quando isso ocorre.

Neste momento do seu texto, Freud ([1915]2020) deixa algo bem evidente: há uma grande questão relacionada entre a guerra e a morte. Ou seja, a morte torna-se uma realidade em tempos de guerra, ela não pode mais ser negada. Psicicamente não podemos mais fingir que ela não existe ou tratá-la como um acaso. E tal realidade que se apresenta em momentos de exceção como a guerra modificará ainda mais a psicologia daqueles que vão para o *front*, bem como daqueles que esperam pelo retorno de seus parentes amados. Há uma divisão bem evidente aqui: neurose de guerra versus desamparo. De um lado, as consequências do que se vivenciou indo para a guerra e como isso será recebido psicicamente pelos sobreviventes; do outro, com a eminente possibilidade de morte de pessoas queridas, escancaramos nosso desamparo e até mesmo nossa impotência frente essa desalentadora realidade. Todos sofrem e ambos são afetados pela guerra!

Isto nos remete ao belíssimo texto de Freud ([1915/1916]2015) chamado *Transitoriedade*. O texto remonta a um passeio que Freud fez em agosto de 1913 com dois queridos amigos (Freud não cita o nome desses amigos, mas hoje sabemos – por meio de dados biográficos e historiográficos – se tratar de Lou Andreas-Salomé e Rainer Marie Rilke), no qual um desses amigos (Rilke) fica completamente pesaroso

⁷⁰ Nota da autora: sobre o assunto da insuportabilidade da realidade da morte em nosso psiquismo, deixo um registro profissional: certa vez fui convidada para compor uma banca de trabalho de conclusão de residência em psicologia. O tema em questão era “Sobre a morte inesperada de pacientes internados no Hospital”. Quando entrei em contato com o título do TCR, logo fiz um questionamento à concluinte: “Mas qual morte é esperada?” De certo entendo o que a autora em questões quis afirmar, mas não podia deixar de registrar, em um trabalho psicanalítico, que pelos princípios do próprio inconsciente, toda morte sempre e sem exceção, será inesperada. Justamente pela crença inconsciente da nossa imortalidade.

ao se deparar com a finitude das coisas. Afinal, aqueles belos campos que se arvoravam no verão logo mais desapareceriam no inverno.

Freud ([1915/1916]2015) não deixar de notar que o pesar do caro amigo não se dava simplesmente pelo cair das flores, mas havia algo por trás que era muito mais importante. A saber: o fato de que todos nós – um dia – também partiremos. Freud demonstra, entretanto, que não é porque as coisas (os objetos) se esvanecem que eles perdem o valor que outrora possuíam. Pelo contrário, é justamente porque se é transitório que há um aumento de valor do que se é. Tal como há valor na vida humana, que, apesar de finita, comporta infindáveis possibilidades criativas.

Freud ([1915/1916]2015) realiza uma excelente leitura a respeito do luto nessas poucas páginas do ensaio sobre a *Transitoriedade*, pois acredita que tal processo de luto ainda é um enigma para os pesquisadores da *alma* humana. Talvez seja justamente por isso que dedicará, anos mais tarde, um texto específico (*Luto e Melancolia*, de 1917) para mostrar de que forma a psicanálise entende o fenômeno do luto. Ademais, retomando o texto de 1915, Freud ([1915]2020) continua abordando a maneira com a qual recebemos a realidade da morte. Para isso, faz elocubrações a respeito do modo como o ser humano da pré-história se relacionava com ela. Segundo o entendimento de Freud ([1915]2020), de maneira completamente ambivalente:

O homem primitivo posicionou-se de uma maneira muito notável em relação à morte. Não era nada consistente, mas antes cheia de contradições. Por um lado, ele tomava a morte seriamente, reconhecendo-a como cessação [*Aufhebung*] da vida, e servia-se dela nesse sentido; mas, por outro lado, também negava a morte, reduzindo-a a nada. Essa contradição foi possível pelo fato de que, em relação à morte do outro, do estranho, do inimigo, ele assumia uma posição radicalmente diferente daquela que assumia em relação à sua própria. A morte do outro era apropriada para ele, tinha o valor da aniquilação daquilo que era odiado, e o homem primitivo não tinha nenhum escrúpulo em provoca-la. *Ele era certamente um ser passional, mais cruel e mais maligno do que outros animais. Ele assassinava com prazer e como se fosse algo óbvio.* Não devemos lhe atribuir o instinto [*Instinkt*] que deve impedir outros animais de matar e ingerir seres da mesma espécie. *A pré-história da humanidade está, pois, repleta de assassinatos.* Ainda hoje, o que nossos filhos aprendem na escola como sendo História do Mundo é essencialmente uma *sequência de genocídios*. O obscuro sentimento de culpa ao qual está sujeita a humanidade desde os tempos primevos [*Urzeiten*], e que em algumas religiões está condensado na hipótese de culpa originária [*Urschuld*], de um pecado hereditário, é provavelmente a expressão de uma dívida de sangue que incorreu a humanidade dos tempos primevos (FREUD, [1915]2020, p. 121-122, *grifos nossos*).

A citação acima é extensa, mas é de suma importância para que compreendamos diversos aspectos do pensamento freudiano e vamos esmiuçá-la cuidadosamente. Freud parte da perspectiva do homem primitivo e de como este último lidava e enfrentava a problemática da morte. Todavia, ele acrescenta algo que nos é de extrema valia para os propósitos desta tese: trata-se da maneira com a qual o homem primitivo gozava com a prática de crueldades aplicadas aos seus semelhantes. Tal percepção nos é relevante pois denuncia algo de comum que vivenciamos até os dias atuais: que o ser humano é o único animal que sente prazer em infligir dor no outro. Se, segundo o próprio Freud, a pré-história dos humanos está repleta de assassinatos, é certo afirmar que, mesmo com toda a evolução tecnológica, não houve a extirpação de tal funcionamento na humanidade nos dias atuais.

As ponderações freudianas a respeito das criações humanas, desde os tempos mais remotos, para lidar com o insuportável da morte são indubitavelmente interessantes, principalmente porque retomam aquele princípio de que já falamos antes, apontando para o fato de que não possuímos registro psíquico da morte. Por isso, a insuportabilidade no trato com o assunto. Todavia, muito embora seja satisfatório constatar tal interpretação, o que nos interessa nesse instante é entender como Freud vai costurando suas ideias a respeito da familiaridade que o ser humano vai construindo com o aniquilamento do outro. Esse é um ponto interessante para pensarmos sobre a herança da guerra.

Freud ([1915]2020) resume tal compreensão (pelo menos agora no texto de 1915) afirmando que o evento que contribuiu de maneira avassaladora para a recepção do aniquilamento do outro - e, por consequência disso, da aproximação com a realidade da morte - é a guerra. Pois, segundo ao autor, ela (a guerra): “(...) nos despoja das novas camadas de cultura e faz reaparecer em nós o homem primitivo. (...) ela caracteriza para nós os estranhos como inimigos, cuja morte devemos provocar ou desejar” (FREUD, [1915]2020, p.131). E assim Freud rumo para o final de suas apreciações em *Considerações atuais sobre a guerra e a morte*, mostrando que há um processo para a exploração da violência e da agressividade, que são inerentes à atividade humana.

No próximo tópico trabalharemos com a continuação deste pensamento freudiano, só que de uma maneira ampliada e repaginada. Muito embora o discurso de Freud em relação à guerra permaneça o mesmo em 1932, ele se tornará mais radical, sobretudo pela adição do conceito de pulsão de morte, conceito esse que propiciará

maior alcance do pensamento freudiano em relação à violência. Sigamos os passos de Freud.

3.3.2. “Os conflitos de interesse entre os seres humanos são decididos, em princípio, com o emprego da violência”.

“Se acaso se destrói a hierarquia, / Que é a escada de todo alto desígnio, / Toda a empresa se abala. Como podem / Classes de escola, ou comunidades, / Pacífico comércio entre cidades, / A primogenitura e o nascimento, / Prerrogativas, cetros e coroas / Senão por graus manter-se onde merecem? / Removam-se esses graus, fale essa nota, / e vejam que discórdia! As coisas entram / Em conflito gratuito: as águas, soltas, / erguendo-se mais alto do que as praias, / Transformam em lama todo o globo sólido: / O mando entrega-se à imbecilidade, / E o rude filho fere e mata o pai. / Seria certa a força: o certo e o errado, / De cujas lutas a justiça nasce, / Sem a justiça não existem mais. / Tudo se transforma então em poder, / O poder, em vontade e apetite; / E o apetite – lobo universal –, / Com base no poder e na vontade, / Terá, com a força, o mundo como presa, / E acaba se comendo.” (TRÓILUS E CRÉSSIDA, de Shakespeare).

Em 1918 é encerrada a Primeira Guerra Mundial, não sem antes deixar muitos rastros desastrosos e, como o próprio Freud imaginava, não sem marcar para sempre aqueles que passaram por ela. Seus resultados foram incomensuráveis: mais de 10 milhões de soldados mortos no *front* e mais de 20 milhões de cidadãos mortos no total; máquinas de destruição em massa foram confeccionadas; o cenário geográfico europeu foi completamente reconfigurado (tendo em vista que novos países precisaram ser criados e outros foram completamente dizimados); a Alemanha saiu completamente humilhada da guerra, seus soldados foram rendidos e presos, o país teve que custear o conflito (fazendo com que a economia da nação fosse dilacerada); e, em suma, os habitantes da Europa e até de outros países que se envolveram na guerra nunca mais foram os mesmos após o término da Guerra das Guerras, como ficou conhecida (SONDHAUS, 2013).

O que Freud escreveu em 1915 teria que ser continuado e repensado a partir do término da guerra. Não havia possibilidade da psicanálise – que, afinal, ainda estava sendo construída – passar incólume pelas consequências proporcionadas por tal evento. Afinal, os sobreviventes – tantos os do *front* quanto os que ficaram em casa – estavam

confusos, angustiados e atordoados. E nada melhor que uma ciência que busca a compreensão dos males da *alma* para fornecer subsídios terapêuticos a esses sujeitos.

Como já abordamos, o ataque de otimismo inicial que Freud sofrera com o início da guerra não permaneceu por muito tempo. Então, chegando próximo ao findar da guerra, Freud já estava desolado e “cansado da vida”, segundo suas próprias palavras em correspondências trocadas com amigos (JONES, 1989). A guerra deixou em Freud uma profunda ansiedade, principalmente em relação à vida dos filhos. Estavam salvos? Estavam feridos? Freud ficava dias, semanas e meses sem receber cartas deles. Ao se aproximar do fim da guerra, Freud teve notícias de seu filho mais velho – Martin – que se encontrava preso na Itália. Em carta a seu amigo Ernest Jones, afirma:

Esses últimos meses estão se tornando os piores que tivemos de suportar desde o começo desta guerra. Meu filho mais velho ainda está prisioneiro na Itália. Todos nós estamos lentamente decaindo em saúde e constituição, não apenas nesta cidade, garanto-lhe. As perspectivas são negras. Estou pronto a confessar que o destino não mostrou injustiça e que a vitória alemã podia ter-se revelado um golpe mais duro para os interesses da humanidade em geral. Mas não é alívio termos nossa simpatia pelo lado vencedor quando nosso bem-estar está escorado no lado perdedor. Sinceramente, Freud (apud JONES, 1989, p. 211).

Nos quatro anos de guerra, Freud produziu intensamente e de maneira consistente. Já declaramos que a metapsicologia foi escrita nesse período. A base teórico-conceitual mais substancial da psicanálise (até então) foi formulada no período da Primeira Grande Guerra. Em 1918 há a publicação de dois títulos de grande importância. São eles: *História de uma neurose infantil* e *O Tabu da virgindade*. Este último é uma espécie de continuação dos estudos de cunho antropológico que Freud desenvolveu em *Totem e Tabu* cinco anos antes (JONES, 1989).

No ano de 1920 há o famoso *turning point* da teoria freudiana das pulsões, quando Freud ([1920]2020) publica um livro intitulado *Além do Princípio do Prazer*. Mais de 100 anos após a publicação do livro supracitado, podemos afirmar de maneira categórica que temos aqui um clássico e um clássico no sentido objetivo da palavra, tal como nos definiu Calvino (2007) em *Por que ler os clássicos?* Ou seja, livros/textos/ensaios que nunca cessam de nos dizer o que eles têm a nos dizer.

Segundo Roudinesco & Plon (2008), o livro foi escrito entre março e maio de 1919 e sofreu modificações durante o inverno de 1920 para que assim fosse publicado

no outono do mesmo ano. Em cartas trocadas com sua fiel interlocutora e amiga Lou Salomé, temos os bastidores da confecção de *Além do Princípio do Prazer*. A primeira vez que Freud fez menção ao ensaio foi em abril de 1919, em uma carta resposta que enviou à Lou quando ela o interpelou a respeito do destino de seus textos complementares da *Metapsicologia*. Ao acompanharmos esta troca de cartas entre amigos, ficamos cientes de dados interessantes, como, por exemplo, o fato de que Freud afirmou que, ao realizar uma reformulação sobre as pulsões e questionar o estatuto da morte dentro do cenário psicanalítico, bebeu de uma fonte (desprazerosa, segundo suas próprias palavras) schopenhaueriana (FREUD *apud* ANDREAS-SALOMÉ, [1919]1966).

Seus detratores não medirão esforços para, mais uma vez, desmerecer as novas descobertas e contribuições que Freud realizara para o campo psicanalítico. Muitas são as elocubrações que acompanharam a publicação de *Além do princípio do prazer* e, subsequentemente, o conceito de pulsão de morte. Fritz Wittels chegou a afirmar, em um trabalho biográfico datado em 1924, que tal conceito só fora pensado e implementado devido às circunstâncias da vida pessoal de Freud - a saber: a guerra e o luto severo pela morte de sua amada filha Sophie. Todavia, Freud fez questão de responder a Wittels para que desfizesse tal hipótese e para que a verdade pudesse ser restabelecida. Nessa direção, afirmou que tal afirmação era descabida, inclusive pela cronologia dos fatos. Afinal, ele escrevera *Além do Princípio do Prazer* em 1919, época em que sua filha ainda gozava de plena saúde (OLIVEIRA; IANNINI, 2020).

Contudo, sabemos que tal resposta de Freud também não é inteiramente verdadeira. Afinal, ele fez acréscimos e modificações em *Além do princípio do prazer* e só o finalizou de fato em julho de 1920. Assim, variadas interpretações sobre o contexto da escrita do livro permanecem possíveis⁷¹. Muito embora seja arriscado e

⁷¹ Vejamos o que Roudinesco e Plon (2008) nos apresentam em relação a discussão, ao contexto e ao conceito de modo geral: “(...) aqueles que, pouco à vontade com a ideia de pulsão de morte ou desejos de retirar dela seu peso teórico, iriam esforçar-se por não ver nela senão uma noção circunstancial, produto do contexto econômico e político já evocado pelo próprio Freud, ou efeito dos falecimentos ocorridos ao redor dele nessa época — falecimento de Tausk, de Anton von Freund e, acima de tudo, alguns dias depois, em 25 de janeiro de 1920, de sua filha Sophie Halberstadt, cuja morte o deixou transtornado, como ele mesmo disse em numerosas cartas a Ludwig Binswanger ou Oskar Pfister. Essa ideia de uma relação causal entre a morte de Sophie e a elaboração do conceito de pulsão de morte seria desenvolvida, em especial, em 1923, pelo primeiro dos biógrafos de Freud, Fritz Wittels, a quem Freud daria conhecimento de sua discordância. Preocupado em se opor a essa espécie de psicanálise aplicada e como que prevenido sua eventualidade, Freud teve o cuidado de afirmar, numa carta a Max Eitingon datada de 18 de julho de 1920: “*O Mais-além* foi finalmente concluído. Você poderá confirmar que já tinha sido escrito até a metade na época em que Sophie ainda estava viva e florescente.” Essa anotação não impediria Max Schur de continuar a considerar a morte de Sophie como a causa essencial da elaboração do conceito de pulsão de morte. Ainda

até, de certa maneira, desleal com a produção freudiana como um todo, afirmar que apenas as questões pessoais formulariam este ou aquele conceito⁷². Isso é rasteiro! É o tipo de argumento raso que os detratores de Freud adoram realizar: “Só falou de sexualidade porque era um perverso”. A bem da verdade, podemos conjecturar o que bem desejamos, mas a realidade não se modificará: o conceito de pulsão de morte é um marco na psicanálise freudiana e possibilitou que muitos temas pudessem ser vistos e trabalhados de maneira aprofundada, como veremos a seguir.

3.2.3. A respeito das pulsões na teoria freudiana

“A teoria das pulsões é, por assim dizer, a nossa mitologia. As pulsões são entidades míticas, magníficas em sua imprecisão. Em nosso trabalho não podemos desprezá-las, nem por um só momento, de vez que nunca estamos seguros de os estarmos vendo claramente.” (FREUD, [1933]1996).

Não é do intuito deste trabalho realizar toda uma apreciação dos conceitos de pulsão e/ou pulsões ao longo da obra freudiana. Para tal apreciação, seria de bom grado o leitor acessar materiais em que os autores se dedicam a discutir somente a temática pulsional⁷³. Todavia, configura-se de bom tom apresentar as noções que se enveredam até a chegada do segundo dualismo pulsional em Freud.

Com efeito, em 1915, quando publicou parte constituinte da sua *Metapsicologia* sob o título de *As pulsões e seus destinos*, Freud sistematizou um

recentemente, Peter Gay sustentou essa interpretação, relativizando-a (ROUDINESCO & PLON, 2008, p. 485).”

⁷² Cromberg (2018), ao ser convidada a palestrar sobre os cem anos de *Além do princípio do prazer*, realizou uma fala sóbria a respeito do nascimento da pulsão de morte no cenário freudiano. A autora de *Sabina Spielrein: uma pioneira na psicanálise* afirma que não podemos deixar de levar em consideração alguns dados fundamentais que antecedem a publicação de *Além do princípio do prazer*: Gripe Espanhola; morte de Sophie; Primeira Guerra Mundial; Filhos no *front* da guerra; neuroses de guerra. Enfim, o caos imperava tanto na vida de Freud, quanto no cenário mundial. Mas qual o nosso interesse por esse comentário específico de Cromberg (2018)? O entendimento de uma espécie de *Zeitgeist*. Entendimento este que ultrapassa e muito a noção pueril e individualizada de que tal conceito foi pensado apenas por uma questão pessoal. É como se o *espírito da época* fosse tácito ao levar Freud a produzir o que produziu. É só lembrarmos do momento que alastrou o mundo de 2020 e que ainda deixa suas marcas mortíferas até os dias atuais. Não podemos estranhar, nesse cenário, a produção de materiais e questionamentos que versam sobre a morte, o estranho, a angústia e etc.

⁷³ Deixamos como indicação os textos freudianos: *Pulsões e seus destinos* (1915); *Além do Princípio do Prazer* (1920). Bem como os livros: *Clínica da pulsão*, de Diana Rabinovich; *Introdução à metapsicologia freudiana* – vol. 3, de Luiz Garcia Roza.

conceito *princeps* para a teoria psicanalítica⁷⁴. É sob a égide de tal conceito que podemos pensar em psicanálise sobre diversos temas. E é por meio dele que obtemos algumas respostas para as mais incomuns indagações da vida humana: por que fazemos isso ou aquilo? Por que amamos quem amamos? Por que elegemos determinados objetos em nossa vida? Enfim, talvez seja pretensão, mas desejamos correr esse risco ao afirmarmos que o estatuto conceitual da pulsão em psicanálise humaniza, de uma vez por todas, o homem para Freud. Afinal, é sobretudo aqui que nos afastamos do animal instintual da natureza. “Somos seres pulsionais”, podemos bradar a partir da teoria freudiana.

Na primeira teoria pulsional, temos um Freud preocupado em realizar uma distinção binária: princípio do prazer x princípio da realidade. Dito de outro modo, o interesse de Freud na sua primeira apresentação sistemática da dualidade pulsional era discutir a oposição entre pulsões do eu e pulsões sexuais. O conceito utilizado pelo próprio Freud ([1915]2015, p. 25) para a ideia de pulsão [*Trieb*] foi: “(...) um conceito fronteiro entre o anímico e o somático, como representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo que alcançam a alma, como uma medida da exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência de sua relação com o corporal”.

Mais que isso, justamente porque o intuito era uma apresentação mais formal do conceito, Freud ([1915]2015) fez questão de trabalhá-lo de maneira objetiva e pormenorizada, fazendo questão de adicionar a ele as quatro características principais da pulsão, a saber: pressão⁷⁵, meta⁷⁶, objeto⁷⁷ e fonte⁷⁸. Outros pontos fundamentais também foram abordados aqui. Todavia, o que nos interessa neste momento é apenas apontar a maneira como Freud ([1915]2015) tratou o assunto nesse primeiro turno para

⁷⁴ Freud já havia abordado a noção conceitual de pulsão no célebre *Três Ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de 1905. Todavia, a ênfase que dera foi em relação à pulsão sexual. Agora, 10 anos depois, o que o autor faz é uma apresentação formal do conceito de pulsão para a psicanálise.

⁷⁵ “Por pressão de uma pulsão entende-se seu fator motor, a soma de força ou a medida da exigência de trabalho que ela representa (...) toda pulsão é uma parcela de atividade” (FREUD, [1915]2015, p.25).

⁷⁶ “A meta de uma pulsão é sempre a satisfação, que só pode ser alcançada pela suspensão do estado de estimulação junto à fonte pulsional. Mas, mesmo que essa meta final permaneça inalterada para todas as pulsões, diferentes caminhos podem conduzir a essa mesma meta final, de modo que podem existir para uma mesma pulsão diversas metas aproximadas ou intermediárias, as quais podem ser combinadas ou substituídas umas por outras” (FREUD, [1915]2015, p.25).

⁷⁷ “O objeto de uma pulsão é aquele junto ao qual, ou através do qual, a pulsão pode alcançar sua meta. É o que há de mais variável na pulsão, não estando originalmente a ela vinculado, sendo apenas a ela atribuído por sua capacidade de tornar possível a satisfação. Não é necessariamente um objeto material estranho ao sujeito, podendo ser até mesmo uma parte do próprio corpo” (FREUD, [1915]2015, p.26).

⁷⁸ “Por fonte da pulsão entende-se o processo somático em um órgão ou parte do corpo, cujo estímulo é representado na vida anímica pela pulsão” (FREUD, [1915]2015, p.26).

que possamos partir para como ele tratará em um segundo momento - a saber, em *Além do Princípio do Prazer*.

Na virada de chave do entendimento pulsional, Freud passa a abordar outro dualismo: pulsões de vida x pulsões de morte. Entretanto, antes de se direcionar rumo a essa discussão ele faz longas digressões a respeito da relativização da centralidade do princípio do prazer. O autor introduz um aspecto fundamental a respeito da noção de compulsão a repetição. O foco na noção de compulsão a repetição⁷⁹ é tão evidente que Freud ([1920]2020) faz questão de colher evidências clínicas a esse respeito, com exemplos advindos da brincadeira do *Fort-Da*⁸⁰, da *neurose de destino*⁸¹ e da transferência⁸².

Até aqui temos um Freud preocupado em apresentar fenômenos que poderiam corroborar suas hipóteses para que somente após isso ele pudesse apresentar uma discussão mais metapsicológica (mais precisamente a partir do quarto capítulo do livro). É nessa direção de uma apresentação mais metapsicológica que Freud ([1920]2020) inicia o quarto capítulo de *Além do princípio do prazer* afirmando que: “O que se segue é simplesmente especulação, especulação que em grande parte vai

⁷⁹ Freud diz: “Em vista dessas observações extraídas da conduta da transferência e do destino dos seres humanos, encontramos a coragem para supor que realmente exista na vida anímica uma compulsão à repetição que sobrepõe o princípio do prazer” (FREUD, [1920]2020, p. 97)

⁸⁰ Freud relata um caso que acompanhou de perto, de uma criança de pouco mais de 1 ano de idade que, embora super comportada, começou a apresentar um hábito de jogar brinquedos para bem longe e depois recuperá-los. Nas palavras diretas de Freud ([1920]2020, p.77): “(...) ao fazê-lo, ela produzia, com uma expressão de interesse e satisfação, um [OOOOO] [o-o-o-o] “o-o-o-o” sonoro e prolongado, que, segundo o julgamento unânime da mãe e do observador, não era uma interjeição, mas significava “fort” [desapareceu, sumiu]. Percebi finalmente que isso era uma brincadeira e que a criança só utilizava seus brinquedos para brincar de “fortsein” [desaparecer] com eles. (...) a criança tinha um carretel de madeira, no qual estava enrolado um fio. Nunca lhe ocorria, por exemplo, de arrastá-lo pelo chão atrás de si para então brincar de carrinho com ele, mas, em vez disso, atirava com grande destreza o carretel amarrado na linha por sobre a beirada de seu berço cortinado, de modo que ele desaparecesse lá dentro, pronunciava seu [OOOOO] [o-o-o-o] “o-o-o-o” significativo e depois puxava o carretel pelo cordão de novo para fora da cama, mas agora saudava seu aparecimento com um alegre “da” [eis aqui, acho, chegô]. (...) A interpretação da brincadeira estava clara, então. Ela estava associada com a grande realização cultural da criança, com a renúncia pulsional levada a cabo por ela (renúncia à satisfação pulsional), ao consentir, sem oposição, que a mãe fosse embora. Ela estava compensando, por assim dizer, quando ela própria colocava em cena o mesmo desaparecimento e retorno utilizando os objetos a seu alcance”.

⁸¹ A respeito da noção de transferência no texto, Freud ([1920]2020) afirma: “O mesmo que a psicanálise revela nos fenômenos de transferência dos neuróticos pode ser encontrado também na vida de pessoas não neuróticas. Com elas temos a impressão de um destino que as persegue, de um traço demoníaco em seu viver e desde o início a psicanálise considerou esse destino como sendo em grande parte preparado por elas mesmas e determinado por influências infantis precoce” (FREUD, [1920]2020, p. 95).

⁸² “Os fenômenos da transferência encontram-se claramente a serviço da resistência por parte do Eu obstinado no recalçamento; a compulsão à repetição, que o tratamento queria colocar a seu serviço, é, por assim dizer, puxada para o seu lado pelo Eu, que quer se agarrar ao princípio do prazer” (FREUD, [1920]2020, p. 99).

longe e que cada um, de acordo com sua posição particular, irá considerar ou desprezar” (p. 99).

Freud ([1920]2020) mais uma vez acertara, tendo em vista que de fato tais “especulações” não foram bem recepcionadas por grande parte do movimento psicanalítico. Alguns acreditavam que se tratava de devaneios do autor, outros sugeriram um luto latente e que se apresentava em sua teoria. Poucos foram os que acreditaram se tratar de algo inédito e indubitavelmente potente para o campo da psicanálise⁸³. Mas esses receio e desconfiança com os quais boa parte do movimento psicanalítico recebeu a nova construção teórica do Freud não se deram à toa. O autor constrói uma espécie de filogênese especulativa do sistema nervoso para que pudesse dar conta das relações entre percepção e memória, para demonstrar que o organismo procura se manter ao máximo livre de estímulos. E, nesse sentido, aos poucos Freud ([1920]2020) vai conduzindo uma reformulação na sua teoria das pulsões. No quinto capítulo, aproxima então, de maneira objetiva, a noção de compulsão à repetição da pulsão:

Mas de que maneira o pulsional está associado à compulsão à repetição? Aqui precisa impor-se a nós, necessariamente, a ideia de que chegamos à pista de um caráter geral das pulsões e até mesmo de toda a vida orgânica em geral, caráter que até o presente não foi claramente reconhecido – ou pelo menos não expressamente destacado. Uma pulsão seria, portanto, uma pressão inerente ao orgânico animado para restabelecer um estado anterior, pressão que esse ser animado precisou abandonar sob a influência de forças perturbadoras externas; ela seria uma espécie de elasticidade orgânica, ou, se preferir, a manifestação da inércia na vida orgânica (FREUD, [1920]2020, p. 131).

Assim, ao final do quinto capítulo, Freud ([1920]2020) faz questão de mostrar como a antiga dicotomia entre pulsões do eu e pulsões sexuais não faz mais sentido simplesmente porque ela não teria condições de abarcar de maneira plena o entendimento de um funcionamento que almeja retornar a um estado inorgânico. Afinal: “(...) a meta de toda a vida é a morte, e, remontando ao passado: o inanimado esteve aqui antes do vivo” (p. 137).

Ao chegarmos ao sexto capítulo, que poderíamos dizer que é o último capítulo de fato argumentativo do livro, tendo em vista que o sétimo é apenas uma espécie de recapitulação do que fora abordado anteriormente, temos a formulação e a

⁸³ Dentre eles podemos destacar uma das suas maiores interlocutoras da época: Lou Andreas-Salomé.

concentração das teorias biológicas a respeito de todas essas especulações que Freud ([1920]2020) vinha realizando até o momento. Ele abre o capítulo afirmando que:

O resultado que obtivemos até agora, que estabelece uma forte oposição entre “as pulsões do Eu” e as pulsões sexuais, as primeiras pressionando para a morte e as últimas, para a conservação da vida [continuação da vida], certamente não será satisfatório nem sequer para nós mesmos em muitos aspectos. Acrescenta-se a isso o fato de que, na verdade, foi apenas para as primeiras que pudemos invocar o caráter conservador, ou melhor, regressivo, da pulsão, que corresponde a uma compulsão à repetição. Pois, de acordo com a nossa suposição, as pulsões do Eu provêm da animação da matéria inanimada e querem restabelecer o estado inanimado. No que diz respeito às pulsões sexuais, ao contrário, é evidente que elas reproduzem estados primitivos do ser vivo, mas a meta a que almejam por todos os meios é a fusão de duas células germinais diferenciadas de determinada maneira (p. 149).

Tal abertura demonstra pelo menos três fatores: 1) que Freud ([1920]2020) ainda toma o cuidado de apresentar a teoria de uma maneira especulativa; 2) que, ao mesmo tempo em que a qualifica como uma especulação, o mesmo Freud ([1920]2020) sugere que ela estaria bem embasada teoricamente; 3) que, todavia, Freud ([1920]2020) entende que precisaria de muito mais para sustentar que o que deveríamos levar em consideração, de agora em diante, dentro da psicanálise, seria a compreensão de um novo dualismo pulsional.

As teorias biológicas que Freud ([1920]2020) utilizará para tentar embasar seus argumentos a respeito da pulsão de morte são variadas. Ele vai, inclusive, até as fontes de um conjunto de renomados pesquisadores do campo da biologia⁸⁴. Entretanto, o principal debate gira aqui em torno das teorias de um biólogo alemão chamado August Weismann a respeito do envelhecimento, da duração da vida e do problema da morte. Nessa direção, Freud ([1920]2020, p. 153) afirma que: “(...) O maior interesse para nós está associado ao tratamento que o tema da duração da vida e o da morte dos organismos encontrou nos trabalhos de A. Weismann. É desse pesquisador que provém a diferenciação da substância viva em uma metade mortal e outra imortal”.

Assim, ancorado em uma série de considerações biológicas, Freud ([1920]2020) parece haver encontrado o que procurava: um suporte para as suas

⁸⁴ Man Hartmann: Morte e reprodução, de 1906; Alex Lipschütz: Por que morremos?, de 1914; Franz Doflein: O problema da morte e da imortalidade nas plantas e nos animais, de 1919. Temos também menções a Woodruff; Maupas; Caulkin; E. Hering; J. Loeb.

próprias considerações psicológicas⁸⁵. Esse funcionamento não é inédito no percurso do criador da psicanálise, pois ele já havia tentado tal feito em seu *Projeto para uma psicologia científica* (1895), texto pré-psicanalítico. Lá o caráter, ao mesmo tempo, biológico e médico de Freud também estava bem evidente. O que diferencia ambos os textos não é meramente a cronologia, mas sobretudo a maturidade teórica e técnica que Freud apresenta.

Freud ([1920]2020) foi bem lúcido ao afirmar que, de certa maneira, foi “forçado” a trabalhar com termos científicos e, talvez por isso, ela – a teoria – ainda aparentasse ser obscura para os preceitos que almejava alcançar. No entendimento de Freud ([1920]2020), a teoria seria obscura porque a sua relação com esses fundamentos químicos, biológicos e fisiológicos da construção metapsicológica ainda não poderiam ser estabelecidos. Isso devido a um déficit de conhecimento, uma lacuna entre o ponto em que a metapsicologia até então conseguia chegar e aquilo que se sabia a respeito da fisiologia e da química dos organismos. Destarte, advém uma consideração muito importante que Freud fará a seguir. Em suas próprias palavras:

(...) queremos deixar bem claro que a insegurança de nossa especulação atingiu um alto grau pela necessidade de fazer empréstimos da ciência biológica. A biologia é, verdadeiramente, um reino de possibilidades ilimitadas; dela podemos esperar esclarecimentos os mais surpreendentes e não podemos adivinhar que respostas ela daria, em algumas décadas, às perguntas que lhe colocamos (FREUD, [1920]2020, p. 197).

O que Freud ([1920]2020) está afirmando no trecho acima é que constatou que a expectativa que a biologia pudesse rejeitar o conceito de pulsão de morte não foi cumprida. Ou seja, a revisão bibliográfica realizada no capítulo VI de *Além do Princípio do Prazer* mostrou que, embora não houvesse um consenso, e que ainda que não fosse possível justificar plenamente a existência do conceito metapsicológico de pulsão de morte simplesmente utilizando bases conceituais da biologia, Freud ([1920]2020) – ainda assim – apresenta que a biologia não refutaria a sua existência.

Com isso, a parte final do livro se dá com o Freud ([1920]2020) apontando para a originalidade do seu pensamento até então - ou seja, com a especulação da pulsão de

⁸⁵ Freud objetivamente afirma: “(...) Vimos anteriormente que as observações dos biólogos nos autorizam a supor, mesmo entre os protistas, processos internos que conduzem à morte. (...) a notável semelhança da diferenciação de Weismann entre soma e plasma germinal com a nossa separação entre pulsões de morte e pulsões de vida permanece firme e recupera seu valor” (FREUD, [1920]2020, p. 165).

morte em oposição às pulsões de vida. Freud ([1920]2020) chega a afirmar, aliás, que só poderia falar em pulsão de morte se antes falasse em pulsão de vida. Mais que isso, ao final do livro, Freud ([1920]2020) não deixa de transparecer sua angústia a respeito das especulações que levantara. Todavia, a firmeza do seu empenho em demonstrar que havia algo de grandioso ali naquelas elocubrações salta as páginas ao longo de todo o livro (ROUDINESCO & PLON, 2008).

Já àquela altura, talvez Freud ([1920]2020) soubesse de algo que fosse imprescindível. Afinal, as teorias que agora eram apresentadas só iriam se fortalecer com o tempo e no transcorrer de textos futuros que servirão como parte constituinte de toda essa discussão. A saber: *Psicologia das massas e análise do Eu* (1921), *O Eu e o Isso* (1923), *O problema econômico do masoquismo* (1924), *O mal estar na cultura* (1930) e, finalmente, *Por que a guerra?* (1932). Em Freud podemos afirmar que nada é deslocado ou sem sentido, há uma construção primorosa de sentido ao longo de toda sua obra, ainda que para isso seja necessário percorrer o caminho mais tortuoso.

3.2.4. Considerações após a virada pulsional de 1920

“A saudade desse todo e o empenho de restabelecê-lo é o que denominamos amor. Antes, conforme disse, éramos um; porém, agora, por motivo de nossa injustiça, fomos separados pela divindade como os árcades o foram pelos lacedemônios. Remanesce o perigo, se não nos mostramos reverentes aos deuses, de sermos outra vez cortados pelo meio e de termos de andar como as figuras de perfil talhadas nas estrelas, com o nariz serrado em dois, ou com duas metades dos ossinhos de jogar, que são guardadas como lembrança.” (O BANQUETE, de Platão).

Em *Psicologia das Massas e Análise do Eu*, Freud ([1921]2020) apresenta uma teoria a respeito das massas humanas: quem são? Como se estabelecem? Por que permanecem coesas? Qual o papel da figura do líder? Qual a representatividade psíquica de determinadas instituições? Quais as imbricações entre o Eu e o outro? Esses são temas amplamente abordados e discutidos na leitura que Freud faz a respeito da (ir)racionalidade do sujeito inserido na massa, leitura importante para abordar determinadas relações entre a agressividade e a violência no âmbito social.

Já *O Eu e o Isso* é mais direto: no quarto capítulo, Freud ([1923]2016) rememora o que fez em *Além do Princípio do Prazer*, mostrando que conseguiu encontrar duas classes de pulsões: de vida e de morte, e que esta última não foi fácil

de abordar, tendo em vista que precisou do auxílio da biologia. Entretanto, foi justamente a sua suposição que fez com que o autor entendesse que:

A hipótese não lança qualquer luz sobre a maneira pela qual as duas classes de pulsões se fundem, misturam e ligam uma com a outra, mas que isso se realiza de modo regular e de modo muito extensivo, constitui pressuposição indispensável à nossa concepção. Parece que, em resultado da combinação de organismos unicelulares em formas multicelulares de vida, a pulsão de morte da célula isolada pode ser neutralizado com sucesso e os *impulsos destrutivos desviados para o mundo externo*, mediante o auxílio de um órgão especial. Esse órgão especial pareceria ser o aparelho muscular; e a pulsão de morte pareceria, então, expressar-se - ainda que, provavelmente, apenas em parte - como uma pulsão de destruição dirigido contra o mundo externo e outros organismos. (...) Percebemos que, para fins de descarga, a pulsão de destruição é habitualmente colocada a serviço de Eros; suspeitamos que a crise epiléptica é produto e indicação de uma defusão pulsional, e viemos a compreender que a defusão pulsional e o surgimento pronunciado da pulsão de morte exigem consideração específica entre os efeitos de algumas neuroses graves, tais como, por exemplo, as neuroses obsessivas (FREUD, [1923]2016, p. 55, *grifo nosso*).

Esta afirmação de Freud ([1923]2016) é fundamental para a leitura que faremos no próximo capítulo em relação à obra de Michael Haneke, pois aqui Freud ([1923]2016) já é explícito ao demonstrar que impulsos destrutivos que são desviados para o externo são provenientes da pulsão de morte. No presente texto, Freud toma o exemplo do ódio como explicação para os impulsos destrutivos supracitados⁸⁶.

Em 1924, um ano após a publicação de *O Eu e o Isso*, Freud ([1924]2016) publica *O problema econômico do masoquismo*. Não foi a primeira vez que abordou a temática do masoquismo ao longo de sua obra, pois já havia falado sobre o assunto em *Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), em *As pulsões e seus destinos* (1915) e em *Bate-se em uma criança* (1919). Contudo, até então o modo freudiano de abordar a temática do masoquismo era como uma derivação. Ou seja, o masoquismo derivava do sadismo. Isso se modificará em 1924. Aqui o autor fará questão de abordar um masoquismo primário, coisa que só foi possível após a introdução do conceito de pulsão de morte (STRACHEY, 1996)⁸⁷.

⁸⁶ Conforme o seguinte trecho: “Não há dificuldade em encontrar um representante de Eros; mas temos de ficar gratos se pudemos achar um representante do evasivo instinto de morte no instinto de destruição, ao qual o ódio aponta o caminho” (FREUD, [1923]1996, p. 57).

⁸⁷ Conforme podemos observar em: “Por masoquismo primário entendamos um estado em que a pulsão de morte, vinculada à libido, é ainda dirigida para o próprio sujeito. O masoquismo primário estaria

Assim, o que Freud ([1924]2016) realiza é a intuição de um tipo de masoquismo primário, originário, erógeno em que:

(...) a pulsão de morte atuante no organismo – o sadismo originário [*Ursafismus*] – seria idêntica ao masoquismo. Depois que sua parcela principal foi deslocada para fora, na direção dos objetos, permanece no interior, como resíduo, o verdadeiro masoquismo erógeno, que, por um lado, tornou-se um componente da libido, e, por outro, ainda toma o próprio ser como objeto (FREUD, [1924]2016, p. 292).

A explicação do masoquismo a partir da incorporação da pulsão de morte talvez seja o ponto mais importante que iremos trabalhar aqui. Assim, não podemos deixar de registrar que as descobertas freudianas vão se aprimorando a um princípio clínico muito importante, ou seja, o entendimento do funcionamento anímico e como tal funcionamento está inteiramente interligado aos componentes constitutivos do ser humano. Voltaremos a essa questão oportunamente.

Em 1929 acontece a Grande Depressão Econômica, também conhecida como “crise de 1929”. Tal crise foi a responsável pela maior recessão econômica que os Estados Unidos já enfrentaram em toda a sua história. E, por motivos óbvios, tal recessão também atingiu o mundo inteiro, afetando em todos os âmbitos da vida dos sujeitos que viveram à época (a crise durou mais de dez anos, até a década de 30). É preciso lembrar que o mundo havia saído há pouquíssimo tempo da Primeira Guerra, fazendo com que sobretudo um país como os Estados Unidos decolasse economicamente. Os cidadãos médios poderiam, pela primeira vez, adquirir inúmeros bens por preços altamente sedutores. A economia do país teve um crescimento de mais de 45% naquela década. É claro que tal impulsionamento não se deu de maneira despreziosa: as tecnologias ligadas à indústria e à energia elétrica foram os dois agentes primordiais para o sucesso econômico que o povo americano enfrentava naquele momento (FRIEDMAN, 1968).

Todavia, em uma quinta de outubro de 1929 houve aquilo que ficou conhecido como o *crash* da bolsa de valores em Wall Street. Milhões de ações foram vendidas a preços irrisórios. Os bancos tentaram intervir, mas acabaram sendo levados para o fundo do poço juntamente com as ações. Eram bilhões e bilhões de dólares se esvaindo como areia no deserto. Empresas fecharam, milhões de pessoas ficaram

relacionado a um tempo em que a agressividade não estaria voltada para um objeto externo” (MARTELLO; D’ASSUNÇÃO, 2012, p. 2).

desempregadas, fazendo com que muitas não tivessem mais como sobreviver: não havia como pagar por moradias, vestimentas, alimentação. O colapso estava instaurado e milhares de pessoas, que estavam desesperadas e sem saber o que fazer, acabaram por se suicidar.

Freud ([1930]2020) então publica à época aquele que é considerado por muitos como a sua maior criação psicanalítica: *O mal estar na cultura*⁸⁸. Certamente estamos tratando aqui de um livro fundamental para a compreensão do homem e da cultura desde o século XX. Com ele, Freud conseguiu deixar sua marca em muitas áreas: filosofia, sociologia, antropologia, teologia, psicologia, etc., sendo muitos os debates travados a partir do texto aqui abordado. Mas tudo isso não se deu de maneira aleatória. Afinal, Freud realizou um diagnóstico preciso da humanidade, da cultura e do ser humano. Freud é retilíneo ao afirmar que o mal estar é intrínseco à atividade humana e que não há como escapar completamente de tal destino trágico.

O texto é tão impecável que poderíamos abordá-lo por meio de infindáveis temáticas. Contudo, respeitaremos o princípio do trabalho aqui exposto e tomaremos as partes que fazem coro ao que já estamos discutindo. Assim, partindo de um mandamento (“Amar o próximo como a ti mesmo” [Mateus 22:37-39]), Freud apresenta nova roupagem para uma teoria que até então se pensava apenas pelo viés do masoquismo e sadismo. O autor deixa claro já nesse ponto que seria possível pensar em uma pulsão agressiva autônoma. Ora, se é preciso um mandamento para limitar as ações humanas, significa que há algo fundante por detrás.

Freud faz questão de criticar aqueles que ainda não acreditavam no conceito de pulsão de morte. O autor afirma que um dos maiores motivos que repeliam essas pessoas do conceito de pulsão de morte é o fato de que: “(...) não gostam de ouvir falar da tendência inata do ser humano para o “mal”, para a agressão, para a destruição e, assim, também para a crueldade” (FREUD, [1930]2012, p. 139). Assim, sem esmorecer pelo descrédito, ainda persistente, de muitos em relação à sua teoria, Freud de maneira altiva acentua: “(...) a inclinação agressiva do ser humano é uma disposição

⁸⁸ “Jacques Lacan, no seminário do ano de 1959-1960, dedicado à ética da psicanálise, falou de O mal estar na cultura como um “livro essencial”, no qual Freud realizara “a síntese de sua experiência” e discorrera sobre a tragédia da condição humana. Peter Gay, por seu turno, estima que *O mal estar na cultura* é o texto “mais sombrio” de Freud, aquele em que se aborda sem disfarce e no tom mais grave a questão da “miséria humana”, à qual a crise econômica, a quebra da bolsa de Nova York, ocorrida dias antes de Freud entregar o manuscrito a seu editor, e a ascensão do partido hitlerista na Alemanha conferem toda a sua amplitude.” (ROUDINESCO & PLON, 2008, p. 490).

de impulsos original e independente, e volto a afirmar que a cultura encontra nessa inclinação o seu mais poderoso empecilho” (FREUD, [1930]2012, p. 141).

De tal modo, ao recapitular o que já havia tocado em 1920⁸⁹, Freud ([1930]2012, p. 136, *grifo nosso*) corrobora o pensamento de que:

(...) além de Eros, um impulso de morte; a partir da ação conjunta e contraposta de ambos, os fenômenos da vida poderiam ser explicados. Mas não era fácil demonstrar a atividade desse suposto impulso de morte. As expressões de Eros eram por demais chamativas e ruidosas; podia-se supor que, calado no íntimo do ser vivo, o impulso de morte trabalhava em sua dissolução, mas que isso obviamente não era nenhuma prova. Mais longe nos levou a ideia de que uma parcela do *impulso se volta contra o mundo exterior e então se mostra como impulso de agressão e destruição*. Assim, o impulso seria inclusive forçado ao serviço de Eros, na medida em que o ser vivo aniquilava outras coisas, animadas ou inanimadas, em vez de a si mesmo. Inversamente, os limites impostos a essa agressão dirigida ao exterior teriam de intensificar a autodestruição, aliás sempre presente.

Em *O mal estar na cultura* temos um Freud sem meias palavras (talvez por isso muitos considerem esse livro o mais sombrio de todos de sua extensa obra). No trecho acima é notório que o autor não oculta o que já é evidente em suas ponderações analíticas. Ele afirma com todas as letras que um destino terá que ser empregado às pulsões de morte: elas podem tender a uma auto destruição do homem ou podem escoar para o exterior. Mas que precisariam ser endereçadas, disso não haveria dúvida. Mais que isso, a ideia de uma fusão pulsional fica bastante evidente aqui. Mesmo quando a pulsão de morte atua e é escoada para o exterior, a pulsão de vida também se faria presente, pois no ato há uma preservação do Eu (ele aniquila outras coisas em vez de a si mesmo).

Como já sabemos, não há redenção alguma em *O mal estar na cultura*. Freud faz questão de finalizar o livro afirmando que não há como prever o desfecho em relação a uma luta entre Eros e Tânatos e que, assim, o futuro seria completamente incerto. Um Freud mais esperançoso, porém, surgirá em 1932, quando – em resposta a Einstein – realiza ponderações sobre a destrutividade humana em tom pacifista e esperançoso. Passemos a ele.

A Liga das Nações, por intermédio do Instituto Internacional para Cooperação Intelectual, estava estabelecendo debates entre vários intelectuais a respeito de temas

⁸⁹ Por exemplo, em: “Se quisermos falar de uma pulsão de morte, teremos que falar também de uma pulsão de vida” (FREUD, [1920]2020, p. 98).

que fossem de suma importância para a humanidade. Um dos intelectuais convidados pelo Instituto foi o físico Albert Einstein. Einstein aceitou o convite, mas o condicionou à participação de Freud, afirmando que desejava imensamente realizar uma troca de cartas com o pai da psicanálise. E assim o foi! Einstein enviou uma carta a Freud em agosto de 1932 e um mês depois Freud o respondeu. Por questões óbvias (ascensão do partido nazista), a correspondência foi proibida de circular na Alemanha (MORAES, 2020).

A carta de Einstein é o exercício de um físico renomado realizando considerações analíticas. Não podemos ser ingênuos em acreditar que Einstein não tinha algum preparo na teoria psicanalítica. Embora sem citações diretas, pela leitura da carta de Einstein é possível notar que ele era cômico do que Freud vinha produzindo ao longo dos anos. Só dessa maneira para que ele apresentasse as questões e, logo em seguida, fornecesse hipóteses argumentativas baseadas em suposições de que Freud já havia tocado nesse ou naquele tema, mas que talvez fosse necessária uma revisão com novas considerações sobre a mesma temática.

Einstein é muito sincero ao ponderar que procurou Freud para estabelecer esse diálogo porque ele (Einstein) via as questões de modo muito objetivista, e talvez – para essas questões da vida anímica – fosse necessário encontrar argumentos em alguém que falasse e produzisse sobre a vida pulsional dos sujeitos. Ninguém melhor do que Freud para tal empreitada. Assim, Einstein propõe um questionamento central: “Existe alguma forma de livrar a humanidade da ameaça da guerra?”. Afinal, Einstein não deixa de notar algo que Freud já havia abordado longamente em 1915 (*Considerações para os tempos de Guerra e Morte*) - ou seja, que a humanidade, muito embora muito avançada em tecnologias, ainda parecia e fracassava perenemente em relação aos morticínios, às guerras e à destruição.

Ao longo da sua breve carta, Einstein vai realizando pequenas indagações que, de antemão, fornecem o seu próprio entendimento do fenômeno, ainda que considere o seu próprio entendimento raso, pueril. Mas é a maneira como ele consegue enxergar, até então, o cenário que se apresentava. Assim, Einstein ([1932]2020, p. 424) indaga: “Como é possível que a minoria que acabamos de mencionar (os dirigentes dos Estados, *grifo nosso*) possa colocar a serviço de seus apetites a massa do povo, que, em uma guerra, só tem a sofrer e a perder?”. Einstein ensaia uma resposta: “(...) a minoria dos que hoje dominam tem em suas mãos sobretudo a escola, a imprensa e frequentemente também as organizações religiosas. Por esses meios, ela domina e

dirige os sentimentos da grande massa e faz dela seu instrumento apático” (EINSTEIN *apud* FREUD, [1932]2020, p.424).

Einstein tem razão e sua leitura não é nada ingênua ou risível. Seu diagnóstico social é preciso. Todavia, o que lhe faltava era um diagnóstico psicanalítico, e isso ele obterá com Freud. Mas a afirmação de que a minoria que detém a escola, a imprensa e organizações religiosas é quem deterá a maioria dos corações dos cidadãos é tão verídica que vemos que é um formato que se repetiu em todos os regimes totalitários que o mundo já viu e ainda vê. Todos os grandes ditadores possuem os domínios dos controles institucionais: controlam as escolas, as universidades, a grande imprensa. Livros como *1984*, *A revolução dos bichos*, *Fahrenheit 451* e tantos outros são denúncias literárias de regimes totalitários e neles temos algo em comum: o controle da educação, das mídias e, por consequência, das mentes dos cidadãos. Afinal: “Quem controla o passado controla o futuro. Quem controla o presente controla o passado” (ORWELL, 2009, p. 44).

Dando continuidade às suas indagações, Einstein ainda questiona: “(...) como é possível que a massa se deixe inflamar, através dos meios mencionados, até o frenesi e o sacrifício de si?”. E o físico responde de antemão: “A resposta só pode ser: no ser humano habita uma necessidade de odiar e de aniquilar” (EINSTEIN *apud* FREUD, [1932]2020, p. 424). Não podemos afirmar a quais livros de Freud Einstein teve acesso e, de fato, leu. Todavia, *O mal estar na cultura* parece haver sido um deles, pois a suposição de que algo habita os homens e os impulsiona para a destrutividade já estava anteriormente descrita em Freud. Einstein entende que é neste ponto de confluência que reside o maior de todos os problemas: demonstrar de que maneira haveria uma explicação para essa tendência destrutiva fundamental nos homens. E, como último questionamento, indaga ainda se: “(...) existe uma possibilidade de conduzir o desenvolvimento psíquico dos seres humanos de modo que se tornem capazes de resistir às psicoses de ódio e à aniquilação?” (FREUD, [1932]2020, p. 424).

Estas foram as principais perguntas que Einstein endereçou a Freud, questionamentos cujas respostas não serão fáceis ou finalizarão o debate. Mas, como o próprio Einstein sabia, era uma maneira de dar novos rumos às mentes tão preocupadas daqueles tempos. Havia uma guerra que estava batendo à porta no ano de 1932 e o antissemitismo vinha cada vez mais crescente. Einstein finaliza então sua carta constatando e firmando seu compromisso de que o que almejava era simplesmente novas maneiras de encarar os problemas que se aproximavam:

Sei que o senhor, em seus escritos, respondeu ora diretamente, ora indiretamente a todas às questões que têm relação com o problema premente que nos interessa. Mas será de grande proveito se o senhor apresentar, especialmente à luz de novos conhecimentos, o problema da pacificação do mundo, visto que de uma apresentação como essa podem resultar muitos esforços frutíferos (FREUD, [1932]2020, p. 424).

Em um primeiro momento, Freud ([1932]2020) se assusta com a proposta de Einstein. Afinal, como ele poderia fornecer a chave para livrar a humanidade das mazelas da guerra? Contudo, após o susto, compreendeu a proposição do seu interlocutor: ele almejava apenas conhecer o olhar psicanalítico do fenômeno, o olhar do homem que tinha profundo conhecimento sobre as pulsões. Não nutria em si uma ilusão de que Freud, de fato, possuísse respostas a fim de cessar completamente as mazelas da humanidade.

Diante disso, Freud inicia sua resposta afirmando que, quando descobriu que Einstein o convidou para um debate, aceitou prontamente. Entretanto, hoje sabemos por meio de seus biógrafos (JONES, 1989; GAY, 2012; ROUDINESCO, 2015) que isso não se deu de maneira entusiasmada. Freud, em sua resposta aos justos anseios de Einstein, divide suas considerações em dois grandes polos: 1) como, aos olhos da psicanálise, poderíamos evitar as guerras?; 2) uma discussão sobre direito e violência onde Freud pede para trocar o termo “poder” (*Macht*), utilizado por Einstein, por “violência” (*Gewalt*), pois considera mais apropriado fincar suas considerações nesta última noção. O pedido de mudança de Freud é de extrema relevância porque a escolha da palavra é muito mais abrangente. Em alemão, *Gewalt* pode significar, ao mesmo tempo, poder e violência⁹⁰.

Freud afirma que se à época parecia um absurdo aproximar direito e violência, tal realidade nem sempre foi assim, tendo em vista que uma noção derivava da outra. Ou seja, não teríamos a lógica do direito sem o emprego da coerção (violência). O autor nota que os conflitos de interesses entre os homens sempre foram resolvidos com o uso da força e que essa realidade os acompanha desde os tempos mais remotos. No início tínhamos o uso de força muscular bruta. Depois, a força muscular deu espaço a determinados instrumentos mais rudimentares e, por fim, chegamos ao uso de armas

⁹⁰ “O termo *Gewalt* em alemão significa violência, força, mas também autoridade, poder, e significa tanto poder judiciário (*richterliche Gewalt*) como poder paterno (*elterliche Gewalt*). Pode ainda designar um atributo das instituições sociais, *geistliche Gewalt*, o poder espiritual da Igreja e *Staatgewalt*, o poder do Estado” (VANIER, 2004, p. 130).

de cunho mais acentuadamente tecnológico. Desde os primórdios, contudo, havia um intuito superior: levar o outro (considerado inimigo) a mudar de opinião ou atitude pelo viés de um constrangimento imposto pela força. As ressonâncias do aniquilamento dos adversários eram diversas: quando se elimina alguém, esse alguém não retorna para lutar; mais que isso, ele (o eliminado) serviria de exemplo para os demais que porventura almejassem lutar também. E, por fim, matar o inimigo satisfaria determinadas inclinações pulsionais.

Freud faz uma leitura antropológica e sociológica ímpar nesse primeiro momento. Afinal, nos primórdios da humanidade a força bruta dominava os sujeitos (o mais forte era o colonizador). Todavia, com o avanço da palavra⁹¹, meios outros (ferramentas) precisariam ser inventados para que a dominação se tornasse mais velada (ainda que jamais desaparecida!). Eis então que temos o advento da colonização, da subjugação do outro através do domínio das armas (ferramentas). O intuito permanece o mesmo, apenas os meios são transformados.

A explicação que Freud utiliza para abordar a modificação que tivemos, ao longo da história, em relação ao uso da força bruta e a noção de direito é interessante: para o autor o que fez com que o rumo das coisas fosse transformado foi a “união dos fracos”, como ele mesmo denominou. Ou seja, mesmo que exista alguém muito forte e que oprime os demais, este pouco ou nada pode fazer quando os demais fracos se unissem para derrotá-lo. É uma analogia com o que ele desenvolveu em *Totem e tabu*, com o mito do pai da horda. Um pai forte, gozador, onipotente, mas que, ao ser apanhado pelos filhos, todos juntos e unidos, foi destituído do poder e assassinado:

A violência é rompida pela união, e agora o poder desses que estão unidos constitui o direito, em oposição à violência do indivíduo. Estamos vendo que o direito é o poder de uma comunidade. Ele não deixa de ser violência, pronta para se voltar contra qualquer indivíduo que se oponha a ela; trabalha com os mesmos meios, persegue os mesmos fins; realmente, a diferença reside apenas no fato de que ele não é mais a violência de um indivíduo que se impõe, mas a da comunidade (FREUD, [1932]2020, p.424).

O trecho acima também lembra muito do que foi discutido por Freud ([1921]2020) em *Psicologia das Massas e Análise do Eu*. Afinal, esse é um dos fatores pelos quais o grupo não tolera dissidências, contradição, pois ele fica enfraquecido.

⁹¹ Interessante lembrar que Hannah Arendt, embora de corrente oposta a de Freud no que tange a tradição de pensamento, afirmava que a palavra foi instaurada para deter a violência (ARENDR, 1994).

Muito da fidelidade que os membros de um grupo precisam ter para a permanência em turba se dá pelo fato de que a simples menção de contrariedade é sentida como uma fenda à perfeição totalitária do grupo. Afinal de contas, *l'union fait la force* justamente porque se está junto, comprometido com os mesmos imperativos, mesmos ideais. Se alguém discorda há um ataque frontal à redoma narcísica do bando.

Em suma, a violência, que até então era recorrente do mais forte em relação ao mais fraco, agora é transformada pelo poder da união. Assim, a violência pode ser abatida pela união (mesmo que violentamente) e o poder daqueles que se uniram a partir de então representará a lei. Em outros termos: a lei é a força de uma comunidade. Como bem aponta Freud ([1932]2020, p. 429): “a superação da violência através da transferência do poder a uma unidade maior, que é mantida coesa pelas ligações afetivas entre os seus membros”. Temos aí mais uma evidente alusão a *Psicologia das massas e análise do eu*, tendo em vista que essa questão da vinculação dos membros de um grupo foi amplamente estudada e discutida por Freud ([1921]2020) sobretudo ao abordar a noção do vínculo erótico que mantém uma massa coesa.

Uma vez passadas estas divagações de Freud a respeito de um estado ideal de direito em que a maioria sucumbiria a uma lei maior⁹² por entender que esse sacrifício seria recompensado pelo acalento comunitário, o mesmo Freud adverte que tal pensamento seria da ordem da idealização teórica, tendo em vista que as diferenças constituintes da vida em sociedade seriam de força desigual e que, em algum momento, as disparidades de poder começariam a falar mais alto. Afinal, desde que o mundo é mundo as leis são criadas por uma casta com o objetivo de privilegiá-la, fazendo com que o cidadão ordinário fosse menosprezado e desconsiderado. Com isso, seria reproduzido um eterno conflito entre opressores (dominantes) e oprimidos (dominados).

Pois bem, conforme Freud vai avançado em suas considerações a respeito do papel da violência no ordenamento social, vamos entendendo que para o autor a violência é um meio (até mesmo indispensável) para se restabelecer a ordem. Tal constatação é importante para demonstrar o caráter anti-ilusório de Freud, um homem

⁹² Essa ideia não é nada original, ela já havia sido pensada em 1795 por Immanuel Kant, em um livro intitulado *A paz eterna: um projeto filosófico*. Kant ([1795]2008) afirma que, para que pudéssemos pensar em um mundo sem guerras, em paz universal, seria necessário alguns fatores, dentre eles: 1- todos os países precisam ser repúblicas (democracias de verdade, funcional); 2- é necessário criar uma federação de nações, ou seja, seria necessário que nos uníssemos (as repúblicas, os estados) como uma grande aliança mundial que aceita se sujeitar às regras criadas a todos; 3- a humanidade precisa chegar a um patamar de consciência racional em que todos façam apenas o bem, o que é certo.

que não cede a ideias fantasiosas para obter a audiência de seus ávidos leitores, muitos dos quais almejavam redenções e salvadores da pátria. Por certo seria muito mais proveitoso que Freud pudesse oferecer caminhos menos tortuosos, menos duros, mas tal funcionamento não condiz com a postura que Freud adotou como desbravador da alma humana. Às vezes ele transita pelos mais dolorosos caminhos, mas se mantém fiel aos preceitos da teoria psicanalítica.

Então, ao dar continuidade à sua formulação de respostas a Einstein, Freud retoma o ponto em que o físico se surpreendia com a facilidade com que as pessoas cedem às guerras, considerando que talvez isso se devesse a uma espécie de “pulsão de odiar”. Freud não titubeia em concordar com Einstein e, a partir desse momento, passa a descrever o que nos últimos anos (mais precisamente nos doze últimos) vinha pesquisando a respeito do jogo pulsional. Eis então que, em sua missiva, Freud abre a exposição de seus argumentos para o campo da dualidade pulsional da segunda tópica: pulsões de vida versus pulsões de morte.

Há, segue Freud ([1932]2020) em sua argumentação, dois tipos de pulsões. São elas: as conservadoras ou eróticas (Eros) e as destrutivas ou assassinas. Contudo, elas não podem ser jogadas em um binarismo simplório que as entendesse como boas ou más, mesmo porque não operam de maneira isolada, e sim conjuntamente. Freud ([1932]2020, p. 434) explicita que ambas são essenciais para o funcionamento humano, pois: “...da ação conjunta e antagônica de ambas surgem as manifestações de vida”. É nesse sentido que são ampliadas as possibilidades das pulsões de morte, que, embora destrutivas, seriam também criativas, dando vida a muitos de nossos funcionamentos no dia a dia. Assim, podemos afirmar que sujeitos que são incitados à guerra e cedem a ela o fazem por diversos imperativos. Dentre eles, dois polos que parecem opositores, mas que se complementam: motivos nobres (preservação da sua nação e dos interesses da sua comunidade) e motivos vis (destruição do outro por prazer).

Ou seja, há impulsos aí que, embora latentes, imploram por serem satisfeitos, encontrando no embate, na guerra, um valoroso escoamento. Com isso, mesmo que não existam motivos aparentes para guerrear, determinados sujeitos por vezes os criam em larga medida para fazer valer essas moções⁹³. É então que, ao continuar

⁹³ Vemos tais exemplos no dia a dia e, aliás, iremos abordar esse ponto de maneira pormenorizada no próximo capítulo, tendo em vista que os filmes de Michael Haneke (ou pelo menos aqueles que elegemos

descrevendo o funcionamento das dualidades pulsionais, Freud ([1932]2020, p. 436) expõe que:

(...) chegamos efetivamente à concepção de que essa pulsão (de destruição, *grifo nosso*) opera no interior de cada ser vivo e almeja então leva-lo à dissolução, reconduzir a vida ao estado de matéria inanimada. Ela mereceu, com toda a seriedade, o nome de pulsão de morte, enquanto as pulsões eróticas representam os anseios da vida. A pulsão de morte torna-se pulsão de destruição na medida em que, com a ajuda de órgãos especiais, é voltada para fora, contra os objetos. *O ser vivo preserva, por assim dizer, sua própria vida destruindo a alheia.* Mas uma parte da pulsão de morte permanece ativa no interior do ser vivo, e fizemos a tentativa de derivar um grande número de fenômenos normais e patológicos dessa interiorização da pulsão de destruição. (...) a viragem dessas forças pulsionais para a destruição no mundo exterior alivia o ser vivo e só pode ter efeito benéfico.

De toda a resposta de Freud a Einstein até o presente momento, este talvez seja o argumento mais importante e fundamental para os propósitos da nossa pesquisa. Freud acaba de afirmar que a pulsão de morte opera silenciosamente no interior dos sujeitos. Mais ainda, que ela se torna uma pulsão de destruição quando é jogada para o exterior e que isso alivia (e, porventura, até mesmo salva) o organismo. Esse argumento de Freud não é novo, ele já o havia utilizado em *O problema econômico do masoquismo*, ao qual aludimos anteriormente. Não obstante, há aí um reconhecimento de que, assim como a união a outros sujeitos é uma válvula de salvação para o ser humano, a destruição é um escoamento de energia substancial para que a permanência da vida seja preservada.

Eis, ao que parece, um problema ético enfrentado por Freud. Estaria ele realizando uma espécie de incitação ou justificação da barbárie? Tampouco! Ele não deixa de lamentar que o funcionamento humano seja tão destrutivo dessa maneira, mas não poderia deixar de alertar sobre o nosso *modus operandi*. Também podemos ponderar que tal alerta seja uma maneira de encontrarmos tarefas outras que não necessariamente o caos e a barbárie para dar vazão a essa energia que precisa ser escoada. Daí o caráter potencialmente criativo que há pouco sugerimos para a pulsão de morte.

Nestes termos, até o presente momento já conseguimos compreender que é impossível eliminar as tendências agressivas e destrutivas dos seres humanos, mas não

como materiais de estudo da presente tese) parecem demonstrar tal funcionamento do humano de maneira bastante acurada.

é impossível desviá-las para que não encontrem refúgio nas guerras. Freud ([1932]2020) acredita que é possível fornecer ligações afetivas tão efetivas que Eros prevalecesse em detrimento de Tânatos. O autor estabelece dois caminhos possíveis para tal realização: 1) a erotização dos vínculos entre sujeitos - ou seja, entender que o outro é um companheiro amoroso e que também deve ser amado; 2) e/ou o incentivo ao estabelecimento de processos identificatórios (pela via de interesses em comum, por exemplo).

Então, ao se encaminhar para as suas considerações finais, Freud ([1932]2020) atenta para o fato de que a motivação do debate travado entre ele e Einstein é um só: o incômodo que a guerra, a barbárie, o caos e violência lhes causam. Com isso, Freud ([1932]2020) indaga o seguinte: por que nos indignamos tanto com a guerra? A resposta mais rápida que ele nos oferece é “porque somos dois pacifistas”. Entretanto, há um caminho mais longo a percorrer aí, pois, caso perguntássemos para um determinado número de pessoas se a guerra é errada e deveria deixar de existir, temos quase certeza que a maioria consentiria que sim, que há inúmeras razões para que não existam guerras e que essas mazelas, destruição, mortes, miséria e etc. (podemos tomar como exemplo a guerra que estamos presenciando neste exato momento do século XXI – Rússia x Ucrânia) são produções penosas demais para a humanidade.

Todavia, o intento de Freud em preservar um comportamento contrário às guerras não se dá por um simples apelo racional ou afetivo. Freud se coloca de maneira direta em oposição a qualquer princípio de guerra devido a uma posição substancialmente ética (com isso não queremos dizer que racionalidade e/ou afetividade são contradições da ética), posição essa que resguarda o conjunto da obra de um homem que apostou na “cura pela fala” para lidar com conflitos psíquicos, existenciais que até então não poderiam ser lidados de outra forma.

Não é nada fácil fazer frente a um princípio destrutivo tão radical como o é o da pulsão de morte, mas que outra saída Freud tinha? Desandar para um pessimismo que marcou seu texto de dois anos antes (a saber: *O mal estar na cultura*)? Assim, Freud ([1932]2020, p. 441) finaliza afirmando que: “...tudo o que estimula o desenvolvimento cultural⁹⁴ também trabalha contra a guerra”. Talvez seja o preceito que temos para nos apoiar, uma espécie de investimento em Eros. Assim como para

⁹⁴ “Das características psicológicas da cultura, duas parecem ser as mais importantes: o fortalecimento do intelecto que começa a dominar a vida pulsional e a interiorização da inclinação à agressão, com todas as suas consequências vantajosas e perigosas” (FREUD, [1932]2020, p. 441).

Freud e Einstein, talvez seja o que nos resta. E, acreditem, não é pouco. Quem consegue, mesmo diante de tantas mazelas, apostar na vida tem em si um impulso primordial e que clama por se expressar. Que demos voz a ele!

Pois bem, as exposições que gostaríamos de examinar a respeito da violência no pensamento freudiano se encerram aqui. Não porque Freud deixou de abordá-las, pois é notório que até o fim de sua vida ele trabalhou com tais temáticas (poderíamos lembrar, por exemplo, do texto de 1939 (*Moisés e a Religião Monoteísta*) em que Freud explora as origens e consequências do Antissemitismo que só crescia e afluía à época). Entretanto, acreditamos que, para os propósitos do presente trabalho, já temos material suficiente para que possamos nos encaminhar à análise que nos comprometemos em realizar.

Diante disto, no próximo capítulo trabalharemos mais especificamente algumas possíveis relações entre a noção de violência em Freud e aspectos do cinema de Michael Haneke. Veremos então de que formas a construção que Freud estabeleceu a respeito da violência ao longo de tantos anos pode se figurar no cenário cinematográfico de Michael Haneke. Esperamos que vocês, leitores, possam nos acompanhar nessa empreitada.

CAPÍTULO IV - *A Trilogia da Frieza de Haneke: entre violência e apatia*

“Um sofrimento extremo pode transformar-se em violência – embora na maior parte dos casos tome a forma da apatia” (JOSEPH CONRAD, *Coração das trevas*).

Chegou o momento de articular os preceitos freudianos sobre violência, agressividade e destrutividade com as obras hanekianas intituladas unissonamente de *Trilogia da Frieza*. O desafio encontrado, desde o início, se deu em razão de procurar uma resposta para a barbárie humana. Não uma barbárie qualquer, mas uma que – aparentemente – não tinha razão para a sua existência. Essa sempre foi a maior incógnita para mim enquanto autora deste trabalho. Como explicar a violência desmedida e sem incitação prévia?

O que faz com que um homem ordinário, um trabalhador comum, homem de família, marido afável, pai acalentador e que nunca fez qualquer menção de rebelião contra quem quer que seja cometer uma chacina contra a própria família e em seguida se suicidar? Ou o que leva um jovem adolescente, com todas as regalias impostas por uma vida boa que os pais proporcionam, a matar sem razão alguma a sua colega? São essas articulações aparentemente ilógicas que me despertaram o interesse desde os primórdios e que com as conjecturas sociais, sobretudo do Brasil atual, só foram se acentuando e que permaneceram até aqui nas análises finais deste trabalho.

Faço questão de citar as conjecturas atuais do Brasil pois não é possível que passemos ilesos em face das inúmeras notícias recentes que povoam os jornais, as mídias sociais e as ruas deste país: “garoto de 13 anos mata a facadas uma professora de 71 anos de idade”⁹⁵; jovens adolescentes se preparam para invadir escola e matar a tiros estudantes e funcionários⁹⁶; “homem de 25 anos mata a machadadas crianças em uma creche em Blumenau, Santa Catarina”⁹⁷. Como não aventar compreender todo esse cenário? Como naturalizar tudo isso? O que iniciou como pergunta em relação à negação da agressividade humana (precisamente na introdução da presente tese) agora

⁹⁵ Fonte: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2023/03/27/estudante-de-13-anos-mata-professora-e-fere-mais-quatro-pessoas-em-escola-estadual-de-sao-paulo.ghtml> Acessado em 27/03/23.

⁹⁶ Fonte: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/seguranca/noticia/2023/04/adolescente-suspeito-de-planejar-ataque-a-escola-no-litoral-norte-e-apreendido-clgd30rz4003e015q6sdrvghm.html> Acessado em 11/04/23.

⁹⁷ Fonte: <https://revistaforum.com.br/brasil/2023/4/5/urgente-homem-invade-creche-mata-criancas-machadadas-se-entrega-policia-133856.html> Acessado em 05/04/23.

parte para outra indagação: como ficar apático em meio a todo esse emaranhado de violência que banha com sangue o horizonte brasileiro?

Por certo, até o presente momento já encontramos algumas respostas e saídas para as indagações iniciais. Não chegamos até aqui sem antes não havermos passado por entendimentos cujo princípio demonstra que há em todos nós uma carga energética que nos impulsiona para a externalização da agressividade (a saber, a própria violência). Tal carga energética que escoamos é muito evidente ao dizer nas entrelinhas que: “ou você se livra um pouco de mim, ou eu terei que aniquilar você, como uma espécie de implosão”.

Ou seja, como bem vimos anteriormente no texto *O problema econômico do masoquismo* - texto esse em que Freud ([1924]2016) trabalha alguns pontos importantes sobre a pulsão de morte antes mesmo de arrematar tais entendimentos em *O mal estar na Cultura* (1930) e *Por que a Guerra?* (1932) - se a pulsão de morte (que até então estava trabalhando caladamente no interior de todos nós seres humanos) não se manifestar – de uma maneira ou de outra – ela tenderá a destruir o próprio sujeito.

No livro *Le mal dans le cinéma allemand*, Dufour (2014) afirma que há certas obras que podem ser reconhecidas dentro do âmbito do negativo, pois abordam aspectos de uma negatividade excessiva em relação a vida humana⁹⁸. E aqui, dentre certas obras e certos autores, temos a presença de Michael Haneke. O que não nos deve surpreender em nada, tendo em vista que Haneke sofreu a influência de algumas das ideias de Theodor Adorno, filósofo social frankfurtiano que discutiu em demasia a dialética do negativo em suas obras (GRUNDMANN, 2014). É dessa maneira que conseguimos entender os assuntos (a apatia do homem contemporâneo diante da civilização, sobretudo a partir do pós-guerra, bem como a escolha pela negação da realidade em relação à guerra; a incomunicabilidade entre os sujeitos; o excesso de estímulos midiáticos vazios, advindos do capitalismo; o assujeitamento dos homens) abordados desde os primórdios do cinema hanekiano, bem como a maneira como tais temas são trabalhados (a este respeito ver o capítulo I desta tese).

No primeiro capítulo da presente tese, intitulado *Michael Haneke e a trilogia da frieza: o cinema (cru)el*, abordamos o cinema de Michael Haneke e a sua *Trilogia da Frieza*. Fizemos questão de fazê-lo de modo pormenorizado, pois sabíamos que precisaríamos de muitas informações que estão contidas nos filmes para realizar a

⁹⁸ Enquanto negativo podemos construir um entendimento a partir da dialética hegeliana, com a atualização de algo passando pela negação de si mesmo (SAFATLE, 2017).

presente aproximação interpretativa com a psicanálise e, especialmente, com a noção de violência em Freud.

Já agora o que nos propomos a realizar é uma compreensão especulativa a respeito das produções hanekianas e sua evidente confluência com a descrição da violência nas obras freudianas. Tendo em vista a multiplicidade de possibilidades e de entendimentos que tal noção possa vir a ter em Freud (a este respeito sugerimos que o leitor veja o capítulo III desta tese), resolvemos realizar um enfoque que nos é caro e – em nosso olhar – muito profícuo: a apatia como expressão máxima da violência humana.

O que faremos a partir de agora é tentar juntar as peças deste quebra-cabeça para que possamos compreender de que maneira o cinema de Haneke, sobretudo o inicial (de 1989 a 1994, traduzido por aquilo que ficou conhecido como *Trilogia da Frieza*), alerta-nos para a decadência existencial expressada de maneira apática pelo homem contemporâneo e de que forma tal diagnóstico pode ser interpretado pela ótica freudiana da violência. Esperamos que você, leitor, possa nos acompanhar nesta jornada. Sigamos!

4.1. A VIOLENTA APATHEIA

Apatia [a.pa.ti.a] *s.f.* 1 estado caracterizado por falta de atividade e de interesse 2 *p.ext.* falta de ânimo; abatimento, moleza, sem interesse e vibração, indiferente, insensível (HOUAISS, 2015, p. 69).

Quando nos deparamos com alguém apático, tendemos a querer animar esse sujeito. Afinal, a apatia é mórbida e tudo aquilo que é muito mórbido nos faz lembrar da nossa própria fragilidade existencial e de nossa própria finitude. Talvez por isso temos a *terrível* tendência de não saber escutar a dor, de não saber calar frente o sofrimento, de querer – exaustivamente – extirpar isso do outro. É comum que frases como “calma, tudo dará certo...”; “não fique assim, as coisas vão melhorar.”; “pelo menos vocês ainda tem vida, saúde, o resto não importa...”, dentre tantos outros infundáveis exemplos de uma incapacidade de acolher a dor do outro. Isso, aliás, é o grande dilema dos profissionais de saúde mental - dentre eles, o próprio psicanalista. Como estamos endereçando e escutando essas dores estridentes? Será que a tentativa

de medicalizar subjetividades está justamente a serviço desta incapacidade de escutar o sofrimento? É uma possibilidade.

Mas por que tal questão é importante? Primeiro porque mostra como estamos lidando com tal problemática na atualidade, além de demonstrar como mudamos de perspectiva frente ao desespero humano. Nessa direção, paremos para pensar que há não muito tempo dedicávamos horas, dias, meses inteiros de reflexão e de profundo recolhimento na dor e que isso era, por vezes, exaltado e que hoje, quanto mais dor se sente, mais o psicotrópico precisa ser potente para calá-la imediatamente e fazer com que o sujeito volte à ativa o mais rápido possível. Quem descreve bastante bem o atual cenário é Roudinesco (2000), que afirma o quanto:

A partir de 1950, as substâncias químicas – ou psicotrópicos – modificaram a paisagem da loucura. Esvaziaram os manicômios e substituíram a camisa de força e os tratamentos de choque pela redoma medicamentosa. Embora não curem nenhuma doença mental ou nervosa, elas revolucionaram as representações do psiquismo, fabricando um novo homem, polido e sem humor, esgotado pela evitação de suas paixões, envergonhado por não ser conforme ao ideal que lhe é proposto. Receitados tanto por clínicos gerais quanto pelos especialistas em psicopatologia, os psicotrópicos têm o efeito de normalizar comportamentos e eliminar os sintomas mais dolorosos do sofrimento psíquico, sem lhes buscar a significação. (...) *os medicamentos* não podem curar o homem de seus sofrimentos psíquicos, sejam estes normais ou patológicos. A morte, as paixões, a sexualidade, a loucura, o inconsciente e a relação com o outro moldam a subjetividade de cada um, e nenhuma ciência digna desse nome jamais conseguirá pôr termo a isso, felizmente (p. 21).

O que Roudinesco (2000) está nos falando e que faz eco com nosso próprio pensamento aqui neste trabalho é que há todo um movimento, precisamente desde a década de 50, para calar as paixões humanas, sobretudo por intermédio do avanço técnico-farmacêutico-médico, com a criação de novos medicamentos, chamados especificamente de *psicotrópicos*. Todavia, em vez de lhes dar um lugar de deferência, o que eles fazem – quando usados de maneira indiscriminada – é automatizar e robotizar a alma humana. Não possibilitando que as causas dos males existenciais possam ter um melhor e mais aprazível destino.

Quando isso acontece, temos um processo que denominaremos aqui de *apatização*. Palavra criada por mim para demonstrar como emoções, sentimentos, sensações ou paixões estão sendo caladas, e não elaboradas. O destino não poderia ser mais trágico: uma sociedade anestesiada, que não esboça – por vezes – absolutamente nenhuma reação frente às mazelas da vida humana. Se o diagnóstico é previsível, o

prognóstico nem tanto. O que acontece quando anestesiarmos paixões? Veremos mais adiante alguns possíveis exemplos no cinema hanekiano.

Mas nem todos entendem a apatia como um estado maléfico de funcionamento humano. Muito pelo contrário. Se formos voltar ao entendimento estoico na história da filosofia antiga, vamos perceber que o criador da corrente estoica, Zenão, acreditava que devemos focar no que é importante e que não devemos sofrer por tudo o que não temos controle. Traduzindo, o estoicismo preza por uma vida longe das efemeridades das paixões, afasta-se o máximo que pode dos prazeres mundanos e sentimentos pueris (STOCK, 2022). E é nesse sentido que o conceito de *apatheia* é tomado como algo benéfico pela tradição estoica.

Antes, porém, de nos aprofundarmos em tal aproximação, entendamos melhor como se dá a compreensão da *apatheia*. *Apatheia*, em grego *ἀπάθεια*, é literalmente a ausência da paixão. Afinal, *ἀ* (a) é “sem, ausência” e *πάθεια* é pathos - logo, “paixão, sofrimento”. Assim, alguém *apático* é alguém que não vive por meio das paixões. É um espírito nobre e elevado, que não cede a perturbações sentimentais. Não é alguém afetado. É alguém pragmático. No clássico *Dicionário de Filosofia* de Abbagnano (2007) temos uma apresentação digna de nota sobre a apatia. A saber:

Esse termo significa propriamente insensibilidade, mas no uso filosófico antigo designou o ideal moral dos cínicos e dos estoicos, isto é, a indiferença em relação a todas as emoções, o desprezo por elas: indiferença e desprezo alcançados mediante o exercício da virtude. Nesse sentido, para o qual a insensibilidade não é um dom inato e natural, mas um ideal de vida difícil de alcançar, cínicos e estoicos viram na *apatia* a própria felicidade (DiÓG. L, VI, 1, 8-11). Kant viu na *apatia* um ideal nobre, mas acrescentou que a natureza foi sábia quando deu ao homem a simpatia, para guiá-lo provisoriamente — antes que nele a razão alcançasse a maturidade —, como auxílio ou apoio sensível à lei moral e sucedâneo temporário da razão (Antr., § 75). As Idades Moderna e Contemporânea, apesar da forte influência que a ética estoica sempre exerceu, não se mostram propensas ao ideal da *apatia*, já que são levadas a reconhecer o valor positivo das emoções e a evitar, por isso, a condenação sumária e total destas que está compreendida na noção de *apatia* (p. 82).

Com efeito, no ideal estoico é desejável que, através do exercício das virtudes, você deixe de ser tão emocionalmente afetado e passe a ser mais apático - logo, sem paixões. Por motivos que já abordamos e que ainda abordaremos no presente trabalho, torna-se patente que nossa leitura da apatia se endereça de maneira contrária a dos estoicos. Afinal, nosso intuito aqui é o demonstrar como a apatia extremada pode ser uma das mais cruéis e vis violências que o humano poderia manifestar.

Certamente o filósofo francês de origem alemã Éric Weil⁹⁹ discordaria veementemente da visão estoica, tendo em vista que em *Filosofia e Lógica* ele afirma de maneira célebre que o homem é um animal diferente dos demais, pois possui desejo e negatividade (PERINE, 1987)¹⁰⁰. Muito embora não seja de nosso interesse a explanação completa e final do pensamento de Weil a este respeito, é indubitavelmente interessante notar como o pensamento do filósofo se constrói na perspectiva de fazer com que entendamos que filosofia e violência se unem quando o homem abdica de pensar e da busca pelo sentido, entregando-se de maneira indiscriminada ao não sentido, à *apatheia*¹⁰¹.

Ou seja, em última instância, a filosofia - a saber, o amor à verdade, o apego à sabedoria, ao conhecimento - é um dos imperativos clássicos que poderia fazer frente aos desmandos de uma automatização desarticulada do sujeito. Automatização esta em que tudo é aceito sem questionamentos ou lutas. Em que aceitamos porque “a vida é assim e do que adiantaria lutar contra o nosso destino trágico?” Esses imperativos apáticos são certamente um dos motores cruciais da bestialização do homem.

O recorte que aqui realizamos em relação à aproximação entre apatia e violência se dá pelo fato de reconhecermos em ambas uma complementaridade - afinal, na apatia há um abandono de si. O sujeito não reage, *jogou a toalha*, não se assombra nem se espanta. Não funciona como Freud ([1932]2020) funcionou em sua famosa carta a Einstein - ou seja, com uma esperança sublime, ainda que vinda de alguém que conhecia o funcionamento destrutivo do homem como ninguém. Mas o que podia restar a ele?

Se a neurose, como nos afirma Freud ([1905]1996) em *Três Ensaios Sobre a Teoria da Sexualidade*, é o negativo da perversão, a apatia é o negativo da violência.

⁹⁹ O filósofo em questão, ao se deparar com o avanço do nazismo, fugiu da Alemanha para a França e abandonou o uso do alemão como forma de protesto contra Hitler. Assim, passou a se intitular um filósofo francês (pelo uso da língua), mas de origem alemã devido a sua nacionalidade (PAIVA, 2015).

¹⁰⁰ Negatividade no sentido que já citamos anteriormente no capítulo III desta tese. Ou seja, no sentido hegeliano, tendo em vista, inclusive, que Weil foi um grande leitor e intérprete de Hegel.

¹⁰¹ Para quem desejar conhecer de maneira mais profunda o pensamento de Weil a este respeito, sugerimos fortemente que consulte a acima citada obra *Filosofia e Lógica* (2012, Ed. ÉRealizações). Nela se encontram frases como: “É legítimo desejar o que reduz a quantidade de violência que entra na vida do homem; é ilegítimo desejar o que a aumenta” (WEIL, 2012, p. 36), ou: “A violência é um problema para a filosofia, a filosofia não o é para a violência, que debocha do filósofo ou afasta-o quando o considera incômodo e o percebe como um obstáculo no caminho sem plano que é sua realidade para e ela própria” (WEIL, 2012, p. 89 - 90). A obra certamente é um material profícuo de investigações em um viés filosófico a respeito da questão da violência.

Por quê? Porque da mesma maneira que a neurose acoberta (ou tenta) os imperativos dos impulsos sexuais, negativando-se, a apatia acoberta a violência estruturante da subjetividade humana. Não é, como no primeiro caso, que haja uma ausência de tais impulsos, mas sim que eles são silenciados, aplacados, anestesiados devido a sua insuportabilidade. Como nos mostram Mendonça et al (2021):

Nesse ponto, cabe uma nota sobre as palavras de Freud (1905/1999, p. 65): “die Neurose ist [...] das Negativ der Perversion”. Negativ, em maiúsculo, é um substantivo. É nesse sentido que usamos, ou pelo menos usávamos, quando falamos das fotografias: a fotografia revelada é o contrário do negativo, que se obtém com o filme fotográfico. Nesse processo, há a inversão das cores: as áreas escuras de um ficam claras no outro, e vice-versa. É um processo que transforma uma imagem em seu avesso. Com isso, podemos entender melhor a afirmação freudiana de que as tendências perversas do neurótico são negativas, enquanto a perversão propriamente dita é positiva (p. 7).

Em seu livro *Violência*, Souza (2005) realiza a leitura de diversos casos clínicos que atendeu ao longo dos anos de sua prática analítica e todos os exemplos são investigados e apresentados como casos de pura *apatia*, que aqui denominaremos de *apatia violenta* devido ao conteúdo específico que retratam. É interessante notar que, ao longo de suas descrições clínicas, a autora nos apresenta cenas corriqueiras e que vão se encaminhando para o mesmo caminho: a incapacidade – quase que defensiva – de responder frente aos infortúnios da vida. Assim, de um carro arrombado a mudanças contínuas de lugares são temas abordados e trazidos pelos seus pacientes e que convergiam para uma interpretação a respeito da apatia nas (não) respostas dadas pelos agentes implicados. Na leitura de Souza (2005) é como se o acontecimento ganhasse um estatuto de “não-vivido”, tendo em vista que o sujeito “opta” por não responder a ele:

É essa mágica do “apagamento”, da abolição do que perturba, que ela (a paciente, *grifo nosso*) tenta sustentar. (...) Só que nessa tentativa outras marcas parecem desaparecer de seu espaço psíquico – as que poderiam fazer dela um sujeito encarnado em suas experiências de vida. Incapacidade de se implicar e se responsabilizar por uma transformação possível, mesmo que fosse apenas para se exaltar, denunciar, não permitir o apagamento das marcas. Mas, talvez, nessas situações, seja mesmo da evitação de um “pagamento” que se trata; aquele que se faz na travessia pela figura trágica do desamparo e que é concomitante ao luto pela perda dos pais protetores. Travessia que “o mundo” em que vive torna mais difícil (128).

Souza (2005) faz um longo percurso em seu livro a fim de explorar os principais aspectos subjetivos a respeito da noção de apatia desde a antiguidade até a

contemporaneidade. Trata-se de um trabalho primoroso enquanto exposição teórica da psicologia da apatia. Falamos em psicologia da apatia por entendermos que o foco dado pela autora revela o interesse em compreender de que forma chegamos a responder psiquicamente com tal componente: a apatia.

Assim, diferenciando-se substancialmente do otimismo elevado dos estoicos no uso do termo *apatheia*, Souza (2005) corrobora o pensamento que estamos expondo aqui desde o início e que trata a apatia como uma espécie de patologia do sentir. Afinal, nas palavras da autora: “a apatia, ao contrário do medo ou da angústia-sinal, representa um ataque ao eu que percebe, uma tentativa de não-reconhecimento, de redução ao mínimo possível das emoções, de anulação do desejo, e, portanto, uma insensibilidade aos sinais de perigo” (p.132).

Tal entendimento se torna interessante porque, de maneira desavisada, poderíamos cogitar um argumento que enveredaria por um caminho relativista. Como assim? Poderíamos acreditar que se trata simplesmente de um tédio momentâneo, situacional, e não que se trata de algo mais estrutural, mais robusto em relação à vida do sujeito. Entretanto, ao tomarmos a noção de Svendsen (2006), entendemos que o tédio pode funcionar de maneira isolada, específica, situacional, como aludimos anteriormente.

A ênfase na expressão da apatia que estamos empregando aqui não é deslocada de toda a base estrutural do sujeito que funciona com ela através de um recurso psíquico que o faz funcionar unicamente de tal modo, ou seja, apático. Logo, não é porque as coisas não saíram como você desejava em seu trabalho e, por isso, você se reclusa, que você expressa uma apatia substancial. Não, a apatia aqui tal como tomada por nós é uma resposta absolutista a não adesão à convocação contemporânea de um fazer onde você é o tempo todo impelido ao agir e à produção desmedida. Afinal: *time is money*. Assim, a partir de agora utilizaremos esse olhar a respeito da apatia e da violência nas obras hanekianas e tentaremos demonstrar de que maneira o diretor austríaco pareceu desejar abordar tais imperativos – em tom de crítica fundamental – sem cair em uma mesmice cinematográfica vazia e sem sentido. Vamos lá.

4.2. A APATIA NO CINEMA HANEKIANO

É o soluço da forma ainda imprecisa
Da luz que não chegou a ser lampejo
(LAMENTO DAS COISAS, de Augusto dos Anjos)

4.2.1. *O Sétimo Continente* e o suicídio de uma família sem vida

Tarde te amei, ó beleza tão antiga e tão nova! Tarde demais eu te amei.
Eis que habitavas dentro de mim e eu te procurava fora!
Eu, disforme, lançava-me sobre as belas formas das tuas criaturas.
Estavas comigo, mas eu não estava contigo.
Retinham-me longe de ti as tuas criaturas, que não...
(SANTO AGOSTINHO, em *CONFISSÕES*).

A cena inicial do primeiro dos três filmes da *Trilogia da Frieza* - a saber, *O Sétimo Continente* (1989) - já exprime a sensação que nos acompanhará até o final de nossa análise das três obras. São mais de 3 minutos de câmera estática acompanhando (como os próprios sujeitos que se encontravam dentro do carro estavam acompanhando) a lavagem de um carro naquelas máquinas de autoatendimento de lavagem expressa. A mórbida exposição é uma constante ao longo de todo o filme, como descrevemos no primeiro capítulo desta tese: as cenas, os corpos, os diálogos (escassos, quando existentes) são mórbidos. Não há efusividade em quase nada dentro da narrativa fílmica. Parece que são robôs, personagens autômatos que não expressam absolutamente nada.

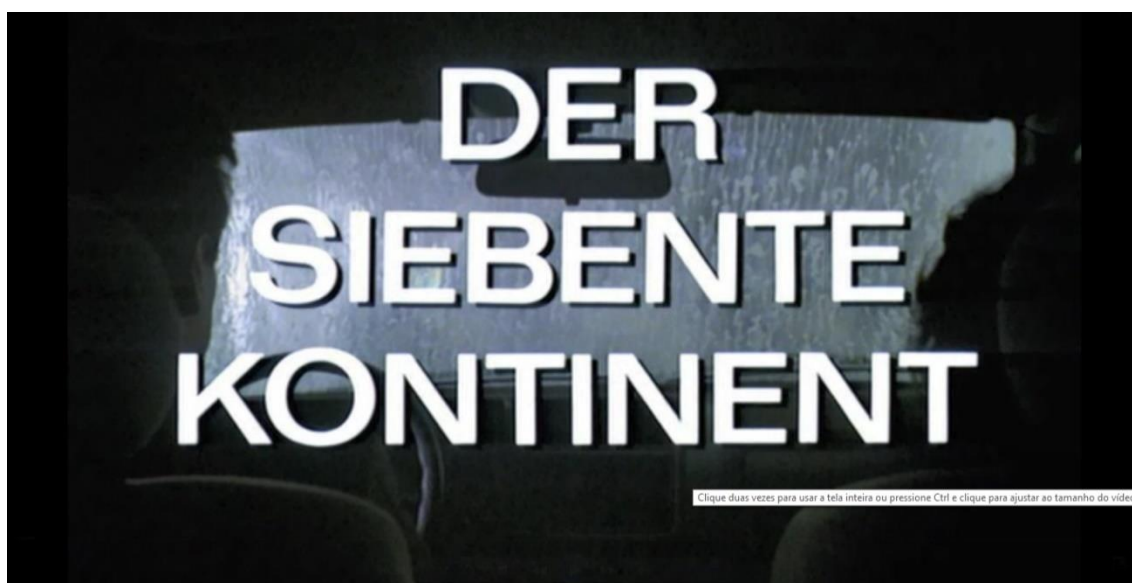


FIGURA 1 – Cena inicial do filme *O sétimo continente*

A coisa começa a ficar pior quando descobrimos que o filme foi inspirado em uma história real¹⁰². No caso em questão, uma família austríaca inteira cometeu suicídio coletivo¹⁰³. Haneke teve contato com a história, que foi amplamente divulgada, por meio de publicações em jornais locais no ano de 1989. O dia a dia da família austríaca de classe média é mais comum e próximo de muitos de nós do que se possa imaginar: um pai, que é um engenheiro, uma mãe, que é médica oftalmologista, uma filha pequena, que estuda em uma escola do bairro, moram em uma casa ordinária no subúrbio da Áustria. Os acontecimentos de suas vidas são incansavelmente programados: acordarem às 06h no despertar do relógio, arrumarem-se, tomarem café, saírem de casa juntos. No caminho, o pai deixa a filha na escola e a mulher no trabalho e depois vai trabalhar. As cenas se repetem dia após dia.

Certo dia a família em questão, os Schöbers, recebe o irmão de Anna (mãe da família) – Alexander – para um jantar. O irmão, no meio do jantar, sem motivo aparente, começa a chorar. A cena é extremamente desconcertante porque nenhum dos três (pai, mãe e filha) sabe como agir diante do choro desmedido do convidado. Eles olham – desconfiados – Alexander chorar desenfreadamente e nada falam para consolar ou ajudar.

¹⁰² Aliás, outro filme que foi pautado em fatos reais – pelo menos o ponto central – foi o “Vídeo de Benny”, pois Haneke teve a ideia de realiza-lo quando se deparou com uma entrevista de um garoto que havia acabado de matar sua melhor amiga e que trata o feito como algo banal e corriqueiro.

¹⁰³ A família verdadeira da história que impulsionou Haneke a compor o seu primeiro filme de destaque internacional cometeu suicídio em frente a uma televisão ligada que transmitia vídeos diversos: a filha morreu em 11 de janeiro de 1989, após tomar uma alta dose de sonífero e uma injeção letal; a mãe morreu em 12 de janeiro de 1989, também com remédios e injeção; e o pai provavelmente no mesmo dia, apenas com injeção. Uma mensagem ao fim do filme informa que os corpos deles foram encontrados em 17 de fevereiro e enterrados três dias depois (RAMARI, 2019)



FIGURA 2 – Cena “O jantar”.

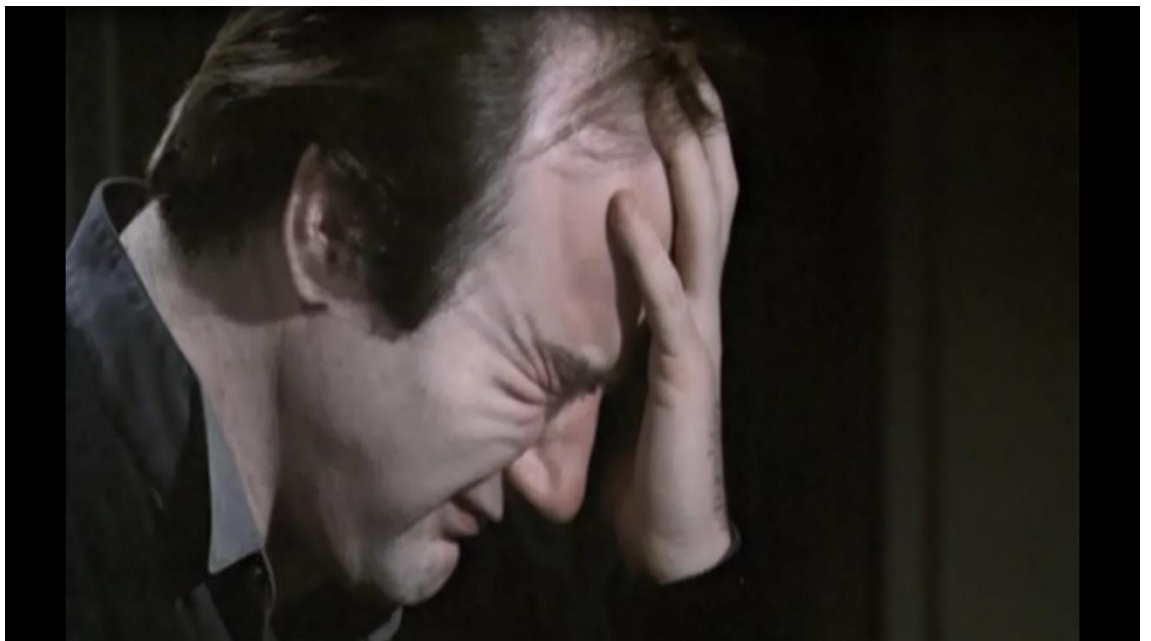


FIGURA 3 – Cena “O choro”.

Anna, a irmã de Alexander, levanta-se e põe a cabeça do irmão em sua barriga em um sinal de apaziguamento. Mas o mais interessante é que até esta ação foi automatizada, robótica: ela levanta como um robô e se coloca frente ao irmão e ele decai a cabeça para o lado para apoiá-la em Anna. O olho arregalado da filha frente à cena incomum denuncia todo o estranhamento daquela família frígida frente à emoção

de alguém. É como se estivessem se deparando pela primeira vez com o fato de que pessoas sentem. É nesses termos que somos apresentados à temática central do filme:

Representando os últimos anos de vida da família, que vão de 1987 a 1989, o filme retrata a reconstrução de atividades cotidianas que acabam por remeter ao tédio e a insatisfação. Diante da ordem do tédio, pequenos e simbólicos gestos começam a se manifestar, como no caso da pequena Eva, que no ambiente escolar simula ter sido arrebataada por uma cegueira espontânea, nada mais do que uma forma de expressar sua carência afetiva e requerer a atenção dos pais e colegas. O casal, imerso na rotina, também vive os seus dilemas, como o incômodo psicológico que Georg se submete, pelo simples fato de substituir com mais eficiência um colega de trabalho à beira de sua aposentadoria. O esvaziamento das relações humanas é a tônica do filme, a coexistência impessoal no cotidiano dos personagens e as relações de rotina, consumo e distanciamento transparecem na composição formal dos planos de Michael Haneke (ULHÔA, 2013, p. 2).



FIGURA 4 – Cena “O consolo”.

A tônica deste filme faz com que nos deparemos com os nossos próprios limites, pois esperamos que haja fatores cruciais antecedentes para que se explique a dimensão de um *acting out* tão profundo como o suicídio. Ficamos procurando, ao longo de todo o filme, onde está o evento estopim, a situação limite. Perguntamo-nos: mas o que fez com que eles tomassem esse caminho? São as mesmas perguntas que normalmente nós – psicanalistas – recebemos sempre que ocorre alguma reação dita extremada no meio social. O público procura a origem, a causa, o motor impulsionador. Ficamos escandalizados quando nos damos conta que Haneke nos

apresentou a radicalidade da monotonia, da automatização da vida, do ordinário do cotidiano como respostas para o ato final.

Não há “um drama familiar” central, objetivado. Como aponta Ulhôa (2013, p. 3): “Os atos e incômodos são singelos e o filme é claro e prático, o que faz da morte algo ainda mais violento. Michael Haneke é visceral, porém da forma mais sóbria possível.” A crueldade humana é explorada pela lente de Haneke sem que haja a necessidade de maiores espetacularizações. Aliás, como bem trabalhamos no primeiro capítulo da tese, a falta de necessidade de espetacularizar a violência no cinema hanekiano se dá justamente pela intenção do diretor de criticar aquilo que ele denomina como *a canalhice do cinema hollywoodiano*¹⁰⁴.

As críticas hanekianas são infundáveis, inclusive no filme que aqui estamos trabalhando. A cena do dinheiro sendo jogado em uma privada é mais uma dessas *arapucas* que o diretor joga para seus expectadores caírem, pois, como ele mesmo respondeu em uma entrevista quando questionado a respeito da necessidade de mostrar que os personagens estavam dando descarga em notas de dinheiro, Haneke respondeu: “a cena existiu não somente porque a situação aconteceu na história original, mas sobretudo para mostrar a hipocrisia social que se choca ao se deparar com a destruição de notas monetárias, mas não se choca ao se deparar com a destruição humana”¹⁰⁵.

Outrossim, a racionalidade mecanicista, atrelada à falta de sentido na vida do seu entorno contemporâneo, são materiais (armamentos) preciosos nas mãos de Michael Haneke. Ele, melhor que qualquer outro diretor, sabe como aproveitar – sem ficar apelativo – a frieza da narrativa. Um belo exemplo disso é descrito visualmente quando a família realiza a destruição de todos os bens materiais que possuíam antes de se autodestruírem no suicídio. Cenas como essas enebriam os espectadores, pois exploram a capacidade brutal de pessoas ordinárias, comuns.

¹⁰⁴ Haneke, em uma entrevista para o jornal Euronews, afirmou que: “(...) se o cinema comercial continuar estúpido, recorreremos à televisão”. Para consultar a entrevista completa, acessar: <https://www.youtube.com/watch?v=4f-Zxxj8gC4&list=WL&index=4>

¹⁰⁵ Para consultar mais a este respeito, acessar a entrevista original: https://www.youtube.com/watch?v=3CTEI_n7OyL&list=TL&index=6



FIGURA 5 – Cena “A destruição”.



FIGURA 6 – Cena “A família comendo em meio a destruição”.

Nestes termos, é como se uma aproximação inquietante e instigante se pusesse: “Se ele, que é comum, banal, ordinário fez, por que eu também não seria capaz?”. Tais questionamentos ecoam a ponto de nos ensurdecer. Afinal, como nos lembra Ulhôa (2013, p. 4): “(...) eis a grandeza da crítica que esse filme representa ao desconstruir a

moralidade e todos os excessos de valores racionais, ao mesmo tempo em que se apropria dessa mesma maneira de ver e representar o mundo através da linguagem.”

Se Ulhôa (2013) afirma acima que há uma maneira de representar o mundo por meio da linguagem e se a existência da linguagem significa dizer que há aí uma construção especificamente humana - pois a linguagem propriamente dita¹⁰⁶ é o que separa o homem de todos os outros animais -, podemos tomar – em paralelo aproximativo – o que Perine (1987) nos diz quando, em sua releitura do clássico weilniano (de Éric Weil), entende que o que nos deixa inédito enquanto humanidade é o fato de possuímos desejos e, mais que isso, de agirmos porque estamos descontentes. E, quando agimos porque estamos descontentes, fazemos com que a linguagem se constitua de negatividade. Afinal, ela – a linguagem – é formada por aquilo que o sujeito é e também por aquilo que ele não é.

A psicanálise nasce da possibilidade do sujeito falar do seu desejo. Quando todos estavam trancafiando mulheres em hospícios e masmorras por considerá-las doentes mentais, Freud quis escutá-las independentemente do que escutaria. Quando era um acinte falar de sexualidade infantil, Freud notou que isso era uma verdade inabalável de toda existência humana e, ao afirmar isso, aguentou toda sorte de alcunhas que lhe imputavam. O que Freud fez diferente de todos os cientistas que vieram antes dele foi escutar o som do desejo humano. Afinal, como o próprio Freud ([1933]2018) afirma: os que investigaram (e investigam) a realidade humana de uma maneira radical e existencial são os artistas, os poetas. Nesse sentido, tal como Roudinesco (2015) almejou demonstrar: Freud também é um artista, mais especificamente um goetheano.

¹⁰⁶ É importante que definamos de maneira mais direta a qual tipo de linguagem estamos fazendo alusão aqui. Certamente ao tipo que fora defendida e empregada sobretudo por Jacques Lacan, quando este afirmou que o “Inconsciente é estruturado como linguagem” (LACAN, [1964]2008), p. 27). Nesse sentido, entendemos, amparados por Ferreira (2023, s/p): “Para Lacan, toda palavra de qualquer língua é significativa. E o significante para Lacan é a palavra. A palavra que só existe e que só pode ser usado para aquele que fala. E aqueles que falam são classificados de seres humanos, portanto diferente de todos os seres da espécie animal. Ele fala, logo, começarão a se formar um conjunto de sons que darão forma a uma determinada sonoridade, que irá ser associada a um significante.” Nesse sentido que corroboramos a afirmação de Ferreira (2023) e endossamos que animais – irracionais – não possuem inconsciente, afinal, o inconsciente é efeito da relação de fala. Animais têm linguagem, mas diferente da linguagem humana que respeita os esquemas outrora sinalizados. Linguagem animal tem codificação maior que a humana.

E foi assim que, há tempos, Freud ([1900]2012), antes de Perine ([1987]2014) e até mesmo antes de Weil ([1950]2014), demonstrou que nós – humanos – respondemos a princípios que nos fogem à consciência e somos coordenados por esses imperativos. Por isso a sua suntuosa *Interpretação dos Sonhos* é a marca registrada da compreensão a respeito dos desejos que habitam em todos nós. Ao propor o modelo de um aparelho psíquico capaz de evidenciar as nossas ações e as suas origens, o nosso mal estar, os nossos sintomas, as nossas patologias, Freud auxilia no processo de diferenciação do humano em relação aos demais animais. Afinal, somente com humanos podemos empregar a famosa sentença que afirma que sonhos são realizações de desejos.

É neste sentido que compreendemos a peculiaridade da existência humana, sobretudo quando entramos em contato com sentenças deveras peremptórias a respeito da violência e criação humana. Vejamos os exemplos a seguir: “O homem é o único animal que goza com a dor do outro”; “A criação humana se apresenta inclusive nos impulsos agressivos”; “A violência é uma possibilidade criativa a partir da construção linguística humana”; “O homem é violento, os demais animais não”. Por que tais expressões e constatações de diversos autores (ROUDINESCO, 2008; WEIL, [1950]2014; PÉRINE, [1987]2014) são relevantes e nos fazem compreender o que eles almejam explicar? Porque elas tocam no ponto central de toda a nossa discussão, bem como abordam a especificidade do cinema do Haneke e da crítica que ele realiza.

Quando entendemos que para haver violência é necessário um processo subjetivo que é atravessado pela simbolização da linguagem, conseguimos compreender os motivos que levam a uma afirmação interessante a respeito da não violência dos animais irracionais.¹⁰⁷ Afinal, não há elaboração psíquica alguma para

¹⁰⁷ Sobre este aspecto e sobre os perigos, que estamos dispostos a correr, com as afirmações outrora circunscritas nestas páginas a respeito da não violência dos animais, chamaremos Leila Longo, exímia estudiosa do campo da linguagem e psicanálise, para nos ajudar com as devidas respostas, assim, Longo afirma: “A natureza e os animais não exigem sentido. O homem, ser de linguagem, o exige, ainda que falso. Pouco importa. Por meio da linguagem, a pressão pela significação encontra ancoramento: a urgência do sentido tem como corolário a criação de inúmeros sistemas simbólicos, fazendo da linguagem a forma mais humana de apreensão do mundo. Desta forma, o homem pode dar corpo às suas fantasias, sonhos e medos, e se aproxima do conhecimento de si mesmo, para o qual é incessantemente convocado. Portanto, a reflexão sobre a linguagem — e sobre o discurso — que lança luz e redimensiona continuamente o conhecimento do homem. a linguagem é resultante da faculdade simbólica do homem. O símbolo é o que representa alguma coisa ausente”. (LONGO, 2011, p. 15) Mais ainda: “(...) a possibilidade de simbolizar é praticamente inexistente nos animais. É claro que eles (umas espécies mais que outras) têm memória, inteligência, afetividade, e mais uma infinidade de atributos humanos, principalmente aqueles que moram conosco, nós, seres simbólicos. Mas os animais não mudam a natureza: seguem seu curso segundo seu instinto, tal como está em sua programação mental desde que foram gerados. Animais não constroem (e

respaldar suas ações, eles agem por puro instinto, não agem devido a processos de constituição psíquica subjetiva que agrupam em si um endereçamento do desejo. Sentiu fome? Eles comem! Sentiu o cheiro do cio da fêmea? Eles cruzam! Sentiu ameaça? Eles reagem! Notem que não é necessário o entendimento de sentido e significado por trás das ações que eles desenvolvem: elas já estão lá a priori, eles não têm escolha. O humano tem! Se conseguirá agir diante de suas possibilidades, isso é outra questão. Se o humano não tivesse ‘escolhas’, possibilidades, ele estaria enclausurado em um limbo instintual, tal como todas as outras espécies do reino

destroem) civilizações. Não mudam nada: estão, parece, satisfeitos de ser do jeito que são. Animais não se expressam por meio de uma língua articulada, simbólica e criativa como a dos homens. Nossa linguagem é um sistema aberto, sempre em progresso. Por outro lado, animais comunicam-se entre os da sua espécie com o auxílio de competentíssimos sistemas de comunicação, fechados e binários. Esses sistemas não falham: não são ambíguos. Cada sinal corresponde a um único significado, que será assim interpretado por todos da mesma espécie. O funcionamento binário implica tão-somente uma leitura: um para um, com a mesma precisão dos computadores, como dissemos acima. Diferentemente dos animais, a programação mental humana é incompleta. Seu sistema de comunicação é aberto porque o ser humano não é binário: é múltiplo e a linguagem que inventa comporta, como ele mesmo, uma “falha”. É ambígua, há flutuações contínuas nos sentidos das palavras — equívocos, deslizos de sentido, lapsos de língua, chistes, atos falhos, jogos de palavras, ficções, repetições, lapsos de memória, rasuras, lacunas, erros, tropeços. A linguagem humana carece do operador binário que põe tudo em ordem, que transforma o caos em um sistema de comunicação infalível. A verdade de nossa linguagem é inacabada e inominável — é inatingível. À linguagem humana falta verdade eterna. Por isso mesmo, a palavra, se nos revela, também nos oculta em sua opacidade. Resta ao homem se esgarçar no espaço da linguagem. Fonte de inúmeras consequências existenciais para nós, a origem dessa pequena diferença entre os homens e os animais — o fato de os humanos serem dotados para a linguagem — é alvo de algumas hipóteses. Segundo a teoria darwiniana da evolução das espécies, muito provavelmente alguma mutação genética aconteceu na passagem do primata mais avançado na linha da evolução para a espécie *Homo sapiens sapiens*. Quem sabe essa mutação genética é justamente esse “erro”, essa “falha”, essa “falta” em nossa programação mental? Pois justamente essa falha exigiu uma suplência: a linguagem, o símbolo. O que nos falta também nos impulsiona: já que falta, inventamos! Inventamos ficções, a ciência, a tecnologia e a arte, construímos e destruímos civilizações, poluímos e despoluímos o meio ambiente, solucionamos e criamos problemas. E nunca estamos satisfeitos, nunca paramos de desejar. A vocação para o símbolo aparece em todas as manifestações da presença humana no mundo. E a civilização não seria possível sem a linguagem, que se abre para um conglomerado de traços heterogêneos; tão heterogêneos que é impossível estabelecer qualquer causalidade linear no campo de sentido que a linguagem inaugura. Na faculdade de simbolização que se realiza na linguagem reside a criatividade humana, o desejo jamais satisfeito, a ambição, a vontade de poder, a vaidade, o amor, a generosidade, as paixões tristes e alegres. “Ser homem é ser insatisfeito”, disse o poeta português Fernando Pessoa, com toda a razão dos poetas. Como sempre nos falta alguma coisa, sempre se pode utilizar o símbolo como tentativa (fracassada) de preencher esse vão — cuja natureza conhecemos muito precariamente. Daí nossa inquietação, nosso desconforto, nossas dúvidas, nosso “mal-estar na civilização”. (LONGO, 2011, p. 17) Por fim, podemos afirmar que a estrutura da linguagem é a mesma do inconsciente. Por isso que todos nós seres falantes estamos submetidos às leis da estrutura da linguagem. É justamente nesse sentido que Lacan chama atenção para a importância do significante. É porque a linguagem tem uma estrutura que há inconsciente e não o contrário. Exatamente por isso que no reino animal não há linguagem e não há inconsciente, só há inconsciente para nós falantes que estamos submetidos à estrutura da linguagem. E que estrutura é essa? Duas operações: de substituição e combinação (FERREIRA, s/p).

animal. Afinal, inconsciente não é justificativa para não arcar com as consequências de nossas ações. A responsabilidade¹⁰⁸ é um imperativo ético aqui.

Ademais, o que encontramos em *O Sétimo Continente*? Encontramos o “homem cool” de Lipovetsky (2013). Ou seja:

O homem cool não é nem o decadente pessimista de Nietzsche nem o trabalhador oprimido de Marx; assemelha-se mais ao telespectador que experimenta «para ver», um a um, todos os programas da noite (aqui teríamos um exemplo perfeito do que acontece com um dos personagens de outro filme da *trilogia da frieza*, a saber o idoso solitário que nunca é visitado pela única filha que tem e que “passa o tempo” (ou a vida?) assistindo incessantemente inúmeros programas na televisão, *grifo nosso*), ao consumidor que enche o seu carrinho de supermercado, ao veraneante que hesita entre uma estadia nas praias espanholas e o campismo na Córsega. A alienação analisada por Marx, resultante da mecanização do trabalho, deu lugar a uma *apatia induzida pelo campo vertiginoso dos possíveis e o self-service generalizado*; começa então a indiferença pura, desembaraçada da miséria e da «perda de realidade» do início da industrialização (p. 54, *grifo nosso*).

No filme temos algo bastante próximo da cena que Lipovetsky (2013) descreve acima. Ou seja, o consumidor que enche o seu carrinho de supermercado, demonstrando que as ações do dia a dia já se tornaram automatizadas, irreflexivas. E quando chegamos a esse estado de coisas, o que esperar? Podemos esperar inúmeras coisas, mas certamente todas desagradáveis.



FIGURA 7 – Cena “A família comendo em abundância”.

¹⁰⁸ Sobre a questão que envolve inconsciente e responsabilidade, sugerimos veementemente a leitura do livro de um importante psicanalista brasileiro: Jorge Forbes. O nome do livro é “Inconsciente e Responsabilidade: Psicanálise do século XXI. Data da publicação: 2012. Editora: Manole.

Tal como Freud ([1923]2011) abordou em *O Eu e o Isso*, quando considerou que os impulsos destrutivos podem ser desviados para o mundo externo e que isso protegeria, em certa medida, o sujeito. A grande questão aqui é que o sujeito apático, tal como nós estamos considerando os personagens hanekianos da *Trilogia da Frieza*, parece que está implodindo com os impulsos destrutivos. Daí a apatia se expressar como manifestação da pulsão de morte que destrói morbidamente o sujeito (eis aqui a nossa – arriscada – aposta interpretativa).



FIGURA 8 – Cena “À espera da morte”.



FIGURA 9 – Cena final – a televisão ligada diante da morte e da destruição total.

Após estas observações, nos encaminhamos para o entendimento final que apresenta uma relação direta com o próximo filme da *trilogia* - a saber: *O Vídeo de Benny*. Diante de toda a destruição que a família suicida promoveu, a única coisa que não fora destruída foi uma televisão, que ficou ligada até o último suspiro do pai da família (o último a morrer), talvez como um prelúdio do que viria a ser melhor e mais bem trabalhado por Haneke em *O Vídeo de Benny*. Então vamos a ele!

4.2.2. *O Vídeo de Benny* e o entendimento para além da psicopatologia psiquiátrica

“Tampouco nos tornamos melhores nem mais virtuosos no sono. Pelo contrário, a consciência parece ficar silenciosa nos sonhos, pois neles não sentimos nenhuma piedade e podemos cometer os piores crimes - roubo, violência e assassinato - com completa indiferença e sem quaisquer sentimentos posteriores de remorso.” (FREUD citando JESSEN)

O mais comum de se fazer ao assistir o *Vídeo de Benny*, sobretudo quando se é da área psicopatológica (saúde mental em geral), é trabalhar com hipóteses de viés psiquiátrico-diagnostical. Por que é o mais comum (diríamos até mais cômodo)? Porque quando você entra em contato com uma história em que um adolescente comete um crime brutal e não se arrepende ou não demonstra nenhum sentimento, nenhuma emoção, nenhuma expressão afetiva (seja ela qual for, aliás) em relação a sua ação, você automaticamente delega esse funcionamento a algum tipo de alteração mental, cognitiva, emocional. Você não consegue conceber a existência de sujeitos que teriam tal atitude sem necessariamente apresentarem um CID em um laudo psiquiátrico.



FIGURA 10 – Cena inicial do filme “O vídeo de Benny”

Tal constatação é interessante para mostrar que sentimentos, emoções, comportamentos estão sendo traduzidos por nosografias psiquiátricas e certamente tal entendimento pode ser matéria de discussão em outro momento. Mas resolvemos introduzir o segundo filme da *Trilogia da Frieza* a partir dessas considerações pois, a partir disso, poderemos fincar nossa leitura em uma concepção diametralmente divergente. Afinal, de que nos serviria constatar ou afirmar que Benny tinha um *transtorno de personalidade Antissocial* (CID F60.2)? Ou que ele apresentaria um *transtorno de conduta* (CID F91)?

Não é de nosso interesse psicopatologizar o personagem de Benny. É de nosso interesse entender como o funcionamento de Benny responde à mesma base dos demais personagens das duas outras obras que compõem a trilogia hanekiana. Afinal, quando Benny, de maneira similar, traz para a realidade componentes e aspectos que vivenciou por muitos e muitos anos nas inúmeras telas que compunham a decoração do seu quarto, podemos aventar a possibilidade de uma dissociação entre a realidade e a ficção. O que é verdade e o que não é? Por óbvio não estamos afirmando que foram os vídeos que causaram a ação transgressora de Benny: o interesse pelas telas é outro.

Haneke, ao dirigir o *Vídeo de Benny*, o fez por uma inquietação a respeito da naturalidade com a qual um garoto, que havia matado uma colega, confessou seu crime. Como se não entendesse a gravidade do que havia feito ou apenas não se importasse. Seja qual for a opção, tal funcionamento chamou a atenção de Michael Haneke a ponto do diretor de *Violência Gratuita* desejar colocar em imagens uma das possibilidades que podem levar a essa dessensibilização. Assim, Haneke traz para as telas uma discussão que aborda justamente a maneira como a vida humana – mediada por vídeos, por efemeridades, por relações esvaziadas – pode alterar a percepção que temos da realidade.



FIGURA 11 – Cena: Benny e a mais recente colega “brincam” com a arma de ar comprimido.

Para Haneke, pelo menos da maneira como o diretor apresenta a temática, o sofrimento humano, a violência e a barbárie não são notados ou compreendidos quando entramos em contato com eles justamente porque são sempre mediados pelas telas, pela velocidade do mundo, pelo esvaziamento das relações. O mundo que tem como premissa um excesso de modernidade promove a fragilização dos laços afetivos, desembocando em sintomas irredutíveis, tais como: suicídio, depressão, ansiedade e pânico (LEÃO; CASTRO, 2012).

É como se este ensimesmar-se, promovido também pelo uso excessivo de telas (na leitura hanekiana), fizesse com que acentuássemos todo um processo de individualização. Que diferentemente do que se pode pensar, ou seja, que é extremamente benéfico, pois permite que se tenha um “acesso à singularidade, à autonomia e ao desejo (...) ao mesmo tempo nos leva ao mal-estar que aparece no desamparo, nas incertezas, na insuficiência, na fragilização do eu e dos vínculos coletivos” (LEÃO & CASTRO, 2012, p. 216).

Conforme expus anteriormente, outro autor que corrobora a assertiva acima descrita é Lipovetsky (2013), que em seu livro *A Era do Vazio* discute de que maneira o individualismo contemporâneo fomenta o esvaziamento de sentido da vida, tendo em vista que uma ode ao indivíduo o reduz exatamente ao status de *sem divisão, sem invasão*¹⁰⁹. Um indivíduo é uma classe que não necessita da interpelação do outro: ele já é a priori, diferentemente do *sujeito*, que só o é na medida em que é constituído e atravessado por alteridade¹¹⁰.

¹⁰⁹ *Indivíduo* (do latim **individuus, a, um**) significa indivisível, uno, referindo-se a um ser biológico cuja existência depende de sua integridade (HOUAISS, 2015). Falar em *indivíduo* é falar em versões individualistas de teorias sobre esse ser que somos. Como nos mostra Nogueira (1998, p. 22): “Indivíduo é aplicável de muitas maneiras: dá-se o nome de indivíduo àquele que não pode ser subdividido, de modo nenhum, como a Unidade e como espírito”. Os autores frankfurtianos Adorno e Horkheimer, citando Boécio, afirmam: “Individuum é aplicável de muitas maneiras: dá-se o nome de indivíduo àquele que não pode ser subdividido, de modo nenhum, como a Unidade ou o Espírito; chama-se indivíduo ao que, por sua solidez, não pode ser dividido, como o aço; e designa-se como indivíduo aquele cuja predicação própria não se identifica com outros semelhantes, como Sócrates.” (BOÉCIO, 1844-1855, p. 64 *apud* ADORNO e HORKHEIMER, 1973, p. 46).

¹¹⁰ *Sujeito* provém do latim clássico **subjectus, a, um**, “colocado debaixo, em posição inferior”. Designava o escravo, o submisso, o vassalo, o subjugado. É importante ressaltar que em psicanálise há uma questão a mais na utilização do termo, tendo em vista que foi introduzido enquanto noção conceitual por Jacques Lacan, psicanalista francês pós-freudiano. Como bem afirma Elia (2010): Será que podemos dizer que o *sujeito* em psicanálise é um *conceito*, no sentido científico ou filosófico do termo? Como categoria nomenclatural elaborada teoricamente, designada por uma palavra que lhe dá sua unicidade, precisão e rigor, é claro que *sujeito* é um conceito: é isso que faz com que essa categoria integre o *corpus* teórico da psicanálise, constituindo-se, aliás, como uma das categorias teóricas mais essenciais deste *corpus*. Podemos também acrescentar que é um conceito lacaniano, pois foi Lacan quem o introduziu na psicanálise, já que essa categoria não é do texto de Freud e tampouco foi utilizada pelos pós-freudianos.

No livro supracitado, Lipovetsky (2013) divide os capítulos com títulos bem chamativos: *a indiferença pura; narciso ou estratégia do vazio; violências selvagens, violências modernas*. Eles são utilizados pelo autor para apresentar a sua tese central: ou seja, a de que a esfera pública não é mais tão relevante para a sociedade pós-moderna. Assim, o narcisismo, a elevação de si, o individualismo, o personalismo se tornaram o motor fundamental da nossa sociedade, passando por cima de modelos sociais outros anteriormente estabelecidos. Modelos que foram completamente elevados em sociedades antigas, sociedades medievais. Em que se acreditava em modelos transcendentais e que não colocavam o humano como o centro de tudo, possibilitando o encarceramento nos próprios prazeres.

Qual o problema desta superação? O problema é que, na medida em que essa elevação de si e esse individualismo exacerbado tomam conta do cenário social, os sujeitos deixam de ter um norte central que enoda as relações sociais. Não temos mais parâmetros, não temos mais senso de pertencimento, não sabemos mais quem somos sem estruturas bem estabelecidas. Daí toda aquela configuração outrora estabelecida a respeito das manifestações sintomáticas contemporâneas: ansiedade, depressão, suicídio e certamente aquilo que mais nos importa aqui: uma profunda apatia:

O vazio do sentido, as derrocadas dos ideais não levaram, como se poderia esperar, a mais angústia, a mais absurdo, a mais pessimismo. Esta maneira de ver ainda religiosa e trágica é desmentida pelo surto da *apatia* de massa, da qual as categorias de plenitude e decadência, de afirmação e negação, de saúde e doença são incapazes de dar conta. (...) O deserto já não se traduz pela revolta, o grito ou o desafio de comunicação; nada para além de uma indiferença pelo sentido, uma ausência inelutável, uma estética fria da exterioridade e da distância. (...) A apatia corresponde à plethora de informações, à sua velocidade de rotação; logo que é registrado, o acontecimento é esquecido, varrido de cena por outros ainda mais espetaculares. Cada vez mais informações, cada vez mais depressa, os acontecimentos são objeto da mesma desafeição que os lugares e as habitações: nos EUA, desde a Segunda Guerra Mundial, um indivíduo em cada cinco muda anualmente de local de residência, ou seja, 40 milhões de americanos; nem a terra natal, o «home resistiu à vaga de indiferença (LIPOVETSKY, 2013, p. 35, *grifo nosso*).

É curiosa a maneira como Lipovetsky (2013) descreve esta nova “era” individualista e suas terríveis consequências, pois a impressão que fica é a de que ele está descrevendo os roteiros dos filmes hanekianos. Aliás, roteiros esses que trazem as figuras da “aceleração e precariedade das existências individuais entregues a si próprias” e que, ao final das contas, demonstram que o que está em jogo é uma

“personalização do indivíduo consagrado ao self-service narcísico e a combinações caleidoscópicas indiferentes” (LIPOVETSKY, 2013, p. 37).

Desta maneira, a crítica de Haneke em *O Vídeo de Benny* a respeito do esvaziamento de sentido promovido pela aceleração dos vídeos, das telas e dos conteúdos que fazem reverência à espetacularização da violência, consumidos de maneira desenfreada e indiscriminada, faz coro com o que nos mostra Souza (2005, p. 139): “a apatia, ao reduzir toda a vida psíquica ao simples funcionamento operacional, aumenta, paradoxalmente, o risco da manipulação externa (...) o mal torna-se banal; deixar-se morrer ou deixar morrer são expressões dessa indiferença”. E é precisamente nesse sentido que um simples “queria ver como era”, palavras verbalizadas pela boca de nosso personagem principal, Benny, ao responder sobre os motivos que o levaram a matar sua colega com uma arma de compressão de atirar em porcos, tornam-se tão expressivas dessa apatia fundamental. Afinal, tocam justamente no ponto central: *deixar-se morrer ou morrer*.

Muito embora a reação de Benny seja uma expressão alarmante de tudo o que estamos discutindo desde o início do presente capítulo, não podemos desconsiderar aqui a reação dos pais de Benny. Pois se a desculpa que uma leitura psicopatologizante poderia atribuir a Benny pelos seus atos é a da presença de um transtorno de personalidade que faria com que ele não sentisse, pensasse ou funcionasse como boa parte da população que não apresenta o dito transtorno, então qual seria a desculpa que deveríamos atribuir ao funcionamento dos pais? Vejamos o diálogo abaixo, após os pais descobrirem (assistindo à fita que gravou o ato como se estivessem vendo um filme qualquer) que Benny assassinou uma garota:

- “Você não a conhecia antes?” (pergunta o pai de Benny)

- “Não!” (Benny responde)

- Pai: “Ela frequentava a sua escola?”

- Benny: “Acho que não.”

- Pai: “Alguém viu vocês juntos?”

- Benny: “Não sei. Acho que não.”

- Pai: “Falar contigo é mesmo um saco! Alguém viu vocês juntos no prédio?

No elevador? Nos corredores?”

- Benny: “Acho que não! Era de tarde...”

(A mãe de Benny, que está presente na cena acima, esboça começar um choro, mas logo é repreendida pelo marido, que diz: “Anna, por favor...”, em uma alusão clara para ela engolir o choro).



FIGURA 12 – Cena: “Benny limpando o chão que estava repleto de sangue.”

- Pai: “Falou para alguém sobre isso?”
- Benny: “Não!”
- Pai: “Tem certeza?”
- Benny: “Não falei”
- Pai: “É muito importante. Você jura?”
- Benny: “Sim”
- Pai: “Falou com mais alguém depois disso? No fim de semana?”
- Benny: “Ricci ligou”
- Pai: “Ele percebeu algo?”
- Benny: “A gente queria sair naquela noite”
- Pai: “E?”
- Benny: “Fomos ao P1. Então fui dormir na casa dele”
- Pai: “E não falou nada?”

(Benny apenas acena com a cabeça negando...)

(O pai de Benny então se vira para Anna, sua esposa, e questiona: “Quem mais poderia ter notado algo?”, no que Anna, estática, pálida, incrédula, apenas balança e levanta os ombros e diz: “Eu não sei” e passa a olhar para Benny e depois abaixa a cabeça).

- Benny: “Estou com fome!”

(Anna levanta o olhar em direção a Benny e, estarecida, com o olhar assustado, tira os brincos, levanta e vai fazer algo para o filho comer).

- Pai: “Foi para a escola hoje?”

- Benny: “Sim”

- Pai: “E? Houve comentários acerca do desaparecimento da garota?”

- Benny, enfezado com a pergunta redundante, diz: “Ela não frequentava a mesma escola que eu”

- Pai: “Sim, é verdade”

- Benny: “Precisa ver o Sr. Schober”

- Pai: “O quê? Quem é esse?”

- Benny: “Você ou a mamãe. É o nosso professor de informática”

- Pai: “Por quê?”

- Benny: “Ricci disse que eu estava com o caderno dele. Dei uma surra nele”

- Pai: “O quê?”

- Benny: “Bati nele”

- Pai: “O.K., mas não vejo a ligação...”

- Benny: “Schober me mandou para o diretor e me pediu para que um de vocês fosse vê-lo”

- Pai: “E o diretor? O que ele disse?”

- Benny: “Nada. Não fui vê-lo”

- Pai: “Vai conseguir dormir?”

- Benny: “Claro”

- Pai: “É melhor não ir para a escola amanhã”

- Benny: “Como?”

- Pai: “Coma algo e vá para a cama”

- Benny: “Certo... O que faremos com...?”

- Pai: “Não sei... Está com medo?”

- Benny: “Não!”

(Benny vai comer e depois se deitar para dormir. Sua mãe vai colocá-lo na cama, desligar o abajur e desejar boa noite como se fosse mais um dia ordinário em suas vidas. Após isso, os pais vão para a sala discutir o passo a passo do plano para encobrir o crime do filho).



FIGURA 13 – Cena: “Jantar em família”.

O mais interessante do diálogo do pai de Benny com o filho assassino é o fato de que o pragmatismo do pai se revela na frieza do filho. O pai faz questão de esmiuçar ponto a ponto todas as possibilidades de o filho haver sido visto com a vítima para que nada pudesse passar despercebido. O filho, por outro lado, faz questão de apontar o seu profundo desinteresse em toda aquela situação e deixa isso bem claro em dois momentos quando: 1 - diz que está com fome; 2 - interrompe a conversa para dizer ao pai que ele ou a mãe deveriam ir até a escola falar com o diretor, tendo em vista que ele agrediu um colega.

O título que Haneke deu ao filme começa a fazer mais e mais sentido na medida em que a narrativa avança. E não: não se trata da obviedade de que houve uma morte e ela foi gravada por uma câmera de vídeo para depois o autor do crime ficar assistindo ao ato através do vídeo que realizou. Não, isso seria simplificar demais a genialidade de Haneke. O fato de o diretor haver empregado este nome ao filme diz respeito ao fato de que Benny é, ele mesmo, o diretor, roteirista e protagonista do vídeo (vida). Ele cria as cenas, ele determina o rumo que a história tomará, ele decide o destino dos demais personagens, ele dirige os mínimos detalhes e, como já poderíamos imaginar, decide como e quando se dará o *grand finale*.

E é dessa maneira que o filme termina, com a gravação da ação. Terminamos literalmente assistindo a um filme. É o filme do filme que Haneke nos faz assistir. Como se nos dissesse que somos cúmplices do processo desde o início. Afinal, consumimos também – desde os primórdios – essa amortização das relações. Então,

de maneira geral, como podemos distinguir quando deixaríamos de nos importar? Ou até mesmo funcionar de forma automatizada? Eis a (insuportável) questão!



FIGURA 14 – Cena: Benny assistindo ao vídeo que grava a família.

4.2.3. 71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso: apatia como sintoma social

Não posso senão estar triste; e tão pesadamente triste
Que, embora ao pensar não pense nenhum pensamento,
Isto me faz, com o pesado nada, desfalecer e sucumbir.
(SHAKESPEARE, em *Rei Richard II*)

O enredo de *71 Fragmentos de uma Cronologia do acaso* é marcado pela similaridade que possui em relação aos dois filmes anteriores da *Trilogia da Frieza*. A saber: foi inspirado em um acontecimento verídico que ocorreu às vésperas do natal de 1993 em Viena (para saber mais a respeito do filme, sugerimos ver o capítulo I da presente tese). Ademais, o título da obra responde a um princípio interessante: a fragmentação de acontecimentos distintos, mas que, de certa maneira, inter-relacionam-se no ato final, cruzando-se na barbárie.

A grande questão aqui é entender o seguinte: como um advento terrível pode unir sujeitos distintos? E por advento terrível não estamos nos referindo a um assassinato em massa, como o leitor poderia imaginar. Mas sim à *apatia* assoladora da vida de sujeitos tão diferentes: uma mãe estafada com uma criança recém-nascida e

em um casamento sem amor; um segurança de um banco; um jovem que furta um arsenal de armas militares; um jovem universitário que joga apostando com os amigos da faculdade; um senhor que passa seus dias assistindo tv e tentando se conectar com a filha que é ocupada demais para dar-lhe atenção; e, finalmente, um casal adulto que tenta adotar uma garota que parece não conseguir se vincular com os seus possíveis pais.



FIGURA 15 – Cena inicial: o garoto estrangeiro.



FIGURA 16 – Cena inicial: carros em movimento frenético.

As repetições incessantes de todos os personagens são a marca indelével de um funcionamento apático quase que mimético. Muito embora não seja de nossa pretensão abordar e desenvolver o conceito de mimetismo de Girard (2004), ainda assim é interessante a possibilidade de interpretação feita por meio do pressuposto de que uma sociedade se identifica em seu funcionamento por intermédio do *zeitgeist* de sua época. Assim sendo, a grande questão, que poderia se replicar para todos os três filmes da *Trilogia da Frieza*, passa a ser: o que foi que possibilitou, enquanto espírito de uma época, o surgimento de uma sociedade fria, frívola, apática, esvaziada de sentido e sensações?



FIGURA 17 – Cena do despertador tocando e acordando a personagem.

Não podemos nos esquecer, é certo, que Haneke fala de uma Europa pós queda do muro de Berlim, em que as estruturas sociais ficaram bastante bagunçadas, para dizer o mínimo. Em uma entrevista de 2019 para a BBC, inúmeros moradores da Alemanha que, de maneira direta, acompanharam todo o processo de reunificação da Alemanha oriental e ocidental chegaram a afirmar que ainda se sentiam como estrangeiros em uma terra desconhecida. E, segundo a reportagem, muitos alemães orientais até hoje: “parecem não ter superado esse sentimento de desamparo e apatia”¹¹¹.

¹¹¹ Para acesso completo da matéria da BBC, segue o link: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-50344929>



FIGURA 18 – Cena do idoso bebendo e comendo diante da televisão.

Talvez Haneke tenha feito a escolha de apresentar – no último filme da sua *Trilogia* – a discussão que aqui se encontra representada (com esse teor que muitos consideram *niilista*, leitura esta que não é a que corroboramos aqui neste trabalho), justamente para demonstrar, diante do que anteriormente fora discutido em *O Sétimo Continente* e *O Vídeo de Benny*, a saber baseado em histórias reais, que o caminho realístico para a queda de ideais e para a naturalização da apatia diante da vida é a destruição completa da existência humana.

Com isso, não é que o diretor austríaco esteja afirmando que a única saída é a violência, a barbárie e o caos e que não há caminho para a redenção (não necessariamente no sentido religioso da palavra, mas no sentido de modificação da perspectiva humana). Mas sim que, se relativizarmos determinadas estruturas, se desconsiderarmos todos os parâmetros para os vínculos humanos, se negligenciarmos sinais de alerta a respeito da perda de sentido da vida humana...bem, aí certamente o caminho a ser trilhado é aquele que remete ao apagamento e esvaziamento de si.

É como se Haneke estivesse nos dando um recado muito óbvio: “vejam que eu não preciso inventar nada, todas as histórias são tiradas da *vida como ela é*, nós – humanos – somos de fato muito criativos, inclusive para a apresentação de nossa genuína agressividade”. É dessa maneira que Haneke finaliza suas *frias* exposições críticas do mundo globalizado. Almejava-se que, na medida em que fosse substancialmente desenvolvido as aproximações tecnológicas das mídias de

comunicação (televisão, internet, redes sociais e o mito da interatividade e da inclusão digital), propagar-se-ia vínculos mais sólidos. Entretanto, faz-se – por vezes – o exato oposto disso. Promove encarceramento e culto narcísico de si, propaga a autoafirmação do eu, coloca-nos como soberanos diante do espetáculo midiático. Todos nós temos a possibilidade de nos tornar acessíveis para o mundo, ficarmos conhecidos, sermos admirados, invejados e requisitados. E o que fazemos com isso?

Por que aquilo que deveria ampliar a interação humana (como a internet) desembocou em sua oposição? Tal percepção é relevante para demonstrar e nos fazer refletir sobre como transformamos uma idealização no extremo contrário. Foi a mesma indagação que levou Freud ([1915]2020, p. 136) a escrever *Considerações contemporâneas sobre a guerra e a morte*: “por que a humanidade se utiliza do elevado aparato intelectual que promulga o avanço tecnológico para se matar?”. Perguntamos ainda o mesmo Freud: “por que a humanidade se utiliza do aparato tecnológico elevado, que criou a possibilidade de uma interação desmedida e facilitadora entre os povos (elaborado pela elevação intelectual dos sujeitos), para se fechar, enclausurar, ensimesmar cada vez mais em uma redoma apática e narcísica?” Talvez o esvaziamento de afetos se dê pela dificuldade de trabalhar e conceber a alteridade.

É o dilema dos porcos-espinhos em um dia de frio, a representação criada por Schopenhauer ([1851]2016) – e depois citada por Freud ([1921]2012) - para que refletíssemos sobre a vida em sociedade. No livro *Parerga e Paralipomena*, Schopenhauer ([1851]2016) demonstra que há uma dualidade em relação à vida humana que se assemelha ao dilema dos porcos espinhos que, para sobreviverem ao frio, precisavam se aproximar corporalmente de outros porcos-espinhos. Isso, porém, fazia com que se ferissem mutuamente devido aos afiados espinhos que possuem em todo o corpo. Assim, aquilo que mais necessitamos também é – em um só tempo – aquilo que mais nos faz sofrer.

Freud ([1930]2020) também demonstrou algo semelhante quando afirmou a existência de três questões fundamentais em nossas vidas. Trata-se: da arrebatadora força da natureza (que não conseguimos controlar plenamente nem com todo o avanço tecnológico do mundo); a decrepitude do corpo (a finitude é uma realidade incontornável); e as relações humanas (tão fundamentais em nossas vidas e também uma imensa fonte de angústia).

É dessa maneira que temos aqui, como um desfecho triunfal, todos os pontos que interessam a Haneke e que foram citados anteriormente nos demais filmes da

Trilogia, sendo discutidos e trabalhados de maneira mais substancial em *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*. Haneke se torna ainda mais frontal ao descortinar o despudor com que a mídia televisiva trata questões que envolvem violências e crueldades, pois sabe que isso vende, que é chamativo/apelativo e traz audiência¹¹². Aliás, Haneke faz questão de apresentar no filme trechos verídicos de reportagens televisivas. Como bem aponta Capistrano (2013, p. 32): “a ambição jornalística destruiu os últimos resquícios de respeito pela dignidade das vítimas expostas”.

Talvez o profundo incômodo de Haneke a este respeito se deva ao fato de que, com o discurso de que está apenas documentando e fazendo com que todos tenham direito à notícia, a “mídia-urubu” sabe que, em última instância, está mais interessada em cifras do que na democratização da informação. Afinal, para fazer com que todos tenham acesso à informação não é necessário expor corpos dilacerados, correto? Com isso, *71 Fragmentos de uma Cronologia do Acaso*, o último filme da *Trilogia da Frieza*, encerra em si as exposições e as divagações que há tempos atormentavam Haneke a respeito da espetacularização da violência, do consumo massivo de telas, da falta de sentido promovida pela globalização, do esvaziamento afetivo dos sujeitos, da individualização exaltada por uma sociedade do consumo e dos seus excessos, dentre outros motores de uma engrenagem aterrorizante que tem como princípio básico a destruição do homem e da civilização.



FIGURA 19 – Cena do jantar do casal sem amor.

¹¹² Uma obra que retrata de maneira mais direta a espetacularização da violência através da mídia, da televisão é o filme de 2014 chamado “O abutre”, do diretor Dan Gilroy.

Com efeito, parece que ainda hoje seguimos caminhando de maneira desenfreada para o caos e a barbárie, vide os variados exemplos que citamos ao longo deste trabalho e que são bem próximos da nossa sociedade brasileira. Entretanto, diferentemente de uma implosão silenciosa que nos levaria a uma incessante apatia, o que pretendemos aqui é utilizar a pulsão de morte, cativa em todos nós, a favor da criatividade e do questionamento. Nessa direção, esperamos que todos os leitores desta tese possam questionar sem passividade as intercorrências da vida e da cultura. Pois se, como nos lembra Souza (2005, p. 134): “Na apatia não há capacidade de mobilização, não há revolta, há apenas conformismo”, aqui desejamos justamente o oposto: que haja crítica, que haja anuência, mas também discordância. Pois qualquer ação é melhor que a violenta ina(ni)ção.



FIGURA 20 – Cena final: “assassinato em massa no banco”.



FIGURA 21 – Cena final: “uma vítima morta no banco”.



FIGURA 22 – Cena final: “O assassino se mata em seu carro”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Já li tudo, cara, já tentei macrobiótica, psicanálise, drogas, acupuntura, suicídio, ioga, dança, natação, cooper, astrologia, patins, marxismo, candomblé, boate gay e ecologia. Sobrou só esse nó no peito, agora faço o quê? Não é plágio do Pessoa não, mas em cada canto do meu quarto tenho uma imagem de Buda, uma de mãe Oxum, outra de Jesusinho, um pôster de Freud, às vezes acendo vela, faço reza, queimo incenso, tomo banho de arruda, jogo sal grosso nos cantos, não te peço solução nenhuma, não me venhas com autoconhecimentos-redentores, já sei tudo de mim, tomei mais de cinquenta ácidos, fiz seis anos de análise. (...) Tenho uma coisa apertada aqui no meu peito, um sufoco, uma sede, um peso, ah não me venha com essas histórias de atraçamos-todos-os-nossos ideais, eu nunca tive porra de ideal nenhum, eu só queria era salvar a minha, veja só que coisa mais individualista elitista capitalista, eu só queria era ser feliz, cara, gorda, burra, alienada e completamente feliz. (...) Te desejo uma fé enorme, em qualquer coisa, não importa o quê, como aquela fé que a gente teve um dia, me deseja também uma coisa bem bonita, uma coisa qualquer maravilhosa, que me faça acreditar em tudo de novo, que nos faça acreditar em tudo outra vez, que leve para longe da minha boca este gosto podre de fracasso, este travo de derrota sem nobreza, não tem jeito, companheiro, nos perdemos no meio da estrada e nunca tivemos mapa algum, ninguém dá mais carona e a noite já vem chegando” (do CONTO “OS SOBREVIVENTE”, de CAIO FERNANDO DE ABREU, em *MORANGOS MOFADOS*).

A condição humana não cessa nunca. Enquanto houver atividade psíquica, haverá condição humana. E por condição humana nos referimos às idiosincrasias que são tão peculiares à nossa espécie. A violência existe desde a noite dos tempos, assim como a loucura, como a sexualidade, o suicídio ou a morte. Ela faz parte disso a que chamamos de *condição humana*. O que muda é a representação que construímos dela. A humanidade não pode curar-se jamais do que ela é. Você, leitor, já parou para imaginar uma sociedade que eliminasse a morte, a loucura, o suicídio, a violência? Curaríamos a neurose! Mas seríamos o que então? O que seria o homem livre de suas paixões? Seria um cemitério? Talvez um cemitério de ilusões.

Após as incursões que realizamos até aqui, alguns pontos se tornam evidentes. Por exemplo, o fato de que Freud, o criador da psicanálise, não apresenta, ao longo de toda a sua extensa obra, um conceito fechado e sistemático de violência. O mesmo acontece com outras de suas articulações, como no que tange à a sexualidade. Conseguimos, com mais facilidade, entender a noção de sexualidade em Freud quando tomamos outros (esses sim) conceitos emprestados, a saber: pulsão, libido, complexo de Édipo, narcisismo, etc. Acontece algo similar com a violência. Ou seja,

conseguimos compreender melhor o que Freud pensou a respeito da noção de violência quando tomamos outros conceitos emprestados, tais como: pulsão de morte, agressividade, guerra, identificação, narcisismo, mal estar, dentre tantos outros.

Aliás, isto não é demérito algum, tendo em vista que Freud envereda sim pelo entendimento da violência, apresenta análises e interpretações sobre o tema e diz o que pensa. Isso fica evidente ao longo da sua obra, o que nos permitiu utilizar tal teoria como alicerce da leitura que aqui traçamos para chegar à interpretação do tipo de violência que é abordada nas obras hanekianas compiladas pelo nome de *Trilogia da Frieza*. No que diz respeito a isso, o atencioso leitor já deve haver notado que, ao chegarmos ao quarto capítulo desta tese, apresentamos um entendimento de que seria a *apatia* a maior das violências, tendo em vista que – utilizando-se dos impulsos destrutivos da pulsão de morte freudiana – ela faria com que os sujeitos implodissem e anestesiassem as suas expressões/reações diante de determinadas situações da vida.

Ao tocar neste último ponto, peço licença para – momentaneamente – trocar o uso do verbo na escrita para primeira pessoa do singular, tendo em vista que as apresentações recursais do momento pedem uma aproximação outra que até então não havia sido demandada. Assim, quando apresentei o pré-projeto de doutorado para adentrar ao Programa de Pós Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Pará, escrevi à época na introdução do referido texto que não compreendia como os sujeitos podiam negar a existência da violência na atividade humana. Ou, dito de outra maneira, como (ainda) se assustavam com as expressões da violência, da barbárie e da agressividade humanas. Hoje, principalmente por conta dos caminhos que tracei na apresentação da temática na própria tese, mudei completamente este tom derrotista, pesaroso, conformista e apático. Mudei por quê? Como se deu o processo de tal mudança? O que encontrei no meio do caminho que me fizesse considerar outras possibilidades e até mesmo entender tais antigas articulações como frutos podres de um luto profundo? Explicarei – o que for passível de explicação em um trabalho acadêmico – a seguir.

Se em um primeiro momento eu não conseguia compreender como os sujeitos poderiam se importar com as expressões humanas de violência e agressividade, certamente o sofrimento radical e drástico que me assolava à época era um dos responsáveis diretos para tal tomada de posição, posição essa que era completamente obscura para mim. Acreditava que estava apenas sendo a mais ponderada das psicanalistas, tendo em vista que todo analista entende aquilo que nos forma e funda:

a saber, os impulsos, afetos, ódio, amor e *tutti quanti*. Todavia, não era por um entendimento extremado a respeito da fundação humana que eu estava funcionando daquela forma, e sim por um luto em processo. Entrei, pela primeira vez na vida, em contato com a iminência da perda e da morte de objetos fundamentais da minha existência. Nunca antes havia sentido ou me deparado com a possibilidade de uma perda iminente e que, tempos depois, concretizou-se.

Ocorre que, à época em que estava pensando em escrever para o doutorado, descobri que uma das figuras mais importantes da minha vida – meu avô – havia sido diagnosticado com um câncer severo, deveras avançado e em uma região muito sensível do corpo. Como meu avô já se encontrava em idade avançada, a descoberta se tornou ainda mais sentencial. Assim, sem me dar conta à época, o objeto de estudo que simplesmente “se apresentou” em minha cabeça não havia emergido aleatoriamente. Afinal, um entendimento tão específico sobre uma temática tão sensível – a violência – não viria desacompanhado de outros fatores substanciais. Diante disso, no processo de doutoramento vivi os piores e mais dolorosos momentos que já tive até hoje. Eu não tinha condições de olhar para a vida de outra forma que não de maneira absolutamente sombria. E isso foi evidenciado sobretudo com a sentença: “como (ainda hoje) as pessoas podem ficar surpresas com a expressões violentas da raça humana?”.

Destarte, a presença de uma investigação tendenciosa se instaurou e pus-me a percorrer um caminho que me levasse a encontrar a resposta que eu procurava¹¹³. Como psicanalista que faz análise há bastante tempo, nunca deixei de me investigar paralelamente. Assim, na companhia da escuta da minha analista, pude encontrar respostas outras que eu não fazia ideia (por óbvio), mas que convergiram frontalmente rumo ao núcleo da minha pesquisa, fazendo com que o quarto capítulo fosse completamente modificado da maneira como ele seria desenvolvido inicialmente - a saber, uma leitura psicanalítica do cinema de Michael Haneke estritamente por meio da pulsão de morte, sem abordar em nada a noção de *apatheia*.

¹¹³ Toda pesquisa é inicialmente tendenciosa, e isso não é um problema *per se*. Embora a palavra possa ter uma conotação pejorativa, como se fosse fruto de uma trama, um conluio ou algo do tipo, a verdade é que apresentar uma tendência de entendimento é simplesmente dizer que quando um pesquisador propõe um problema de pesquisa para desenvolver seu trabalho, ele está apenas demonstrando que diante daquela pergunta tende a ter uma compreensão x ou y, mas que realizará a pesquisa justamente para comprovar se as suas tendências de entendimento se comprovam na realidade dos fatos.

Assim, chego agora ao que eu queria demonstrar desde que permiti que uma aproximação mais pessoal fosse realizada aqui nas considerações finais: ou seja, como e por qual via eu consegui compreender a mudança subjetiva que realizei e que modificou até mesmo a maneira com que passei a abordar a temática da violência na *Trilogia da Frieza* de Haneke. Pois bem, foi através do divã! Através da criação freudiana da *cura pela fala*. Nessa direção, não fosse o meu próprio processo analítico, não fosse o tempo de elaboração - afinal, estou me referindo literalmente a uma modificação temporal de anos! - que levei para acessar tudo (ou boa parte) do que me afligia (as dores, o processo de luto, as perdas, o sofrimento), tenho quase certeza de que não conseguiria realizar a aproximação que proponho agora entre violência, apatia, Haneke e psicanálise.

Mas por que tudo isso é relevante para estas considerações finais? Porque sou prova viva dos efeitos da análise e meu trabalho também o é. Então como deixar tudo isso de fora se aí se apresenta a espinha dorsal de cada palavra que escrevi até aqui? Pois, como já abordei outrora: “é quase impossível que se faça pesquisa em psicanálise sem que nos impliquemos enquanto sujeitos no objeto de pesquisa” (COSTA, 2022, p. 25). E aqui essa sentença se personifica como realidade evidente. Com efeito, lembro como se fosse hoje do dia em que, em meio a uma sessão analítica, recebi com susto a presença de um pensamento invasor, fazendo com que em seguida eu balbuciasse o seguinte: “Meu Deus, foi por isso que eu propus aquele tema naquele momento e agora o enxergo de maneira completamente diferente?” Pois bem, para além do valor acadêmico que espero que o presente trabalho encarne, posso afirmar de antemão que um valor analítico ele certamente já possui. Assim, como bem assegura Castro (2010, p. 32):

(...) quando a pesquisa é teórica, o psicanalista-pesquisador da teoria tem - em sua própria experiência vivida com a psicanálise e nas análises que conduz - a empiria como pano de fundo a guiá-lo nesse campo de problemas éticos chamado psicanálise. De modo que suas pesquisas, mesmo que teóricas, trarão sempre a marca do ponto em que o “trabalho de transferência” o levou: a destituição subjetiva, a travessia da fantasia e a identificação ao sintoma, enfim, a passagem de psicanalisante a psicanalista. A passagem que não corresponde, por razões de formação, à passagem de estudante a pesquisador.

Neste sentido, hoje entendo que minha transferência com a questão da violência que propus para o doutorado lá em 2018 estava mais envolvida com

processos identificatórios e projetivos que com elocubrações racionais diante de uma realidade a ser investigada na sociedade de modo geral. Isso, é claro, não diminui a sua relevância acadêmica, tendo em vista que, mesmo partindo de processos inconscientes e conflituosos meus, a temática supramencionada segue se revelando fundamental para qualquer reflexão que se preze acerca das intercessões entre sujeito e cultura, reflexão essa tão cara à psicanálise desde Freud. Encaminhando-me então para as palavras finais em primeira pessoa a respeito da construção desta tese, registro que a psicanálise possui uma peculiaridade que talvez nenhuma outra ciência possua: lidar de maneira tão direta com as implicações do próprio sujeito em termos dos caminhos e achados das pesquisas que realiza¹¹⁴. Após tais digressões iniciais, retornarei ao uso comum da escrita em segunda pessoa.

Benedito Nunes, professor emérito da Universidade Federal do Pará, escreveu a apresentação do primeiro livro publicado pelo também professor e teórico da psicanálise Ernani Chaves. Lá Nunes (*apud* CHAVES, 1988) afirma que:

Nascemos num mundo freudianizado, onde nos psicanalisamos sem querer. Em termos registrados com rara beleza verbal em *As Palavras e as Coisas* (1966)¹¹⁵, essa força difusa da Psicanálise, que então

¹¹⁴ Para corroborar o que acabo de tratar a respeito do emaranhado entre subjetividade e pesquisa que tanto interessa à psicanálise, convoco a preciosa companhia de Gay (2012, p. 105/106), que nota o seguinte: “(...) esse emaranhamento entre autobiografia e ciência marcou a psicanálise desde o início. A famosa observação confessional de Freud sobre a significação ímpar da morte de seu pai é tão admirável pelo que diz como pelo que omite. (...) muitas das ideias mais perturbadoras de Freud baseavam-se em fontes autobiográficas expressas ou encobertas. Ele explorou livremente seu próprio testemunho e fez de si mesmo seu paciente mais informativo. Nas ciências naturais estritas, tal subjetividade de observação não apresenta nenhum problema. Os motivos ou problemas neuróticos de um médico ou biólogo interessam exclusivamente à sua família e amigos – e ao seu biógrafo. A validade de suas conclusões pode ser determinada por testes objetivos, pela reprodução de suas experiências ou por um novo cálculo das cadeias de seu raciocínio matemático. Em termos ideais, dever-se-ia manter com a psicologia o mesmo procedimento rigoroso. O que deve interessar ao estudioso da psicanálise, em última análise, não é se Freud tinha (ou imaginava) um complexo de Édipo, mas se sua asserção de que este é o complexo pelo qual todos têm que passar pode ser comprovada pela observação independente ou experiências bem feitas. Freud não considerava suas experiências pessoais como automaticamente válidas para toda a humanidade. Ele confrontou suas ideias com as experiências de seus pacientes e, mais tarde, com a literatura psicanalítica. (...) Freud reconhecia que ninguém, nem ele mesmo, é Todo Mundo. (...) Freud estava disposto a ler sua própria experiência mental para melhor entender a de seus semelhantes. Embora decidido a manter a sua privacidade e avesso a revelar sua vida íntima a estranhos, ele cedeu à pressão, em prol de sua ciência, de ser indiscreto a seu respeito”.

¹¹⁵ No décimo capítulo de seu livro intitulado *As Palavras e as Coisas*, Foucault (1966) aborda as ciências humanas a respeito da psicanálise. Assim sendo, o professor Benedito Nunes se refere à beleza verbal com a qual Foucault se refere à psicanálise no presente livro. Com isso, deixamos um trecho específico em que conseguimos contemplar tal apresentação: “A psicanálise, com efeito, mantém-se o mais próximo possível desta função crítica acerca da qual se viu que era interior a todas as ciências humanas. Dando-se por tarefa fazer falar através da consciência o discurso do inconsciente, a psicanálise avança na direção desta região fundamental onde se travam as relações entre a representação e a finitude. Enquanto todas as ciências humanas só se dirigem ao inconsciente virando-lhe as costas, esperando que ele se desvele à medida que se faz, como que por recuos, a análise da consciência, já a psicanálise aponta diretamente para ele, de propósito deliberado — não em direção ao que deve explicitar-se pouco a pouco na iluminação progressiva

penetrou o pensamento de Foucault, viria das camadas mais profundas do Saber moderno, ali onde o conhecimento das Ciências Humanas, encontrando os seus limites na finitude do homem que o condiciona, abre caminho direto à vida secreta dos impulsos. Assim, quando as Ciências Humanas se desenvolveram, desenvolveu-se também, da insondável finitude, com o apelo do desejo impensado que dela irrompe, a análise do Inconsciente (NUNES *apud* CHAVES, 1988, p. 11).

Muito embora não sejam particularmente da nossa alçada aqui as discussões que envolvem Foucault e a psicanálise, tomamos o recorte acima descrito pois consideramos que a leitura que Nunes (1988) apresenta em relação a esta última seja de plena convergência com a maneira como entendemos a importância de tal disciplina para a investigação das mais diversas searas da cultura. Assim sendo, é também pela amplitude do olhar que a psicanálise promove do homem e da civilização que um trabalho como este aqui realizado é possível. Afinal, o que as telas cinematográficas das obras hanekianas denunciam a respeito da expressão humana e/ou dos contratos culturais não é lido de maneira aleatória pelo saber freudiano. Assim, se a Ciência moderna encerra inúmeras discussões sobre o homem e a cultura, a psicanálise e sua ênfase no inconsciente alargam as possibilidades de tais investigações.

É exatamente esta direção que o nosso trabalho almejou cotejar. Ou seja, demonstrar que as criações hanekianas não se deram de maneira desimplicada, que o diretor de *Amour* atravessou um processo de elaboração sublimatória (e denunciativa, evidentemente) ao nos apresentar em suas obras as discussões expostas nas páginas anteriores. Com efeito, cabe notar, principalmente na descrição que fizemos no primeiro capítulo e que se coroou efetivamente no quarto capítulo desta tese, que Haneke se sentiu impelido a denunciar os malefícios de uma sociedade em vívida decadência das relações e dos parâmetros outrora estabelecidos. Uma sociedade que aparenta estar anestesiada onde, nos termos de Weaver ([1948]2015, p. 22):

(...) a decadência cultural é um fato histórico que pode ser constatado e que o homem moderno está a ponto de dissipar a herança que recebeu. Tal é a tarefa a ser empreendida, e nosso maior obstáculo é o seguinte:

do implícito, mas em direção ao que está aí e se furta, que existe com a solidez muda de uma coisa, de um texto fechado sobre si mesmo, ou de uma lacuna branca num texto visível e que assim se defende. Não há que supor que o empenho freudiano seja o componente de uma interpretação do sentido e de uma dinâmica da resistência ou da barreira; seguindo o mesmo caminho que as ciências humanas, mas com o olhar voltado em sentido contrário, a psicanálise se encaminha em direção ao momento — inacessível, por definição, a todo conhecimento teórico do homem, a toda apreensão contínua em termos de significação, de conflito ou de função — em que os conteúdos da consciência se articulam com, ou antes, ficam abertos para a finitude do homem” (FOUCAULT [1966]2006, p. 400).

as pessoas tomam o caminho em direção a uma condição inferior desenvolvem uma insensibilidade que cresce com sua degradação. Os danos são percebidos com mais clareza no início; depois de enraizado o hábito, nota-se o crescimento da anômala situação de apatia à medida que a crise se aprofunda. Alguém tem maiores chances de se salvar quando surgem as primeiras advertências leves.

Alguns, como o próprio Weaver ([1948]2016), atribuiriam a responsabilidade por tal apatia social no nominalismo¹¹⁶. Já outros colocariam a culpa no niilismo (REALE, 1999; FRANKL, [1945]2022) ou no relativismo (SERTILLANGES, [1920]2019; DALRYMPLE, 2015). Todavia, a verdade é que seria muito difícil e até mesmo impossível decidir ou constatar o único responsável por tudo isso que é denunciado no cinema hanekiano e que acompanhamos com olhares aturdidos na contemporaneidade, já que, a partir da denúncia feita pelo cinema de Haneke, somos impelidos a tentar compreender o que está por detrás desses novos (?) sintomas de uma cultura esvaziada de sentido, sejam eles quais forem. Daí a importância da psicanálise no sentido de promover um diagnóstico da realidade que não recaia em imperativos absolutistas sobre a construção psíquica dos sujeitos.

Mas talvez a grande questão que devemos abordar agora seja a explicação dos motivos que nos levaram a acessar um artista – no caso, Michael Haneke e sua *Trilogia da Frieza* – para fazer coro às nossas compreensões a respeito da condição humana. Assim, nunca é demais ressaltar que a tese de doutorado aqui apresentada partiu de um desejo muito íntimo, desejo esse de discutir cinema e psicanálise, considerando-se aí que a psicanálise é uma grande afortunada por ter a estética como sua grande parceira ao longo de todos esses anos. Nessa direção, Freud ([1933]2018) tinha bastante razão quando, em diversas oportunidades, relatou que os artistas poderiam nos fornecer respostas que jamais poderíamos encontrar em outros lugares. Assim, minha própria aposta partiu de uma premissa freudiana, premissa que concedia um lugar privilegiado

¹¹⁶ No dicionário de Filosofia, de Nicola Abbagnano, temos a definição de nominalismo da seguinte maneira: “No princípio do séc. XII o N. era defendido por Abelardo (v. UNIVERSAIS), mas seu triunfo na Escolástica foi devido à obra de Guilherme de Ockham (c. 1280- c.1349), que com razão foi chamado de *Princeps NomíNALIUM*. Assim exprimia Ockham sua convicção sobre o assunto: "Nada fora da alma, nem por si nem por algo de real ou de racional que lhe seja acrescentado, de qualquer modo que seja considerado e entendido, é universal, pois é tão impossível que algo fora da alma seja de qualquer modo universal (a menos que isso se dê por convenção, como quando se considera universal a palavra 'homem', que é particular), quanto é impossível que o homem, segundo qualquer consideração ou qualquer ser, seja o asno" (*In Sent.*, I, d. II, q. 7 S-T). Do ponto de vista positivo, o Nominalismo admite que o universal ou conceito é um signo dotado da capacidade de ser predicado de várias coisas. Algumas vezes os lógicos modernos usam esse termo para indicar a doutrina segundo a qual a linguagem das ciências contém apenas variáveis individuais, cujos valores são objetos concretos, e não classes, propriedades e similares (p. 715)”.

a poetas e literários em geral, pois Freud sempre acreditou na capacidade elevada desses artistas em abordar segredos humanos que pareciam desconhecidos pelos demais mortais. Como aponta Sousa:

(...) ele sempre se manteve muito próximo dos artistas, por acreditar que estes funcionam como faróis, com suas luzes intermitentes que indicam desvios em nossas travessias. Os artistas cumpririam, portanto, a função de antes do seu tempo, captando as fantasias de uma determinada época, como evocou o poeta Ezra Pound. Assim como nos sonhos, que Freud aproximou dos hieróglifos egípcios, a obra de arte traz consigo seus enigmas, desafiando nossa sensibilidade e nossa razão (2015, p. 318).

Assim, fomos ao encontro do cinema de Haneke por acreditarmos no quanto ele acrescentaria às nossas indagações iniciais a respeito da condição humana em sua relação direta com o fenômeno da violência. Mas não como uma espécie de *psicanálise selvagem* que se apropria de determinados discursos para cortá-los e fazer com que eles caibam em seus conceitos fechados e rígidos. Não! E sim como um analista que escuta de maneira flutuante e que, justamente por escutar com o inconsciente, permite que se estabeleça uma *construção*. É nesse sentido que, conforme expusemos em outro trabalho que também versava sobre estética e psicanálise, os artistas conseguem exprimir – no papel, no quadro, na escultura ou na tela de cinema - aquilo que o sujeito ordinário não mais que atua ou vivencia. Dessa maneira, o que nos afasta – nós dos artistas – é o fato de que os segundos têm um: “(...) domínio maior da linguagem e – talvez – maior capacidade expressiva. E por isso é comum sempre que lemos grandes clássicos nos visualizamos nas narrativas e nos personagens, como se nós mesmos pudéssemos ter escrito aquela história.” (COSTA, 2022, p. 125).

Com isso, reiteramos a fundamental importância da realização de trabalhos que envolvam estética e psicanálise. Porque, além de demonstrar que, na sua própria construção, a psicanálise foi intrinsecamente permeada pela arte, tal movimento demonstra também que o saber inaugurado por Freud pode e deve ser discutido para além das quatro paredes de um *setting* clínico stricto sensu. Logo, defendemos que aqueles que optam por não seguir uma trajetória clínica não devem se furtar de procurar na psicanálise o entendimento para as mazelas humanas, sobretudo porque a arte possibilita que exerçamos a clínica por meio da escuta dos personagens, dos quadros, das músicas. Pois onde há sujeito...ah...lá também haverá inconsciente.

Outro ponto fundamental a respeito das benesses do entrelaçamento entre a arte e a psicanálise é o de que a satisfação narcísica advinda do ato criativo é uma das maiores forças que fazem frente às hostilidades naturais que existem na cultura. Com isso, existe uma possibilidade real de que a arte seja uma satisfação substitutiva para as renúncias que a cultura impõe, servindo como moderador necessário para a preservação da própria vida em comunidade (FREUD, [1927]2020). E, ao aludirmos aos benefícios proporcionados pela arte no que tange ao trabalho psicanalítico, cabe acrescentar o quanto eles não se imprimem apenas em tal conjunção, mas, de maneira mais ampla, dizem respeito à importância da arte como meio de expressão da violência do homem em geral.

Ou, dito de maneira distinta: a arte possibilita que o homem não se exima da sua humanidade e de tudo o que ela comporta, inclusive a agressividade e a violência. Mas acena no sentido de direcionamentos outros para a nossa potência (auto)destrutiva, indicando assim outros futuros possíveis. E por isso compreendemos que:

A marca do desamparo humano (*Hilflosigkeit*) é forte e não pode ser jamais extinta, ela se faz presente a todo instante, seja quando criamos deuses ou quando criamos teses. Mas ainda assim é possível que saídas elaboradas e organizadas aconteçam. Daí a afirmação de que a tragicidade e a *Hilflosigkeit* encontram na arte uma possibilidade, um meio de expressar o conflito do ser humano (COSTA, 2022, p. 135).

Assim, foi nessas circunstâncias que procuramos apresentar a significativa relação entre psicanálise e arte - mais especificamente, o cinema. Pois, muito embora este último não tenha sido lá muito apazível ao próprio Freud, com as constantes reformulações que sofreu desde os seus primórdios acabou por estabelecer uma enorme influência no mundo moderno, fazendo com que, no fim das contas, também os psicanalistas acabassem indo ao cinema¹¹⁷. Então, se é que a arte cinematográfica bebeu (e muito!) da fonte psicanalítica, a psicanálise também deve (e muito!) ao cinema. Afinal, o que seria da representação do imaginário sem as inúmeras e diversas criações cinematográficas?

Entretanto, para além das questões acima relatadas, talvez seja importante evidenciar mais uma vez os motivos que nos levaram a escolher a obra hanekiana como

¹¹⁷ Aqui fazemos alusão a uma série de livros (três até o presente momento) escritos pelo psicanalista brasileiro Sérgio Telles, série essa intitulada *O Psicanalista Vai ao Cinema*.

objeto privilegiado de análise. Dentre eles, um em particular: a especificidade da representação da violência em Haneke. Nessa direção, não podemos desconsiderar que, ao nos depararmos com os personagens expostos, por exemplo, na *Trilogia da Frieza*, estamos diante daquilo que é costumeiramente chamado de “a civilização mais elevada” – ou seja, a europeia, em suas supostas intelectualidade, polidez e refinamento. Mas por que tal informação é importante diante de tudo que estamos discutindo? Bem, porque o que o cinema de Haneke vem apresentar é justamente a confusão que nos assola caso pensemos com mais profundidade a respeito do que é “violência”.

Com efeito, como pensarmos em violência quando estamos diante de personagens que parecem representar o que há de mais “civilizado” no globo terrestre, aqueles chamados para colonizar os “bárbaros”? Logo, torna-se imperioso que notemos que a escolha de Haneke do tipo de representação que faz da cultura europeia não se deu de maneira aleatória, representação essa que aponta o quanto o verdadeiro barbarismo de um povo pode se dar quando ele investe demasiadamente em etiquetas e convenções sociais e ignora ou mesmo despreza princípios identificatórios básicos que viabilizam a própria existência humana em comunidade¹¹⁸. Em síntese, o que queremos dizer é que o herói hanekiano pode ser tomado como a expressão máxima de uma elevação sentimentalista dos adornos culturais e sociais e que, ainda assim, não consegue conter em si os impulsos destrutivos dos seres humanos (nem com toda elevação tecnológica do mundo). E foi esse “herói” que nos interessou desde os primórdios para que, na mesma toada, pudéssemos seguir com as denúncias que Haneke encabeçara.

E assim, encaminhando-nos para as palavras finais da presente tese, é imprescindível que deixemos registrado o nosso intuito em investigar em uma pesquisa

¹¹⁸ Uma obra cinematográfica que, a nosso ver, aproxima-se consideravelmente da estética hanekiana que buscamos descrever e analisar aqui atende pelo nome de *Deus da Carnificina* (*Carnage* no original inglês, adaptação direta da peça de Yasmina Reza intitulada *Le Dieu de Carnage* dirigida por Roman Polanski em 2011 com Kate Winslet, Christoph Waltz, Jodie Foster e John Reilly nos papéis principais). Em termos gerais, o filme relata a história de dois casais que se encontram na casa de um deles para acertar as contas a respeito de seus filhos, que haviam brigado no playground. A partir deste fato, os pais das crianças tentam entrar em um acordo para que a paz seja selada. Em seu diálogo, porém, eles – sujeitos da alta cultura, intelectuais, burgueses, classe média alta de Nova York – acabam por traduzir aspectos da contemporaneidade que Haneke há tempos denuncia em seus filmes: leia-se, que por detrás de toda pompa aburguesada há muita violência entranhada. O que fica evidente no filme supracitado, portanto, bem como nas obras hanekianas, é que o “bárbaro” não é necessariamente quem não tem acesso à alta cultura. E, além disso, que tal acesso pode muito bem significar nada mais que um verniz de civilidade, com o lado mais violento de cada um sempre pronto a se presentificar de forma avassaladora.

futura (quem sabe em um pós-doutoramento?) algumas outras questões que entendemos fundamentais, mas que não foram privilegiadas agora. Dentre tais questões, destacamos, por exemplo: seria possível pensarmos o individualismo como promotor de uma violenta apatia?. Ou ainda: seria o barbarismo, conceito trabalhado por Todorov (2010), proveniente do tecnicismo da modernidade? Essas e outras questões povoam o nosso imaginário no momento atual, demonstrando que há abertura para questões, indagações e elucubrações somente possíveis por se tratar de um trabalho em que temos o privilégio de investigar o humano e suas idiossincrasias, particularidades bastante profícuas para a investigação psicanalítica.

Com efeito, a presente pesquisa, que enveredou pelos caminhos do cinema e da psicanálise, parece demonstrar que, a despeito do(s) objeto(s) tomados para investigação - por mais corrosivos e dolorosos que sejam -, eles podem apresentar destinos outros que não somente aqueles que parecem se afundar em um determinismo cruel e barato, a saber: de que não há esperança (alguma!) para a espécie humana e que o destino final é sempre o mais desalentador possível, logo, não há porque buscarmos saídas outras para algo que está fadado ao fracasso. Freud criou a psicanálise justamente para oferecer saídas outras para aqueles que sofrem, que padecem e que poderiam – através da investigação de si, por meio da fala – encontrar caminhos outros para os seus males. E, falando em saída, toda arte pode ser vista como uma espécie de aposta sublimatória para aquilo que dói existencialmente.

Com sua *Trilogia da Frieza*, Michael Haneke criou histórias que contavam aspectos do dia a dia da Europa (e do Ocidente, de modo geral) em formato também de denúncia. O que isso pode nos alertar? Que a denúncia serve para que uma posição seja tomada, para que algo seja feito, independentemente do que será feito, mas ainda assim precisa haver ação. Ação esta que é deveras destoante da violenta apatia que consome boa parte dos nossos concidadãos na atualidade. Daí a nossa afirmativa de que a maior das violências é a apatia, pois ela faz com que sucumbamos, com que nos ensimesmemos, com que nos cristalizemos como se nada pudesse ser feito diante das atrocidades experienciais que, por vezes, vivemos.

Mais que isso, Haneke apresentou-nos – nas entrelinhas, *ou não...* – que suas obras são um antídoto frente a apatia, afinal, lembrem aqui, caro leitor, que aludirmos, inúmeras vezes, ao fato de que Haneke ter como propósito nos tirar da zona de conforto, ele não nos trata como meros espectadores, lembram? Nós somos agentes ativos da experiência fílmica hanekiana. Com isso, Haneke também tem como

propósito nos tirar da apatia e da hipocrisia que nos assolam. Nesse sentido, mais uma vez, ele junta-se à psicanálise. Que bom!

Neste sentido, tomemos as palavras de Sócrates em seu julgamento: “Porém o difícil, senhores, não é fugir da morte; muito mais difícil é fugir da maldade, porque esta corre mais do que a morte (PLATÃO, [399 a.C] 2015, p. 145). E com a sentença socrática nos despedimos por ora, pois a advertência trazida por ela remete ao entendimento de que a morte não é exatamente com o que devemos despende demasiadamente nossa energia, mas sim com os acontecimentos que poderiam nos fazer encontrá-la, pois eles podem ser indubitavelmente mais poderosos em suas ações do que suas consequências. Temos esperança de que o presente trabalho possa contribuir de alguma forma com aqueles que são afetados – de uma forma ou de outra – pelos males (ou até mesmo pelas benesses) da violência. A psicanálise nasceu de uma aposta na palavra E aqui tentamos continuar o seu trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

71 FRAGMENTOS de uma cronologia do acaso. Direção: Michael Haneke. Áustria: Obras Primas do Cinema, 1994. 1 DVD (95 min).

ABREU, C. F. *Os sobreviventes*. In: Morangos mofados. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Temas Básicos Da Sociologia*. São Paulo: Cultrix, 1973.

A FITA branca. Direção: Michael Haneke. Áustria: Obras Primas do Cinema, 2009. 1 DVD (146 min).

ALIGHIERI, D. (1472). *A Divina Comédia – Purgatório*. São Paulo: L&PM, 2016.

ALVARENGA, N. A. LIMA, M. X. *A “volta do real” e as formas do realismo no cinema contemporâneo: o trauma em caché e A fita branca; o abjeto em Anticristo; o banal em Mutum*. Em questão, Porto Alegre, v. 16, n.2, p. 267-281, jul/dez, 2010.

AMOUR. Direção: Michael Haneke. Paris: Obras Primas do Cinema, 2012. 1 DVD (107 min).

ANDREAS-SALOMÉ, L. (1914). *Freud e Lou Andreas-Salomé: correspondência completa*. Rio de Janeiro: Imago, 1966.

A PROFESSORA de piano. Direção: Michael Haneke. Paris: Obras Primas do Cinema, 2001. 1 DVD (125 min).

ARENDT, H. *Sobre a violência*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AUMONT, J. *A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 2008.

BAEZ, L.; CHATAIGNIER, G. *A violência na "trilogia da frieza"• de Michael Haneke*. Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, São Paulo, v. 43, n. 3, 2020. Disponível em: <https://revistas.intercom.org.br/index.php/revistaintercom/article/view/3512>. Acesso em: 14 maio. 2021.

BARTUCCI, G. *Psicanálise e estéticas de subjetivação*. In: BARTUCCI, G. (org). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000

BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo*. São Paulo: 70, 2001.

- BAZIN, A. *O cinema: ensaios*. São Paulo: brasiliense, 1991.
- BERNARDET, J-C. *O que é cinema?* São Paulo: Wolfgang Knapp, 2017.
- BLANCO, F. *A solidão das multidões*. São Paulo: Ycast, 2023.
- BOECIO, S. (1844-1855). *Escritos (OPUSCULA SACRA)*. Tradução, introdução, estudos introdutórios e notas Juvenal Savian Filho. Prefácio de Marilena Chauí. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CACHÊ. Direção: Michael Haneke. Paris: Obras Primas do Cinema, 2005. 1 DVD (118 min).
- CAHIERS DU CINEMA. *Revista Interlúdio*, 2014. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=7052>. Acesso em: 27 de março de 2019.
- CAÑIZAL, E. P. *Urdidura de sigilos: ensaios sobre o cinema de Almodóvar*. São Paulo: eca-USP, 1996.
- CAPISTRANO, T. *A imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke*. Recife: Caixa Cultural, 2013.
- CASTRO, J. E. *O método psicanalítico e o estudo de caso*. In: MOREIRA, J.; NETO, F. Pesquisa em Psicanálise: transmissão na Universidade. Barbacena, MG: EdUEMG, 2010.
- CASSALES, L. P. *A representação do mal-estar líquido no cinema de Michael Haneke*. Porto Alegre: (dissertação de mestrado), 2015.
- CHAVES, E. *Foucault e a Psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- CÓDIGO desconhecido. Direção: Michael Haneke. Paris: Obras Primas do Cinema, 2000. 1 DVD (118 min).
- CORRÊA, M. *Michael Haneke – O Sétimo Continente (toda a alegria de um filme do Haneke)*. Revista Medium. Disponível em: <https://medium.com/viagem-ao-fim-da-noite/toda-alegria-de-um-filme-de-haneke-31d135b48d5f>. Acesso em: 06 maio. 2019.
- COSTA, A. *Compreender o cinema*. São Paulo: Globo, 2013.
- COSTA, J. S. L. *Macabéa, pobre Macabéa: desamparo e feminilidade no romance clariciano*. Belo Horizonte, MG: APPRIS, 2022.
- CROMBERG, R. Prefácio. In: TELLES, S. *O psicanalista vai ao cinema*. São Paulo: Casa do Psicólogo; São Paulo: EdUFSCar, 2004.
- _____. *Cem anos de Além do princípio do prazer: Sabina Spielrein e a origem do conceito de pulsão de morte*. São Paulo: Lacuna, 2020.

- DALRYMPLE, T. *Nossa cultura ou o que restou dela*. São Paulo: ÉRealizações, 2015.
- DEUS da carnificina. Direção: Roman Polanski. Nova York: Aynie, 2011. 1 DVD (80 min).
- DUFOUR, E. *Le mal dans le cinema allemand*. Paris: Armand Collis, 2014.
- _____. *Qu'est-ce que le mal, monsieur Haneke ?*. Paris: Vrin, 2014.
- DUNKER, C. *Construção e montagem da sessão em psicanálise*. In: Dunker, C. RODRIGUES, A. *Cinema e Psicanálise: volume 4 – montagem e interpretação: direção da cura*. São Paulo: nVersos, 2015.
- EDITOR, R. (2019). *Crítica da violência: crítica do poder - WALTER BENJAMIN*. *Revista Espaço Acadêmico*, 2(21). Recuperado de <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/46277>
- EISENSTEIN, S. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- _____. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002b.
- ELIA, L. *O conceito de sujeito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- ELLE. Direção: Paul Verhoeven. Paris: Lafite, 2016. 1 DVD (118 min).
- FARAH, B. HERZOG, R. *A psicanálise o futuro da civilização moderna*. São Paulo: Psychê, 2005.
- FERREIRA, N. P. *Significante e Significado*. São Paulo: S/E, 2023.
- FINK, B. *O sujeito lacaniano*. São Paulo: Zahar, 2018.
- FORBES, J. *Inconsciente e Responsabilidade: psicanálise do século XXI*. São Paulo: Manole, 2012.
- FREUD, S. *Freud e Lou Andreas-Salomé: correspondência completa*. In: ANDREAS-SALOMÉ, L. (1914). *Freud e Lou Andreas-Salomé: correspondência completa*. Rio de Janeiro: Imago, 1966.
- FREUD, S. *A Correspondência Completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- FREUD, S. *Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica.
- FREUD, S. (1893). *Rascunho B – a etiologia das neuroses*. In: *Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- _____. (1893). *Caso 2 – Sra. Emmy Von N*. In: *Obras Incompletas de Sigmund Freud*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- _____. (1900). *A Interpretação dos Sonhos*. In: São Paulo: L&PM,

_____. (1905). *Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. In: Obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. (1908). *Sobre as teorias sexuais infantis*. In: Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. (1909). *A análise de uma fobia em um menino de cinco anos*. In: Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

_____. (1913). *Totem e Tabu*. In: São Paulo: L&PM, 2013.

_____. (1914). *Recordar, repetir e (per)laborar*. In: Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. (1915). *Considerações atuais para os tempos de guerra e morte*. In: Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

_____. (1917). *Luto e Melancolia*. In: Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. (1919). *Bate-se numa criança*. In: Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. (1920). *Além do princípio do prazer*. In: Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

_____. (1923). *O Eu e o Isso*. In: Obras completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2011.

_____. (1924). *O problema econômico do masoquismo*. In: Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

_____. (1927). *O Futuro de uma Ilusão*. In: Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

_____. (1928). *Dostoiévski e o Parricídio*. In: Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

_____. (1930). *O mal estar na cultura*. In: Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

_____. (1932). *Por que a guerra?* In: Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

_____. (1933). *Feminilidade*. In: Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

_____. (1933). *Angústia e vida pulsional*. In: Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

_____. (1939). *Moisés e a Religião Monoteísta*. In: Obras Incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FOUCAULT, M. (1966). *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

- FRANKL, V. (1945). *Em busca de sentido: um psicólogo no campo de concentração*. São Paulo: Vozes, 2022.
- FRIEDMAN, M. *The role of monetary policy*. In : The american economic Review, 1968.
- GAY, P. *Freud: uma vida para o nosso tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- GIRARD, R. *O bode expiatório*. São Paulo: Paulus, 2004.
- GOMIDE, A. P. A. *Arte e perversão no mundo administrado: notas sobre o filme de Michael Haneke, La pianiste*. Impulso, Piracicaba. 24(61), 139-154, set-dez, 2014.
- GRAF, M. (1942). *Réminiscences du Professeur Sigmund Freud*. L'Unebévúe, n. 3, été, 1993.
- GRUNDMANN, R. *A companion to Michael Haneke*. West Jussex : Wiley Blackwell, 2014.
- GUITARRARA, P. "*BIG BEN*". São Paulo: Brasil Escola, 2012.
- HANEKE, M. *Violence and the media*. In: Grundmann, R. (ed). *A companion to Michael Haneke*. West Jussex: Wiley Blackwell, 2014.
- _____. *Terror e Utopia da Forma*. In: Catálogo Imagem e Incômodo: o cinema de Michael Haneke, 2011.
- HAPPY end. Direção: Michael Haneke. Alemanha: Les films du losange, 2017.
- HERZOG, Regina. *Violência: um desafio para a pesquisa em psicanálise*. Tempo Psicanalítico. Rio de Janeiro, RJ, v. 41, n. 1, p.109-124, jan./jun. 2009.
- HOMEM, M. *A escuta fílmica*. In: Dunker, C. RODRIGUES, A. *Cinema e Psicanálise: volume 4 – montagem e interpretação: direção da cura*. São Paulo: nVersos, 2015.
- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- IBERTIS, C. *Figuração e figurabilidade: no início eram as sensações*. Revista Natureza Humana, São Paulo, v. 19, n. 1, pp. 57-74, jan./jul. 2017.
- IRREVERSÍVEL. Direção: Gaspar Noé. Paris: Les films du losange, 2002.
- JENKIS, H. (1905). *Cultura da Conexão*. São Paulo: Aleph, 2010.
- JONES, E. *A vida e obra de Sigmund Freud*. Vol. I. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- _____. *A vida e obra de Sigmund Freud*. Vol. II. Rio de Janeiro: Imago, 1989.
- KANT, I. (1795). *A paz perpétua: projeto filosófico*. Covilhã: LusoSofia, 2008.
- LACAN, J. (1964). *O seminário 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- _____. (1953). *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: JZE, 2008.

- LANGENSCHIEDT PRAKTISCHES WORTERBUCH. *Portugiesisch*. Munich : Viena, 2015.
- LAPLANCHE, J. PONTALIS, J. *Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- LEÃO, I. CASTRO, D. *Pós modernidade, Mal estar, Violência: uma leitura de Maria Laurinda Ribeiro de Souza*. Revista História: questões & debates, Curitiba, n. 56, p. 215-222, jan/jun. 2012. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/historia/article/view/28613/18821> Acesso em: 15 janeiro. 2018.
- LEWIS, C.S. (1942). *Cristianismo: puro e simples*. São Paulo: Thomas Nelson Brasil, 2017.
- LONGO, L. *Linguagem e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- LOPES, D. RAMARI, T. *Dos bondes elétricos a Michael Haneke: um olhar retrospectivo sobre o consumo de imagens de violência*. Rev. Comum. Midiática (online), Bauru/SP, V. 11, n.1, p. 108-121, 2016.
- LYPOVETSKY, G. *A Era do Vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*. São Paulo: Edições 70, 2013.
- MARTELLO, A. D'ASSUNÇÃO, R. *O problema econômico do masoquismo*. Rio de Janeiro: ISEPOL(SEPHORA), 2012.
- MASCARELLO, F. *História do Cinema mundial*. São Paulo: papiros, 2006.
- MENDONÇA, R. L. et all. (2021). *A neurose como negativo da perversão: Um estudo das perversões em Freud*. Psicologia: Ciência e Profissão, 41, 1-16. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1982-3703003218321> Acesso em: 09 janeiro. 2021.
- MBEMBE, A. *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- MICHAUD, Yves. *A Violência*. São Paula: Ática, 1989.
- MORAES, M. *Posfácio de Por que a guerra?* In: Cultura, Sociedade, Religião – O mal estar na cultura e outros escritos. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- MOREL, G. *Séminaire théorique I*, In: Savoirs et Clinique 2007-2008, Regards et hazards. Images et événements dans la psychanalyse. Disponível em http://www.savoirs-et-clinique.eu/offres/gestion/actus_65_277/savoirs-et-clinique-2007-2008.html
- MUCHEMBLED, R. (1944). *História da violência – do fim da idade média aos nossos dias atuais*. São Paulo: GEN, 2012.
- NADEAU, M. *Histoire du Surréalisme*. Paris: Seuil, 1958.
- NUNES, B. *Apresentação do livro 'Foucault e a Psicanálise'*. IN: CHAVES, E. *Foucault e a Psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- O ABUTRE. Direção: Dan Gilroy. Estados Unidos: Blake, 2014.

- OLIVEIRA, A. *A origem de tudo segundo a Grécia Antiga*. São Paulo: EducaMaisBrasil, 2019.
- OLIVEIRA, L. IANNINI, G. *Prefácio ao texto Além do princípio do prazer*. In: Além do princípio do prazer. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- O TEMPO do lobo. Direção: Michael Haneke. Alemanha: Les films du losange, 2003.
- O VÍDEO de Benny. Direção: Michael Haneke. Áustria: Obras-Primas do Cinema, 1992. 1 DVD (105 min).
- ORWELL, G. *1984*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- O SÉTIMO continente. Direção: Michael Haneke. Áustria: Obras-Primas do Cinema, 1989. 1 DVD (104 min).
- PAIVA, Y. *O homem como razão e como violência na lógica da filosofia de Eric Weil*. Revista Exagium, Ouro Preto, v. 14, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/exagium/article/view/5987/4543>. Acesso em: 18 janeiro. 2021.
- PAVIANI, J. *Conceitos e formas da violência*. In: Conceitos e formas da violência. Org: Maura Regina Modena. Caxias do Sul: Educs, 2016.
- PERINE, Marcelo. *Filosofia e violência: sentido e intenção da filosofia de Éric Weil*. São Paulo: Loyola, 1987.
- PLATÃO. (399 a.C). *Apologia de Sócrates*. Belém: EdUfpa, 2015.
- _____. (388 a.C). *Eutífron*. Belém: EdUfpa, 2015.
- _____. (385 a.C). *O Banquete*. Belém: EdUfpa, 2018.
- _____. (370 a.C). *A República*. Belém: EdUfpa, 2016.
- REALE, G. *O saber dos antigos: terapia para os tempos atuais*. São Paulo: Loyola, 1999.
- REBELLO, Patricia. *Um cinema cachê costurado com fita branca*. In CAPISTRANO, Tadeu (Org.). *A imagem e o incômodo: o cinema de Michael Haneke*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2011. 97-102 p.
- RIVERA, T. SAFATLE, V. *Sobre arte e psicanálise*. São Paulo: Escuta, 2006.
- RIVERA, T. *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- ROJO, S. M. *O virtuosismo na obra de Michael Haneke: por uma mise en scène da sociedade contemporânea*. (dissertação de mestrado). Campinas, 2012
- ROUDINESCO, E. *Por que a psicanálise?*. Porto Alegre: Zahar, 2000.
- _____. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- _____. *Freud: no seu tempo e no nosso*. Porto Alegre: Zahar, 2015.

- ROUDINESCO, E. PLON, M. *Dicionário de Psicanálise*. Porto Alegre: Zahar, 2008.
- SAMPAIO, C. P. *O cinema e a potência do imaginário*. In: BARTUCCI, G. (org). *Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000
- SAMPAIO, L. M. M. *A recepção dos filmes de Michael Haneke sob a ótica da tríplice mimeses de Paul Ricoeur*. Portugal: UFB, 2015.
- SANTAELLA, L. *Analogias e homologias entre sonho e cinema*. In: DUNKER, C. RODRIGUES, A. *Coleção Cinema e Psicanálise: volume 4 – montagem e interpretação: direção da cura*. São Paulo: nversos, 2015.
- SANTO AGOSTINHO. (388-395). *Sobre o Livre Arbítrio*. São Paulo: Vozes, 2019.
- SERTILLANGES, A-D. (1920). *A vida intelectual: sua condição, seus espíritos e seus métodos*. São Paulo: Kyrion, 2019.
- SHAKESPEARE, W. *Troilus e Créssida, ato I, cena III*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2006.
- SCHOPENHAUER, A. (1851). *Parega e paralipomena*. São Paulo: Zouk, 2016.
- SONDHAUS, L. *A primeira guerra mundial: história completa*. São Paulo: Contexto, 2013.
- SOUSA, E. L. A. *Posfácio – Faróis e enigmas: arte e psicanálise à luz de Sigmund Freud*. In: FREUD, S. *Arte, literatura e os Artistas*. Belo Horizonte: Autentica, 2015.
- SOUZA, M. L. R. *Violência*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2005.
- STOCK, G. *O estoicismo*. São Paulo: Edipro, 2022.
- STRACHEY, J. *Notas sobre Além do Princípio do Prazer*. In: *O Ego e o ID e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- SVENDSEN, L. F. H. *Filosofia do tédio*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- TERÊNCIO. (163, d.C). *Heautontimorumenos*. Roma: Oscar Classici, 2017.
- TODOROV, T. *Nós e os Outros*. São Paulo: Unesp, 1993.
- _____. *O medo dos bárbaros*. São Paulo: Vozes, 2010.
- TREVISAN, A. *Gênesis*. São Paulo: L&PM, 2008.
- TSOLAKIS, L. A. *As questões étnicas nos balcãs do pré-primeira guerra*. Brasília: Uniceub, 2016.
- TUCHERMAN, I. *A visão crua: Haneke, o cruor e a crueldade*. Mostra Haneke, 2011. Disponível em: mostrahaneke.com/2011/pdf/6tucherman.pdf. Acesso em 09 de janeiro de 2019.
- ULHÔA, M. *A latitude humana de O Sétimo Continente de Michael Haneke*. Revista LAIKA, São Paulo, v. 2, n. 4, 2013. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/revistalaika/article/view/177101> . Acesso em: 03 fevereiro. 2018.

VESCHI, B. *Violência*. Etimologia: Revista etimológica do Brasil, São Paulo, v. 25, n. 6, 2020. Disponível em: <https://etimologia.com.br/violencia/> Acesso em: 18 abril. 2020.

VIOLÊNCIA gratuita. Direção: Michael Haneke. Alemanha: Kino, 1997.

VIOLÊNCIA gratuita. Direção: Michael Haneke. Estados Unidos: cinema, 2007.

WEAVER, R. (1948). *As ideias têm consequências*. São Paulo: ÉRealizações, 2016.

WEIL, E. (1950). *Lógica da filosofia*. São Paulo: É realizações, 2012.

XAVIER, I. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. *A experiência do cinema*. São Paulo: Graal, 2008.

