

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA CULTURA MIDIÁTICA E TECNOLOGIAS DO IMAGINÁRIO

**Marcelo: o imaginário burguês de Walter Hugo
Khoury
Comunicação e psicanálise no cinema**

Helena Stigger

Prof. Dr. Carlos Gerbase

Orientador

Dissertação apresentada como pré-requisito
parcial para a obtenção do título de Mestre em
Comunicação, no Programa de Pós-Graduação
em Comunicação Social da PUCRS.

20 de dezembro de 2007

Instituição depositária:
Biblioteca Ir. José Otão

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S855M Stigger, Helena
Marcelo: o imaginário burguês de Walter Hugo
Khoury: comunicação e psicanálise no cinema. / Helena
Stigger. – Porto Alegre, 2007.
136 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) –
Faculdade de Comunicação Social, PUCRS.
Área: Cultura Midiática e Tecnologias do Imaginário
Orientação: Prof. Dr. Carlos Gerbase.

1. Comunicação. 2. Cinema e Psicanálise.
3. Cineastas – Crítica e Interpretação. 4. Khoury,
Walter Hugo – Crítica e Interpretação. 5. Crítica
Cinematográfica. 6. Personagens - Cinema. I. Título.

CDD 791.43

Ficha elaborada pela bibliotecária Cíntia Borges Greff CRB 10/1437

Helena Stigger

**Marcelo: o imaginário burguês de Walter Hugo
Khoury
Comunicação e psicanálise no cinema**

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUCRS.

BANCA EXAMINADORA:

Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase - PUCRS

Profa. Dra. Cristiane Freitas Gutfreind - PUCRS

Prof. Dr. Castor Bartolomé Ruiz - Unisinos

Dedicado à

Ângela
Eduardo
Ida
Ivo
Polito
Verônica

Agradeço à Verônica Stigger e Eduardo Sterzi - pelo apoio na elaboração desta dissertação e, sobretudo, pela paciência infinita.
Ao meu orientador pelo caminho.
Aos professores Cristiane Freitas Gutfreind e Juremir Machado da Silva pelos conselhos e incentivos.
Aos pais e marido pela paciência e compreensão.

SUMÁRIO

RESUMO.....	7
ABSTRACT.....	13
INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 – O MUNDO ACERCA DE MARCELO.....	21
2 Um breve panorama da história do cinema brasileiro	26
3 Cultura de massa	35
3.1 Movimentos de esquerda.....	38
3.2 O filme	39
3.3 Marcelo e Ana	42
3.4 Marcelo e Marta	45
4 O Personagem	46
5 A instituição imaginária da sociedade de <i>As Amorasas</i>	49
CAPÍTULO 2: MARCELO – PSICANÁLISE E IRONIA	59
1 Vida e morte	59
1.1 Instinto de Morte: manifestação agressiva	62
1.2 Instinto de morte: manifestação depressiva.....	65
1.3 Marcelo	67
1.4 Marcelinho	71
2. Uma paródia ou uma sátira	74
3. O Complexo de Édipo.....	77
3.1 Marcelo e a mãe	79
3.2 Marcelo e a filha	89
CAPÍTULO 3 - O MUNDO DE MARCELO.....	97
1. O discurso psicanalítico.....	97
2. Todos fazem parte do mesmo discurso	111
3. A morte de Marcelo	112
4. Como Dionísio, Marcelo é imortal.....	123
APONTAMENTOS FINAIS	130
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	133

Resumo

O presente trabalho estuda o personagem Marcelo, a qual aparece na obra seqüência do cineasta Walter Hugo Khouri. Através da teoria de indefinição do ser de Cornelius Castoriadis, analisa-se Marcelo como um ser autônomo que evidencia as incoerências da cultura de massa e do movimento de esquerda brasileiro retratados pelo filme *As Amorasas*. Insatisfeito com as opções de identidade da sociedade a qual ele faz parte, encontra um modo criativo para viver sua transcendência. O propósito do trabalho é evidenciar de que forma Marcelo é a paródia da psicanálise freudiana. Nesse sentido serão estudados os conceitos de imaginário institucional, de Castoriadis, as teorias de Sigmund Freud e o contexto dos discursos psicanalíticos com Michel Foucault. Para isso, analisaremos as transformações do personagem ao longo de seus 30 anos de existência e iremos comparar com outros filmes nacionais contemporâneos a Marcelo. Como metodologia, usamos a análise fílmica de Jacques Aumont, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété.

Palavras-chaves: cinema; imaginário; psicanálise

Abstract

The present dissertation studies the character Marcelo, who appears in the sequence work of film director Walter Hugo Khouri. Through the theory of the indefenition of the being by Cornelious Castoriadis, we analysed Marcelo as autonomous being who evidences the incoherences of the mass culture and the left wing Brazilian movement portrayed in the film *As Amorasas*. Not satisfied with the identity options of the society, in which he belongs, he finds a creative way to live his transcendency. The purpose of this work is to evidence in what way Marcelo is the parody of Freud's psychoanalysis. Because of this, we studied the concepts of the institutional imaginary, by Castoriadis, the theories of Sigmund Freud and the context of the psychoanalytic speeches with Michel Foucault. So, we analysed the transformations of the character throughout the 30 years of existance and we compared it with other contemporary national films to Marcelo. As methodology, we used the film analysis of Jacques Aumont, Francis Vanoye and Anne Goliot-Lété.

Key-words: cinema; imaginary; psychoanalysis

Introdução

No livro *O autor no cinema* (1994), Jean-Claude Bernardet descreve como foi o movimento cinematográfico chamado de *Política dos autores*. Hoje, o termo *autor de cinema* já não nos soa mais estranho. Mas algumas décadas antes, na França, jovens cineastas ilustravam as páginas da revista de crítica *Cahiers du Cinéma* com suas idéias inusitadas. Eles falavam, pela primeira vez, em política do autor. Walter Hugo Khouri, em 1955, tão jovem quanto os jovens franceses, escrevia textos sobre cinema. Dois anos mais tarde, tornou-se crítico de *O Estado de S. Paulo*. Khouri, em sua busca incessante pela compreensão da temática dos filmes do cineasta Ingmar Bergman, foi, segundo Bernardet, o crítico da época que mais se aproximou dos fundamentos da *política de autores*. Claude Chabrol e Eric Rohmer publicaram, em 1956, uma análise dos filmes de Hitchcock, em que defendiam a posição de que o cineasta fazia sempre o mesmo filme, na busca da sua própria “cristalização”, ou seja, do desenvolvimento máximo de sua temática. A este movimento de repetição do tema, Bernardet chamou de “temática obsessiva dos autores”. Marcelo Rondi é o protagonista principal de Khouri e apresenta-se com as mesmas características em todos os filmes, considerando que, em cada narrativa, ele é interpretado por um ator diferente, assim como existe diferença de idade e profissão. Mas sua personalidade se mantém nos dez filmes em que está presente, o que induz à conclusão de que ele é a “cristalização” da obra khouriana.

No transcorrer do estudo, orientados pelas questões quem é Marcelo, o que faz Marcelo e influenciados pela “poética do devaneio” de Gaston Bachelard, na qual a obra é vista a partir dela mesma, sem a necessidade de comparações com o seu criador, percebemos as particularidades deste personagem. Para tanto, foi necessário um breve estudo sobre a história do cinema brasileiro para identificarmos a singularidade do estilo khouriano, assim como para contextualizarmos seus 40 anos ininterruptos de produção. Num segundo momento, focamos nossos estudos em Marcelo, mais especificamente, iniciamos nossas pesquisas a partir do seu primeiro filme: *As amorosas*. Nesta narrativa, a sociedade brasileira contemporânea ao filme é claramente retratada, fato inédito para uma obra khouriana.

Fundamentados nas proposições Edgar Morin, percebemos a ironia que Marcelo faz dos dois mitos daquele momento histórico: o mito do *happy end* e o mito da esquerda. Marcelo acha estúpida a veneração que as pessoas sentem pelos veículos de

massa, que, no Brasil, segundo Ismail Xavier, tem a televisão como seu maior representante. Por outro lado, os ideais esquerdistas, na sua efervescência no ano de 1968, pareciam para ele muito ingênuos. Marcelo compreende que as duas escolhas comuns à época caracterizavam mitos. Para muitos de nós, foi necessário alguns anos de afastamento histórico para percebemos tal verdade. O personagem aprende que só lhe resta voltar para si mesmo, afinal, irão todos morrer, e ele mesmo perderá sua subjetividade com a morte de seu corpo. Marcelo não tem esperanças, não acredita em religiões, então, escolhe fazer de sua vida uma busca incessante pelo seu próprio prazer, concluindo que a única coisa que ainda gosta de fazer é sexo. A partir desta percepção, entendemos que Marcelo é uma paródia da psicanálise freudiana.

Assim este trabalho visa investigar a constituição do personagem Marcelo, sob o aspecto do estudo do imaginário e das relações de identificação do personagem com as teorias freudianas. Nesta proposta aparecem algumas questões:

1. Como é possível, Marcelo apoderar-se de mitos que não são compatíveis com os mitos de seus contemporâneos? Será que Marcelo trocou o mito do Prometeu pelo mito do Dionísio?
2. De que forma Marcelo aparece nos filmes do Khouri como uma paródia da psicanálise freudiana?
3. E, enfim, que recursos filmicos o cineasta utilizou para criar e manter a complexidade de Marcelo durante os 30 anos em que ele acompanha a trajetória desse personagem?

A resposta para essas três questões está no estudo dos filmes *As Amoras* (1968), *O Último Êxtase* (1973), *O Desejo* (1975), *Paixão e Sombras* (1977), *O Prisioneiro do Sexo* (1979), *Convite ao Prazer* (1980), *Eros, o Deus do Amor* (1981), *Eu* (1987), *Forever* (1989) e *Paixão Perdida* (1999), nos quais Marcelo é o personagem principal.

Quanto à metodologia a ser aplicada nesta dissertação, efetuamos uma pesquisa que utiliza como método a análise filmica. Analisar um filme, antes de tudo, é transcrever imagens e sons em formato de linguagem escrita. É natural que neste processo alguns elementos cinematográficos não sejam descritos, tais como a posição da câmera, ruídos da trilha sonora, cenário, etc. Enfim, será apenas o fundamental para

o exame do pesquisador. Neste ponto, remete-nos-emos a uma outra característica desta atividade, salientada por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété no livro *Ensaio sobre análise fílmica*: antes de decupar os elementos de um filme, é necessário estarem bem definidas para o pesquisador suas hipóteses de trabalho, ou seja, é fundamental estabelecer o que procura no filme antes da análise para depois comprovar ou não a hipótese pensada. Essas questões que aparecem sobre a película podem surgir na primeira vez que o analista a assiste. Neste momento, até para os espectadores com o olhar mais treinado, a narrativa o transporta para um universo de projeções. Por isso é preciso que o estudioso assista ao filme diversas vezes para só depois iniciar seu trabalho. O espectador comum é passivo à narrativa, assiste ao filme sem examinar tecnicamente seus elementos, pois é guiado pelo filme através de um processo de identificação. Enquanto que o analista observa a técnica a partir de um distanciamento emocional com a narrativa e, neste instante, o filme deixa de ser prazer para se tornar trabalho.

Diante destas observações, percebe-se que a análise fílmica não contém uma fórmula específica de trabalho. É uma atividade subjetiva que varia de acordo com o filme e com o que se procura, pois esta metodologia é baseada no princípio de compreensão do filme e, logo, na interpretação dos elementos para a reconstrução do todo. A função do cineasta é decupar as imagens, pensar cuidadosamente em cada detalhe para compor a idéia, o sentimento que passará para o espectador. O dever do analista é desconstruir este processo para fornecer uma leitura particular da obra. “O analista traz algo ao filme; por sua atividade, à sua maneira, faz com que o filme exista” (GOLLIOT-LETÉ e VANOYE, 1994, p.15). A reconstrução do filme é o exercício de interpretação, porém este recurso tem limites: o analista tem que tomar cuidado para não criar uma nova obra, é necessário voltar sempre para o filme para comprovar suas contribuições. Assim este exercício compreende dois momentos: decomposição e reconstrução, e eles devem estar em equilíbrio. Marie e Aumont (1993) diferenciam o analista do crítico de cinema que trabalha em jornais diários. O segundo, muitas vezes, é obrigado a escrever seus textos baseados em números de bilheteria, ou ainda, é levado pela emoção no momento da escrita. Enquanto que o analista tem um projeto definido para o estudo do filme, exercita a decupagem, estuda o contexto social contemporâneo ao lançamento da obra e por fim, constrói seu trabalho com referências em dados objetivos.

De acordo com Martine Joly (1996) há algumas ressalvas que surgem a partir da atividade de análise tais como: por que decompor uma imagem que é visível? será que o autor pensou em tudo isso? e, por fim, se uma obra artística está a serviço da estética, do sensível, por que atribuir a ela uma atividade intelectual? A resposta destas questões pode ser ampliada com a declaração de Marcelo no filme *Paixão e Sombra*, incluída no livro de Renato Pucci (2001). Neste filme Marcelo é um diretor de cinema e quando perguntam ao personagem se o público irá entender a relação da narrativa com as artes plásticas, ele responde: “(...) se o público não compreender, poderá, talvez, sentir” (PUCCI, 2001, p.14). É claro que as pessoas podem sentir o filme, porque, como já foi dito, um filme está na ordem do estético e do sensível, mas a atividade intelectual disponibiliza um profundo debate sobre a obra, contribui para a construção da memória e faz justiça para aqueles filmes que não tiveram seu devido reconhecimento de bilheteria.

Um outro aspecto, que deve ser considerado no trabalho de análise fílmica, diz respeito à imagem não construída gratuitamente. A imagem está submetida a um valor simbólico dentro de uma cultura, num determinado tempo. Ela é uma mediação entre o espectador e a realidade (AUMONT, 2006, p.78). O seu criador pode elaborar estes elementos simbólicos conscientemente ou de forma inconsciente.

(...) se persistirmos em nos proibir de interpretar uma obra sob o pretexto de que não se tem certeza de que aquilo que compreendemos corresponde às intenções do autor, é melhor parar de ler ou contemplar qualquer imagem de imediato. Ninguém tem a menor idéia do que o autor quis dizer; o próprio autor não domina toda a significação da imagem que produz (JOLY, 1996, p.44).

A partir deste ponto, verificamos um outro exercício fundamental para a análise: estudar o contexto histórico do filme, pois não existem obras independentes dos valores simbólicos vigentes naquela determinada sociedade e naquele tempo específico. Isto significa que, segundo Joly (1996, p.62) um filme nunca é desprovido de características de reconhecimento do público, sejam elas de natureza latente ou manifesta. Para este autor, a publicidade está constantemente em busca da ruptura de expectativas da recepção, mas este veículo já é percebido como inovador. Quando o cinema rompe com o óbvio, causa estranheza, diversão ou aversão à narrativa. As expectativas estão vinculadas ao contexto, no caso do cinema, ao que tem se feito simultaneamente ao

filme em estudo. É importante lembrar que nem todos esses elementos do simbólico da obra que representam o cotidiano são retratados propositalmente pelo cineasta. Obrigatoriamente inserido nesta cultura, o realizador não tem uma visão crítica do todo.

Com respeito à relação espectador e filme, Morin, em seu livro *O cinema ou o homem imaginário* (1970), destaca a participação afetiva do cinema. Através de um processo que o autor designou como projeção-identificação, em que o espectador interage com o filme. Por projeção, Morin compreende três processos: o estágio automórfico, o antropomorfismo e o desdobramento. No primeiro, é quando julgamos atitudes e características do outro que, na verdade, são nossas. O segundo, diz respeito ao processo em que atribuímos ações humanas às coisas materiais. E o terceiro estágio "é uma projeção de o nosso próprio ser individual numa visão alucinatoria em que o nosso espectro corporal nos aparece" (MORIN, 1970, p.27). Por identificação, Morin entende o processo oposto: o sujeito não se projeta no mundo, mas aprisiona o mundo no seu íntimo. Esse processo de projeção-identificação ou participação afetiva apropria-se da realidade deformando-a através dos fenômenos do duplo, da analogia e da metamorfose. É preciso compreender o mundo, identificar-se, fazer analogias e, por fim, misturar-se a ele.

A sala escura incita ao sonho, ao desligamento do mundo externo. Os movimentos de câmeras, filtros, planos, enquadramentos destacam o elemento propenso à subjetividade, ao sentimento. Ou seja, toda a estrutura do cinema é intencionalmente construída para o imaginário. "O cinema é uma representação do espírito em imagem"¹ afirma a autora Cristiane Freitas Gutfreind (2004). O cinema, diferente das outras formas de arte, apresenta uma objetividade no seu material, uma imagem fotográfica e um movimento real, isso proporciona uma impressão de realidade percebida pelo espectador. Sendo assim, a participação afetiva torna-se mais favorável e os elementos belos são evidenciados. Outro fator importante para a construção da magia cinematográfica é a diminuição da força motriz. No cinema, nossas ações são reduzidas a pequenos movimentos, como quando nos acomodamos melhor na poltrona, e esta economia de energia faz com que nossas emoções sejam aguçadas. Segundo Morin, o homem privado de suas ações torna-se mais sensível.

A partir destas características que compõem a análise fílmica e as observações sobre a recepção do filme, retornamos ao nosso objeto de estudo: Marcelo. O primeiro

¹ *Le cinéma est une représentation de l'esprit en images* (no original)

capítulo ilustra brevemente a história do cinema brasileiro, assim como a trajetória de Walter Hugo Khouri. Deste modo, compreendemos as principais correntes do cinema brasileiro e verificamos se há semelhanças de estilo e temática com os filmes khourianos. O segundo momento tem como referência as proposições de Paulo Menezes. Este autor compreende que as interpretações de um trabalho analítico devem respeitar "a constituição do filme como parte da constituição de um imaginário social, como expressão das formas pelas quais uma sociedade se conceberia visualmente" (MENEZES, 2000, p.334). Ainda considerando as posições de Vanoye e Goliot-Lété (1994) – eles afirmam que num filme a sociedade não é integralmente representada –, um filme pode distorcer a realidade usando alegorias para retratar problemas políticos e sociais ou, até mesmo, omitir alguns fatos que estão ocorrendo no nível social. Deste modo, para alcançar o contexto social de 1968, ano de estréia do primeiro filme em que Marcelo é o protagonista, percebemos o comportamento dos personagens secundários dessa narrativa, com o intuito de compreender a posição de Marcelo frente aos dois mitos de sua época – cultura de massa e esquerda revolucionária – e perceber a forma que o cineasta trabalha com essas agitações da época. Como afirma Aumont (1993), no exercício de análise fílmica é necessário o diálogo com outras disciplinas. Assim recorremos à teoria de cultura de massa de Edgar Morin e ao significado de imaginário institucional de Cornelius Castoriadis. Concluída esta contextualização, fundamental para entender o comportamento e os valores de Marcelo, passamos para um terceiro momento. Finalmente, utilizaremos a teoria psicanalítica de Sigmund Freud, mais especificamente seus conceitos de instinto de vida e instinto de morte, para pesquisar se o comportamento de Marcelo coincide com a psicanálise freudiana.

Menezes (2000) salienta que na análise fílmica o principal é ultrapassar a questão sobre *o que* está sendo falado para *o como* é representado tal assunto. Um expectador não tem acesso ao roteiro do filme, apenas às imagens e aos sons constituídos por essas mesmas técnicas. Nenhum elemento é gratuito: um movimento de câmera não tem sentido ao menos que ele esteja revelando um cenário ou acompanhando um personagem (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 1994, pp.41-42). A decupagem destes recursos da linguagem cinematográfica tornou possível a verificação de que forma Marcelo é a paródia da psicanálise freudiana. Com o auxílio de Linda Hutcheon foi possível entender a conformação da paródia em Marcelo e, por extensão, na obra de Khouri.

No terceiro e último capítulo desta dissertação, apontamos algumas questões que envolvem a contextualização da psicanálise com o auxílio de Michel Foucault. Remetemos à noção de autonomia para verificar se o personagem Marcelo conseguiu expor da melhor maneira possível a sua complexidade nestes 30 anos de sua existência. Julgamos a sua personalidade através das análises dos primeiros capítulos e a transcrição de seus diálogos, onde afirma sofrer de uma profunda crise existencial. Além disso, acrescentamos ao estudo a uma possível transformação do personagem ao longo de sua existência.

Partindo dos pressupostos descritos acima, foram escolhidos, através de uma amostra-não-propabilística, dois filmes dos dez em que aparece Marcelo, nos quais acreditamos que nossas questões podem ser mais bem respondidas. São eles: *As Amorasas* e *Paixão Perdida*. Para finalizar, recorreremos novamente a Vanoye e Goliot-Lété (1994). Esses autores explicam os três esquemas possíveis para a interpretação de uma obra, considerando a relação *texto, autor e leitor*. No primeiro caso, o analista procura investigar as intenções do autor na obra, nesta análise o sentido vem do autor. No segundo caso, a significação vem do texto, quando o pesquisador procura investigar as coerências internas da narrativa independente da vontade do autor. No terceiro caso, o leitor toma a liberdade de interpretar a obra de acordo com suas projeções e vontades. Neste trabalho, procuramos respeitar o segundo caso de análise: tentamos estudar as obras cinematográficas através de seus próprios códigos sem necessariamente o autor estar consciente da relação descoberta. Sobre esta questão da relação obra e autor o primeiro capítulo desta dissertação aponta a posição de análise aqui escolhida através dos estudos dos livros de Gaston Bachelard.

Capítulo 1 – O mundo acerca de *Marcelo*

Não basta olhar apenas para Marcelo, personagem da obra-curso de Walter Hugo Khouri, para compreender toda sua complexidade. Há toda uma sociedade que o cerca, ao mesmo tempo em que o influencia e lhe causa desprezo. É evidente que não estamos considerando a sociedade real, mas a sua representação que (re) apresenta a realidade. Entretanto, é importante esclarecer que a realidade aqui definida está de acordo com o sentido que Jacques Aumont propõe: “O realismo, enfim, é um conjunto de regras sociais, com vistas de gerir a relação entre a representação e o real de modo satisfatório para a sociedade que formula essas regras” (AUMONT, 2006, p.105). A partir deste pressuposto, estudamos neste capítulo a realidade social em que Marcelo é criado.

Antes disso, julgamos necessário um resumo da história do cinema brasileiro para compreender o que estava sendo realizado em paralelo aos filmes de Walter Hugo Khouri. Num segundo momento, trataremos as questões sobre o imaginário institucional da sociedade representada no filme *As Amoras*. Para tal, apropriar-nos-emos da definição de *autonomia* de Cornelius Castoriadis para verificar se Marcelo pode ser um exemplo prático deste termo.

1 A obra e o autor

Na década de 1960, os países capitalistas vivenciavam os valores consagrados da cultura de massa. Por outro lado, como uma corrente revolucionária, movimentos de esquerda eclodiam em diversos países tidos como de terceiro mundo em resposta ao agravamento dos problemas socioculturais. No Brasil, a televisão estava comprometida com o desenvolvimento tecnológico e com a promoção da cultura de massa. O cinema aliou-se à esquerda para promover uma revolução intelectual representada pelo movimento do *Cinema novo*. Filmes como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, e *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, documentavam o povo das regiões seca do Nordeste brasileiro e denunciavam a injusta e opressiva estratificação social. Em pouco tempo, o golpe militar e a derrota da esquerda brasileira tornaram-se temas de filmes como *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, *A Derrota* (1967), de Mário Fiorani, e *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl.

Nessa época, em 1968, o cineasta brasileiro Walter Hugo Khouri estreava o nono longa-metragem de sua carreira, intitulado *As Amoras*, filme em que aparece pela primeira vez o seu personagem seqüencial Marcelo. Este filme pode ser considerado atípico na carreira do diretor, porque é o único, de todo o conjunto de sua obra, em que as agitações marcadas pelas modificações sociais da sociedade brasileira ficaram em evidência (PUCCI, 2001, p.36). Porém, a temática ainda se distanciava do comprometimento do *Cinema novo*. Acusado muitas vezes de pequeno-burguês, Khouri não estava interessado na denúncia social, nem na euforia da televisão, nem no progresso do país, muito menos na formação de uma identidade nacional. A respeito de Khouri, Glauber Rocha observou: “cada dia passando, mais ele se afasta do cinema contemporâneo” (ROCHA, 2003, p.118).

Mas a briga que Khouri comprou em nome de um cinema que comporta personagens que desnudam as diferentes facetas do caráter humano, revelando a solidão, a angústia e o medo, fez com que persistissem às acusações de ser um cineasta da contracorrente, ou um imitador de Ingmar Bergman e de Michelangelo Antonioni. Khouri também precisou driblar todos os contratempos que surgiram durante as produções, tais como a falta de financiamento e a interferência dos produtores em alguns de seus filmes. Entretanto, ao observar seus quarenta e sete anos de produção cinematográfica, podemos concluir que Khouri atingiu a façanha de criar um estilo ao qual permaneceu fiel.

Na entrevista concedida a Ely Azeredo na revista **Filme Cultura** no ano de 1969, Khouri comentou sobre a sua estréia como diretor no filme *O Gigante de Pedra* (1952), cuja película integral está hoje perdida, devido a um incêndio nos laboratórios da Divulgação Cinematográfica Bandeirantes, restando apenas algumas fotos e o *trailer*. O roteiro, elaborado pelo cineasta, foi substituído por outro imposto pelos produtores, sobrando apenas um esboço do primeiro. O roteiro original, segundo Khouri, “era um embrião de *As Amoras* e, para a época, constituía uma grande audácia” (AZEVEDO, 1969, pp.14-27). A produção de *O Gigante de Pedra* iniciou-se em dezembro de 1951, e Khouri contou com os estúdios da, então já falida, Vera Cruz para as filmagens, além das Cataratas do Iguaçu. Foram dois anos conturbados para encerrar a produção do primeiro filme de Walter Hugo Khouri. Passaram pela equipe oito fotógrafos, que utilizaram diferentes tipos de películas, “inclusive de emulsões envelhecidas”, esclarece Khouri em uma entrevista ”(AZEVEDO, 1969, p.14-27). Entretanto, seus esforços

foram reconhecidos quando *O Gigante de Pedra* representou o Brasil no Festival Internacional de São Paulo em 1954.

A Brasil Filmes, uma outra empresa da Vera Cruz, aceitou patrocinar o que se tornou seu investimento mais barato até aquele ano. Nasceu *Estranho Encontro* (1957), segundo filme de Khouri. José Mario Ortiz, na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*, lembra que *Estranho Encontro* causou muita polêmica na época de seu lançamento, pois era contemporâneo à estréia de *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, e suas temáticas eram marcadamente distintas. A obra de Nelson Pereira dos Santos fazia parte do movimento do neo-realismo, enquanto Khouri já estava no seu caminho mais intimista. Ortiz também menciona um artigo escrito na época por Paulo Emílio Salles Gomes, intitulado “Rascunhos e Exercícios”, em que comentava as diferenças das duas obras (ORTIZ, 1997, pp.310-311).

Seu estilo singular não é uma surpresa para quem conheceu sua cultura. Khouri sempre foi amante da música e da filosofia, também era leitor assíduo da literatura de D. H. Lawrence e admirava diversos cinemas, tais como o japonês. Teve uma rápida, porém significativa, passagem pelo estúdio da Vera Cruz, na qual trabalhou como assistente de produção durante três meses para o diretor Lima Barreto no filme *O Cangaceiro* (1952). Paulistano, nasceu no bairro Paraíso, em 21 de outubro de 1929, estudou no Rio de Janeiro e em São Paulo. Desejou ser escritor e cursou filosofia na Universidade de São Paulo (USP) até deixar a faculdade no segundo ano para fazer cinema. Trabalhou na TV Record e escreveu para o *Estado de S. Paulo* sobre Ingrid Bergman e Fritz Lang. Na entrevista de 1969, Khouri confessou a Azeredo que, quando ficava muito tempo afastado do cinema, aceitava projetos distantes das condições ideais de produção e liberdade de expressão só para se reaproximar da criação dessa arte (Azevedo, 1969, p.18). E assim o fez na produção encomendada de *Fronteiras do Diabo* (1958). Segundo Khouri, este foi um filme feito em condições precárias. As filmagens foram concluídas em menos de 40 dias com apenas 32 latas de negativos Eastman-color para realizar duas versões: uma em inglês e a outra em português. O laboratório de baixa qualidade comprometeu o cuidado e as experiências de tonalidades de cor tão caras a Khouri. Porém, poucos anos depois, Khouri realizava aquele que seria reconhecido pela crítica como seu trabalho mais marcante, *Noite Vazia* (1964)². Sua

² Exemplos desta afirmação podem ser encontrados nos livros (NASCIMENTO, 1981, p.100) e (GOIDANICH, 1998, p.85).

qualidade, estilo e profissionalismo se mantiveram em filmes tais como *O Corpo Ardente* (1965) e, finalmente, em *As Amoras* (1968), com o nascimento de Marcelo.

O ator Roberto Maia, que por três vezes incorporou Marcelo, concedeu uma entrevista a Andrea Ormond, publicada no *blog* www.estranhoencontro.blogspot.com. Maia comentou as excentricidades de Khouri, como por exemplo, mesmo que desagradasse a equipe, as filmagens se iniciavam sempre às 18 horas e transcorriam por mais 6 horas de trabalho contínuo.

Mas isto é apenas uma entre tantas outras curiosidades que envolvem a realização dos filmes de Walter Hugo Khouri. Garimpando suas entrevistas, coletando depoimentos de amigos e familiares e somando todo esse material ao arquivo de críticas publicadas em jornais e revistas especializadas, teríamos uma rica matéria-prima para um trabalho de transcrição da memória do cineasta e do diário de suas produções. Seria um estudo próximo ao documentário que o diretor Sérgio Martinelli realizou, como nos informa a reportagem intitulada “Walter Hugo Khouri tem obra revista” (SAITO, 2005, p.E6), de Bruno Yutaka Saito, publicada em novembro de 2005, na **Ilustrada**. No documentário *Encontrando Marcelo*, o diretor, amigo de Khouri, tem como objetivo resgatar a vida e as curiosidades da carreira do criador de Marcelo, incluindo um depoimento do próprio Khouri.

Este tipo de iniciativa é de extrema importância, pois percorre um terreno ainda pouco explorado. Entretanto, esta dissertação não tem como interesse resgatar a biografia de Walter Hugo Khouri. Mesmo que reconheçamos o mérito deste tipo de esforços, tomaremos outros rumos. Aqui, a autoria de Khouri será retratada como um reconhecimento de estilo único que marca suas obras. Sua autoria confere imortalidade a suas películas e possibilita que o espectador receba seu trabalho como um discurso submerso numa determinada cultura. Sobre a questão da autoria, Roland Barthes (1990) comenta que o significado da obra é procurado no homem ou na mulher que a realizou. Indo um pouco mais além, Barthes fala que, quando identificamos um autor, estamos determinando uma margem na interpretação do trabalho, e para isso ser resolvido, seria preciso o autor morrer para o leitor nascer.

No tocante à relação obra e autor, segundo Gaston Bachelard, uma imagem poética pode abranger significados que auxiliam o psicanalista a investigar a personalidade do poeta. É provável que as angústias do criador causadas pelas angústias e pressões da vida em sociedade estejam evidentes nas obras de Khouri, mas desvendar o que foi sublimado pelo autor na obra, são competências restritas aos profissionais da

psicanálise. Bachelard nos ensinou a enxergar uma obra como um ato p^oético. O estudo sugerido pelo autor para ver a imagem po^etica seria a “fenomenologia da imagina^o”. Este novo olhar prop^oe avaliar a imagem po^etica “no momento em que ela emerge na consci^{en}cia como em produto direto do cora^oo, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” (BACHELARD, 1993, p.5). Ou seja, ^e necess^{ari}o olharmos individualmente uma imagem po^etica e nos deixarmos seduzir por ela, permitindo que o devaneio do poeta seja o nosso pr^oprio ^a medida que sentimos a sua obra. A imagem po^etica nos permite viver o que n^o foi vivido, ela ^e a passagem para um mundo novo, criado pelo poeta. O passado do artista ^e recriado na sua obra, j^a n^o importa mais verificar o que realmente aconteceu ou o que foi sublimado.

Em *A po^etica do devaneio* (1988), Bachelard compara o devaneio ao sonho. Para ele, o devaneio ^e essencial para o homem, porque protege o psiquismo humano e transporta o sujeito para o mundo belo, feliz e irreal. “As recorda^oes tristes adquirem pelo menos a paz da melancolia” (BACHELARD, 1988, p.14). Ao passo que, no sonho, o indiv^{id}uo n^o tem controle. Estamos sujeitos a sonhar com os temores que afligiram nossos dias. Apesar de o poeta precisar de uma por^oo de realidade para estruturar seu devaneio em arte, a parte do irreal permanece para garantir a fuga para o mundo idealizado.

Baseado nos conceitos de *animus* e *anima* de C. G. Jung, Bachelard construiu sua teoria sob a convic^oo de que o devaneio abriga o *anima* (feminino), porque ^e no feminino que encontramos a sensibilidade para sonhar. A compreens^o de uma obra cient^{ifi}ca pertence ao *animus* (masculino). Todos n^os possu^{im}os ambos. Desta forma, o homem nos seus devaneios projeta o seu ideal de *anima* na mulher que inventa, enquanto que o seu *animus* cria um novo eu para relacion^a-lo com seu ideal de *anima*. Com a mulher, ocorre o mesmo tipo de proje^oo quadripolar.

Portanto, mesmo se fossem nossos objetivos evidenciar proje^oes de Khouri em Marcelo por esta perspectiva, seria uma tarefa inv^{al}ida, pois aprendemos que nossas proje^oes s^o duplos do nosso duplo, somos quatro. Assim, Khouri poderia ter criado seu ideal de *anima* em Ana, ou Berenice³, ao mesmo tempo em que Marcelo seria a proje^oo de seu *animus*. Mas este n^o ^e nosso objetivo. A teoria de Bachelard nos auxilia quando percebemos os filmes de Khouri como devaneios po^eticos, assim como

³ Ana e Berenice s^o personagens que aparecem em diversos filmes do Khouri. Elas s^o respectivamente amante e filha de Marcelo. A personagem Ana tamb^em apareceu em filmes como em *Amor Voraz*; *As Feras e Amor*, *Estranho Amor* sem a presen^oa de Marcelo.

os poemas que o autor analisa. Esta aproximação do cinema com a poesia foi construída pelo pressuposto de que ambas as artes trabalham com imagens poéticas. Então, o universo Khouriano pode ser interpretado como um cenário angustiante, depressivo. Mas também levamos em consideração que esta melancolia khouriana é uma imagem bela e tranqüila, criada a partir de um devaneio estruturado em narrativa.

2 Um breve panorama da história do cinema brasileiro

O primeiro filme dirigido por Walter Hugo Khouiri é de 1952, *O gigante de pedra* e seu último é de 1999, *Paixão Perdida*⁴. Isso resulta num período de 46 anos de produção ininterrupta, fato um tanto grandioso para o cinema nacional, que tem registrado sua história com momentos de pouquíssimas produções. Entretanto, o mais impressionante não está na sua luta por manter uma rotina de trabalho, porque este não foi um mérito isolado, outros cineastas como Nelson Pereira de Santos atingiram a mesma façanha. Sua virtude está na fidelidade com sua própria temática e estilo. Estes 46 anos de cinema brasileiro foram marcados por diversos movimentos artísticos e diversos ciclos. A obra de Walter Hugo Khouiri, no entanto, sempre ficou à margem de todos eles.

Na década de 30, 40 e 50, houve a consagração de um tipo popular de cinema conhecido como as *Chanchadas*. Eram comédias que, muitas vezes, faziam paródias de grandes sucessos do cinema americano. A atração de alguns destes filmes estava nos musicais e tinha sua estréia próxima ao feriado de carnaval, outros, apenas apostavam no humor e no simples formato de narrativa: o herói, o vilão e a mocinha. O público conhecia muito bem a irreverência da dupla Grande Otelo e Oscarito, assim como identificava o ator José Lewgoy como o vilão. Havia também as beldades no papel de mocinhas tais como Eliana, Heloisa Helena. Deste modo, o sucesso estava garantido. Na década de 50, este tipo de filme atingiu sua aceitação máxima de bilheteria, foi uma

⁴ Toda a filmografia de Walter Hugo Khouiri compreende os seguintes filmes: *O gigante de pedra* (1953), *Estranho encontro* (1957), *Fronteiras do Inferno* (1958), *Na garganta do diabo* (1959), *A ilha* (1962), *Noite Vazia* (1964), *Corpo Ardente* (1965), *As cariocas - 2º episódio* (1966), *As amorosas* (1968), *O palácio dos anjos* - co-produção estrangeira (1970), *As deusas* (1972), *O último êxtase* (1973), *O anjo da noite* (1975), *O desejo* (1975), *Paixão e sombra* (1977), *As filhas do fogo* (1978), *O prisioneiro do sexo* (1979), *Convite ao prazer* (1980), *Eros, o deus do amor* (1981), *Amor, estranho amor* (1982), *Amor voraz* (1984), *Eu* (1987), *Forever* - co-produção estrangeira (1989), *As feras* (1995) e *Paixão Perdida* (1999). Em negrito estão destacados os filmes em que Marcelo é o protagonista.

vitória para a produtora Atlântida que investia nesta produção bem "brasileira"⁵ de baixo custo. Ao modelo americano, muitas atrizes e atores do nosso cinema se tornaram nossos *stars sistem*, eram estrelas consagradas do rádio, do teatro e do circo que migravam para esta arte. Mas, passados alguns anos, o cinema americano da década de 30, modelo de padrão de comportamento para os personagens das *Chanchadas*, transformou-se: a mocinha dos americanos ficou mais sensual, enquanto que a nossa heroína continuava acanhada. Além do mais, a excessiva repetição do formato da narrativa já estava cansando os espectadores. A Atlântida atravessou um período de grave crise econômica, fechando suas portas em 1962, posteriormente reabrindo-as numa tentativa de co-produção estrangeira, mas termina fechando em definitivo no início da década de 1980. Ela já tinha cumprido seu papel na história do cinema brasileiro, promoveu as *Chanchadas*, tipo de comédia que migrou, tempos depois, para a televisão com programas como *Golias*, *Os trapalhões*, etc. A Atlântida também investiu em outros formatos de cinema, numa tentativa heróica dos diretores de produzir um filme mais "sério"⁶, como as produções *Luz dos meus olhos* (1947), *Terra violenta* (1948), *Também somos irmãos* (1949), *À sombra da outra* (1950), mas essas realizações enfrentaram problemas: pouca recepção do público e escassa qualidade técnica.

Paralelamente ao desfecho da história das *Chanchadas*, em São Paulo, é fundada a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Esse sofisticado empreendimento visava fazer cinema no Brasil com uma proposta diferenciada dos filmes da Atlântida. "Produção brasileira de padrão internacional": eis o lema da Vera Cruz. Com filmes de 'alto nível' garantido por diretores e técnicos europeus, a Vera Cruz almejava altos vãos: 'Agora, o Brasil irá correr mundo'" (CATANI, 1987, p.205). Afrânio Mendes Catani se baseou na tese de doutorado de Maria Rita Galvão, *Companhia cinematográfica Vera Cruz: a fábrica de sonhos*, para escrever um dos capítulos do livro *História do cinema brasileiro* (1987), organizado por Fernão Ramos, onde descreve a trajetória da companhia Vera Cruz. Segundo este autor, o estúdio que ficava em São Bernardo do Campo contava com três estúdios-piloto, com uma área de 1800 metros quadrados, oficinas de marcenaria, carpintaria, mecânica, funilaria, costura e tapeçaria, uma sala com som RCA Victor, laboratório de som com equipamentos de últimos modelos,

⁵ Os produtores das *Chanchadas* acreditavam que o cinema brasileiro tinha que construir sua própria linguagem e não adiantava copiar filmes americanos, porque não havia condições técnicas para estas realizações.

⁶ Apesar do sucesso de bilheteria, a crítica de cinema da época não gostava das *Chanchadas*. Diziam que o Brasil tinha que produzir um cinema mais sério, mais artístico, sem o uso da paródia.

cabine elétrica, uma truca *optical-printer*, duas centrais de som RCA portáteis, montadas em caminhões, uma fotográfica e uma magnética, câmeras com acessórios, um laboratório de corte positivo e negativo com 14 salas, seis moviolas, depósitos, escritórios e um departamento de publicidade. Além de toda a aparelhagem de primeira linha, a produtora contava com uma equipe fixa de funcionários e elenco, mesmo que estes não estivessem com uma filmagem em andamento. O terreno do estúdio na inauguração da empresa em 1949 era de 33.077 metros quadrados, em 1952 foi ampliado para 101.000 metros quadrados. Os técnicos, em sua maioria, foram trazidos da Europa.

Assim seguiu a Vera Cruz produzindo filmes que tiveram reconhecimento em festivais de cinema internacional como *O cangaceiro* (1953) no Festival de Cannes, *Sinhá Moça* (1953) em Veneza, que ficou com o Leão de Bronze, *Caiçava* (1950) em Punta del Este e *Santuário* (1952), também em Veneza. A temática dos filmes, como escreve Catani, variava do drama a comédias refinadas. Porém, os anos de glamour da Vera Cruz não foram muito extensos. Segundo o depoimento de Anselmo Duarte, concedido a Maria Rita Galvão, a respeito da produção de *Tico-Tico no fubá* (1952), a empresa caminhava para sua falência. As filmagens duraram oito meses, sendo que o contrato do iluminador J.M. Beltrán era de três meses, por causa disso este teve que ser substituído pelo iluminador Chick Fowle, que refez todas as cenas já filmadas, pois seus estilos eram muitos distintos. Havia 200 figurantes pagos por dia, o roteiro era muito caro para ser mantido. A Vera Cruz alugou um circo inteiro para a realização deste filme, e teve um gasto significativo com compras de negativo. Era um projeto muito grandioso e o retorno de bilheteria não era garantido. O setor de publicidade da empresa também era desproporcional ao seu rendimento. Jornalistas e fotógrafos a serviço da Vera Cruz não conseguiram garantir o retorno financeiro mesmo depois de tantos investimentos na mídia. Para agravar ainda mais o problema, o Banco do Brasil e o Banco do Estado de São Paulo cessaram de fornecer empréstimos a Vera Cruz. Não restou para a produtora outra atitude que não fosse fechar suas portas (CATANI, 1987, pp.216 - 217).

Em 1954, o governo do Estado de São Paulo e o Banco do Estado de São Paulo assumem o controle da empresa. Abílio Pereira de Almeida assume a presidência em 1955. Uma de suas primeiras atitudes é fundar uma nova produtora nos estúdios da Vera Cruz chamada de Brasil Filmes. A nova empresa não tinha um contrato de exclusividade com a Columbia, distribuidora americana, as duas empresas funcionavam

paralelamente, e com a Vera Cruz ele entregou suas produções para cineastas capazes de realizar filmes baratos e com boa qualidade. São eles: Walter Durst, Agostinho Martins Pereira, Walter Hugo Khouri, Rubem Biáfora, entre outros. Antes de estes problemas assombrarem a Vera Cruz, a empresa já era martirizada pelos críticos. Diziam que as narrativas estavam muito distantes da realidade brasileira, resultando em películas artificiais.

A acusação mais freqüente aos filmes da companhia era qualificá-los de "estrangeiros", e o estrangeirismo tinha sua origem não apenas nos diretores e técnicos importados, mas também na intenção deliberada de fazer um cinema "em moldes internacionais" - que por isso mesmo descaracterizava a realidade nacional (CATANI, 1987, p.231).

Uma rápida observação antes de prosseguirmos na história do cinema nacional: Catani informa que os irmãos Walter e William Khouri teriam comprado os terrenos e o estúdio da Vera Cruz após sua última produção cinematográfica, que foi o filme *Ravina* (1959), de Rubem Biáfora. Até este momento da pesquisa esta é a única fonte que se refere à compra da produtora pelos irmãos Khouri (CATANI, 1987, p.233).

Paralelamente à Vera Cruz, surgem mais três produtoras em São Paulo: Companhia Cinematográfica Maristela (Ltda e S/A), Kino Filmes e Multifilmes S/A. Foram produtoras que, no início de suas atividades, desejavam fazer filmes baratos, mas acabaram por investir em projetos pretensiosos que não tiveram retorno de bilheteria. As temáticas dos filmes produzidos por estas empresas estavam próximas das realizações da Vera Cruz, narrativas que englobavam desde o drama até a comédia. Numa citação de Maria Rita Galvão que Catani transcreve na íntegra, podemos perceber o motivo de fracasso da Maristela, que serve como modelo para as demais produtoras:

(...) claramente delineado, vemos o progressivo afastamento da companhia de seus planos iniciais, totalmente desfigurados ao serem postos em prática. Da produção 'neo-realista' barata e externa se chega rapidamente ao grande estúdio, do milhão e meio passa-se aos dez milhões, e o processo não pára aí. Pouco a pouco a Maristela envereda na trilha aberta pela Vera Cruz, com diferenças que são muito mais de grau do que de qualidade" (CATANI apud GALVÃO, 1987, p. 241).

Depois de tantas tentativas de fazer do cinema brasileiro um cinema industrial, enfim, a esperança morre. Em resposta a estas experiências malogradas, surge em São Paulo, o cinema chamado de independente e ocorrem os Congressos de Cinema⁷ na capital paulista e no Rio de Janeiro a partir de 1952. A busca contínua por um cinema de qualidade, similar ao filme estrangeiro, chegou a sua saturação. Agora o fundamental era fazer um cinema barato, rápido, com pequenas equipes e sem o uso de estúdios (CATANI, 1987, p.275). A temática desta nova proposta buscava uma problemática mais próxima da realidade brasileira usando uma estética ao modelo do cinema neo-realista italiano, privilegiando um produto de arte que discutisse intelectualmente os problemas da sociedade brasileira. "É um linguajar típico da esquerda nacionalista da época: a pretensão de fazer, ao mesmo tempo, obras de arte e de reflexão; uma luta para ir ao encontro das raízes de nossa cultura, denunciando a colonização cultural que sofremos" (CATANI, 1987, p.276). Além da temática dos filmes, discutiu-se nos congressos a definição de cinema brasileiro, defendeu-se uma proteção de mercado para o nosso cinema e debateu-se a dificuldade da distribuição dos filmes, entre outras questões.

No I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, o filme *O gigante de pedra*, de Walter Hugo Khouri, foi exibido. Para alguns críticos, ele era o exemplo de um cinema independente, porque o cineasta havia rodado este filme com muitas dificuldades devido à falta de dinheiro e à ausência de apoio dos grandes estúdios. Segundo Fernão Ramos (1987), o filme do Khouri só era classificado como independente por causa da falta de recursos, pois sua linguagem clássica estava muito próxima dos filmes modelo da Vera Cruz (RAMOS, 1987, p.312). Em relação ao segundo longa-metragem de Khouri, *Estranho encontro*, Ramos interpreta o estilo khouriano de fazer cinema.

É exatamente a pouca espessura psicológica desse filme que, contraposta ao rebuscado do estilo ao mesmo tempo clássico e excessivo, produz a singular atração da qual Paulo Emílio parece não haver escapado. O estilo que busca um autor irá se repetir em diversas obras de Khouri, principalmente nas realizadas antes da década de 1970. Apesar de alguns encontros felizes (como é o caso de *Noite vazia*, 1964), é exatamente a existência desse descompasso que tornará suas obras singulares e de certa forma atraentes" (RAMOS, 1987, p.314).

⁷ O I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro ocorreu nos dias 22 e 28 de setembro de 1952. O segundo, aconteceu nos dias 12 a 20 de dezembro de 1953.

O entusiasmo que recebeu o filme de Khouri no I Congresso Nacional do Cinema Brasileira estava por se diluir. Na década de 1950, a crítica estava dividida em duas facções. Uma parte dos críticos acreditava no desenvolvimento de um cinema sério frente às *Chanchadas*. Uma outra segmentação de críticos já aspirava aos ideais de temática discutida nos congressos e preparava o terreno para o *Cinema novo*.

O nascimento do movimento cinematográfico conhecido como *Cinema novo* está relacionado à política brasileira do pós-guerra. O surgimento de grandes estúdios de cinema fazia parte da ideologia de modernizar São Paulo, assim como desenvolver uma indústria nos setores do Brasil em que ela ainda não existia. Esse discurso evolucionista para o país refletiu no meio social uma série de problemas, entre eles, o aumento da desigualdade social, que se tornaria anos mais tarde um dos temas do *Cinema novo*. Como aponta Ramos, mesmo em alguns filmes dos grandes estúdios (Vera Cruz, Maristela e Multifilmes) pode-se perceber, ainda que timidamente, uma pequena preocupação em retratar o folclore brasileiro, assim como mostrar alguns tipos populares. Segundo esse autor, isso seriam "ecos" da influência do cinema europeu (RAMOS, 1987, p.302). Mas ainda pertencia ao cinema industrial, o principal fator de protesto do *Cinema novo*.

O *Cinema novo* centrava suas produções na capital carioca, entretanto foram muito expressivos os filmes realizados na Bahia e em São Paulo. Neste princípio da década de 60, praticamente todos os cineastas que não estavam ligados a um estúdio eram considerados do *Cinema novo*. A respeito disse, Glauber publicou, nas páginas do *Metropolitano*, um manifesto que estabeleceu as diretrizes do movimento. Oficialmente estava batizado o *Cinema novo* em novembro de 1962, embora ainda não tenha se dito o nome cinema novo.

Nos primeiros anos da década de 1960, os jovens cineastas estavam preocupados em denunciar as discrepâncias entre os dois Brasis: o país do miserável e o país do burguês. Um pouco mais familiarizado com a arte cinematográfica, de acordo com Ramos (1987), nos anos que seguem, este movimento ficou dividido em três momentos distintos. O primeiro era representado pelos filmes *Deus* (1963), de Glauber Rocha, *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra, e *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos. "Sua principal marca seria a representação de um Brasil remoto e ensolarado, onde se vislumbram conflitos de cunho político" (RAMOS, 1987, p.348). A segunda fase engloba os filmes *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, e *O bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl. "Embora tenham

entre si a distância de um ou dois anos, estas obras possuem como temática o dilema do jovem de classe média face a um contexto ideológico que se esvai em 1964" (RAMOS, 1987, p.358). Na terceira trindade, os cineastas do *Cinema novo*, ao contrário dos primeiros anos do movimento, começam a se preocupar com a recepção do público. Em 1965, eles criam a Delfim, empresa que ficava responsável pela exibição dos filmes e financiava parte dos projetos através da retenção de parte dos lucros das películas exibidas. Então, com o objetivo de atrair o público, utilizaram a alegoria para representar a história do Brasil. Um grupo de jovens cineastas rompeu com os veteranos novistas e criou um núcleo de produção que ficou conhecido como *Cinema Marginal*. São eles: Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Carlos Reichenbach, Luís Rosenberg, Anndrea Tonacci e Neville d'Almeida.

Nessa caracterização, dois elementos estruturais, ausentes das obras-chave do *Cinema novo* dos anos 60, passam a ocupar espaço central: a ideologia da contracultura (que emerge no final da década, importada dos Estados Unidos, pode ser sintetizada no horizonte ideológico de "sexo, droga e rock&roll") e a abertura para um diálogo lúdico e intertextual com o classicismo narrativo e o filme de gênero hollywoodiano (RAMOS, 2000, p.141).

José Mário Ortiz Ramos (1987) faz um compêndio do cinema nacional do período de 1970 a 1987. Nestes dezoito anos, nosso cinema conquistou o apoio do governo militar e se beneficiou com a criação de órgãos de proteção ao cinema brasileiro e o nascimento da Embrafilme (1969-1989). Os cineastas do *Cinema Novo* ficaram à margem das vantagens governamentais no início da década de 70. As pornochanchadas cresciam em número de produção, suas imagens que, no início, eram mais contidas, no final da década de 70, transbordaram em sexualidade. É evidente que a crítica e o governo não aprovavam este tipo de filme, mas os grandes debates cinematográficos ainda transitavam no *Cinema novo* e no *Cinema Marginal* (ORTIZ RAMOS, 1987, p.407). Porém, uma crise econômica abalou o Brasil, coincidindo com o fim do governo militar. Descreseu o número de espectadores nos cinemas, tanto para os filmes nacionais como para os estrangeiros. O fim da censura ressoou nas produções que traziam como tema as torturas e a dura política militar e, numa vertente menos nobre, surgiram às fitas pornográficas, por serem de baixo custo de produção e ter uma

significativa recepção de bilheteria. A Embrafilme foi extinta pelo presidente recém eleito Fernando Collor de Mello. O cinema brasileiro estava mergulhado numa crise.

De acordo com Pedro Butcher (2005) o cinema voltou a se reerguer em 1992 com a criação de novas leis de incentivo à cultura no mandato do presidente Itamar Franco (BUTCHER, 2005, p.19). A fundação da Riofilme também contribuiu para a produção brasileira, principalmente porque essa empresa se propôs a distribuir filmes brasileiros para um mercado e um público desfavoráveis à produção nacional. As pornochanchadas e o cinema pornográfico brasileiro espantaram os “bons cidadãos” das salas de exibição. "Os filmes feitos nesse período de crise se realizaram sob grande esforço de suas equipes e a parca repercussão junto ao público não gerou efeitos muito estimulantes" (BUTCHER, 2005, p.22). No ano de 1992, por falta de filmes nacionais de qualidade, o Festival de Cinema de Gramado decidiu tornar-se Ibero-Americano, única solução encontrada para continuar com o Festival. Era preciso a produção urgente de filmes com qualidade para cativar o público e redimir a imagem do cinema brasileiro, que ficou relacionada à pornografia. Surgiram filmes tais como: *Não quero falar sobre isso agora* (1993), de Mauro Farias, *Lamarca* (1994), de Sérgio Rezende, e *Veja esta canção* (1994), de Cacá Diegues. Com a estréia de *Carlota Joaquina* em 6 de janeiro de 1995, da estreante na direção Carla Camurati, o cinema brasileiro entrou num período conhecido como *Cinema de retomada*. *Carlota Joaquina* e *Terra Estrangeira* (1995), de Walter Sales, foram sucesso de bilheteria (o primeiro mais ainda do que o segundo) e isso significou muito para a retomada das produções nacionais. Os primeiros filmes da década de 90 traziam personagens que viviam fora do Brasil ou moravam no país, mas eram estrangeiros tal como *O quatrilho* (1995), de Fábio Barreto, *Jenipapo* (1995), de Monique Gardenberg, *Como Nascem os Anjos* (1996), de Murilo Salles (BUTCHER, 2005, pp.29-30). Hoje, segundo Butcher, o cinema nacional não concentra uma centralização de temas, a variedade de argumentos abrange todos os tipos de gêneros. Como última observação, o termo *retomada* remete a um crescimento significativo no número de filmes, mas não quer dizer que durante o período de crise não se fez nada de cinema no Brasil. É apenas um nome para demonstrar o foco de produção que ficou caracterizado pelos curta-metragens e super-8, e muito pouco se fez de filmes de longa-metragem.

Esta breve caracterização da história do cinema nacional é importante, pois demonstra a originalidade de Walter Hugo Khouri. "Trata-se do diretor Walter Hugo Khouri, de quem já abordamos atrás a produção na década de 1950, mas que continua a

apresentar filmes que destoam por completo do ambiente ideológico dominante da época" (RAMOS, 1987, p.365). Segundo Ramos, Khouri teria declarado o início de sua carreira com o filme *Noite Vazia*, mas mesmo que o amadurecimento do cineasta reflita-se nos filmes posteriores, as primeiras produções já trazem sua marca intimista. A presença filosófica nas suas narrativas é sempre lembrada pelos críticos e o que fez Ramos considerar um pouco artificial nas falas dos personagens as duras teorias filosóficas.

Renato Pucci dedicou um trabalho de dissertação para analisar a filosofia na obra khouriana. O objetivo do autor, a partir da análise dos filmes *As Amorasas* e *Eros, o Deus do amor*, é perceber a ligação da narrativa com a filosofia. É comum nos filmes do Khouri, a presença explícita de determinados autores, tais como a cena em *Eros, o Deus do amor*, onde há uma citação na íntegra de um trecho de *O banquete*, de Platão. Como o nome sugere *O equilíbrio das estrelas – filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*, Pucci registra em seu livro a correspondência das referências da filosofia e da arte explícitas nas imagens khouriana com a narrativa. No filme *As amorasas*, Marcelo possui livros em sua cabeceira, que concentram os seguintes autores: Camus, Espinosa, Céline, Borges, Heidegger, Alain Robbe-Grillet, Martin Jarrett Kerr, D. H. Lawrence, Clarice Lispector e Henry Miller. Pucci percebe a influência destas obras na narrativa, principalmente na aproximação dos diálogos de Marcelo com trechos de livros destes autores. Porém, para comprovar sua teoria, o autor seleciona três autores que se aproximam mais de Marcelo: Camus, Heidegger e D. H. Lawrence. É clara a diferença entre uma teoria para outra, questiona Pucci como Marcelo poderia aproximar três autores com visões de mundo tão distintas uma da outra, assim desenvolve duas hipóteses: ou Khouri apropriou-se de todas essas teorias e criou uma pessoal, ou há um outro filósofo não explícito na narrativa que o teria influenciado mais. Pucci desenvolve a segunda hipótese e conclui que Khouri teria se aproximado de Schopenhauer. A partir desta interpretação, o autor relaciona os pressupostos de Schopenhauer com a maneira de ver o mundo de Marcelo. É inegável a importância deste trabalho. Pucci consegue desvendar a obra khouriana por um viés niilista. Mas, acreditamos que o personagem Marcelo evolui ao longo dos filmes, depois de seu nascimento em *As Amorasas*, o protagonista foi um pouco além do niilismo, com o sentimento de angústia (Heidegger) ele percebeu o absurdo da vida cotidiana (influência de Camus), e decidiu procurar a transcendência da vida através do sexo (D.

H. Lawrence)⁸. Nos filmes que seguem, observamos que Marcelo desiste de transformar o mundo e se entrega ao prazer instintivo. Depois de *As Amorasas*, são as pulsões de Eros e Tanatos que comandam sua vida.

Esta seria a nossa hipótese de trabalho, Marcelo seria a paródia da psicanálise freudiana, o que está desenvolvido no capítulo 2. Mas, para chegarmos a esta conclusão, é necessário evidenciar a teoria freudiana na narrativa e desvendar a trajetória que teria levado o personagem a este caminho. Também verificamos se o personagem se mantém o mesmo nos dez filmes de sua aparição ou se ocorrem transformações devido à influência de um novo tempo sócio-histórico. Até este momento, só compreendemos que Khouri, ainda que muito pouco, foi influenciado pela estética do momento cinematográfico contemporâneo a ele. Nos seus filmes que antecedem *O palácio dos anjos*, não há cenas sexuais – o que pode ser compreendido como um eco das *pornochanchadas* ou como uma forma de conseguir sucesso de bilheteria. Assim, como o último filme de Marcelo, *Paixão Perdida*, a cena de sexo entre Ana e Marcelo é mais amena, o sexo é sugerido e não mostrado de forma tão explícita. Lembramos que o *Cinema de retomada* lutava para purificar sua imagem.

Retomando ao primeiro filme de Marcelo, estudaremos os dois mitos em que os personagens secundários estão envolvidos: cultura de massa e revolta da esquerda. Acreditamos que foi a percepção destes dois mitos que fez Marcelo crescer como personagem.

3 Cultura de massa

No seu livro *Cultura de massas no século XX – O espírito do tempo I – neurose*, Edgar Morin evidencia as mudanças sociais que ocorreram a partir desta nova configuração econômica mundial, chamada cultura de massa. Este movimento se inicia a partir dos anos 1930, primeiramente nos Estados Unidos, e, depois da Segunda Guerra Mundial, se estende para os países ocidentais. A substituição de parte do trabalho por máquinas e, conseqüentemente, o aumento do tempo de lazer, assim como a instituição de um salário que permitia o acesso ao consumo, possibilitou uma nova realidade social às massas urbanas e à parte dos campos, que até então era exclusiva da classe burguesa.

⁸ Pucci compara os livros *A revolta do Homem* e *O mito de Sísifo*, de Camus, *O ser e o tempo*, de Heidegger e *Mulheres Apaixonadas*, de D. H. Lawrence com *Marcelo*. Cada um desses autores trabalham com um tema específico que se aproxima do protagonista.

Na definição de Morin, “podemos adiantar que uma cultura constitui um corpo complexo de normas, símbolos, mitos e imagens que penetram o indivíduo em sua intimidade, estruturam os instintos, orientam as emoções” (MORIN, 2000, p.15). Esta introversão ocorre quando uma imagem ou um mito proporcionam o processo de identificação e projeção, assim, personagens reais ou míticos representam os valores imaginários que serão idealizados na vida prática. Na cultura de massa, o objetivo é atingir o maior número de adeptos e, para isso, beneficia-se da linguagem audiovisual (som musical, palavra, imagem e escrita) para criar romances, filmes, programas de rádio e televisão que possam entreter o maior número de pessoas, independentemente de classe social, sexo, raça, idade etc. Estes filmes, por exemplo, possuem uma estrutura padrão que garante o sucesso diante do público, restringindo a criatividade do artista em nome da bilheteria. A fórmula é simples: um pouco de humor, romance e ação numa história já conhecida conduzida por uma belíssima vedete. Este paradoxo entre criação e produção, originalidade e padronização, está no seio da cultura de massa.

Antes da revolução industrial o lazer era as festa ocorridas entre as colheitas. Na modernidade, o tempo livre do homem passa a ser determinado pelos fins de semana e pelas férias, e um novo elemento se apropria do seu descanso: o consumo.

É então possível começar a participar da civilização do bem-estar, e essa participação embrionária no consumo significa que o lazer não é mais apenas o vazio do repouso e da recuperação física e nervosa; não é mais a participação coletiva na festa, não é tanto a participação nas atividades familiares produtivas ou acumulativas, é também, progressivamente, a possibilidade de ter uma vida consumidora (MORIN, 2000, p. 68).

Programas de televisão, filmes e romances criam um universo fictício apto para o imaginário. E o tão explorado *happy end*, às vezes inexistente na obra original da alta cultura, proporciona uma descarga de afetividade por parte do público com o herói, facilitando a passagem de projeção-identificação – processo um tanto paradoxal, porque a vida sonhada de grandes aventuras, que expõem heróis ao risco, contrapõe o sentimento de segurança e conforto buscado na vida real. Porém, a irrealidade das imagens não incomoda o espectador moderno, porque o que ele busca é compartilhar com os personagens fictícios a satisfação dos desejos e a felicidade eterna. Este é o grande mito da modernidade, a busca do *happy end*. “A cultura de massa, no *happy end*,

oferece um novo modo estético-realista que substitui a salvação religiosa, na qual o homem, por procuração, realiza sua aspiração na eternidade” (MORIN, 2000, p.93). As angústias, os medos e a morte, a cultura de massa recalca-os para o que Morin chamou de “fatos variados”, ou seja, distribui estes sentimentos ruins para personagens que representam o mal, como os bandidos e os inimigos do mocinho, para que a mitologia do *happy end* não seja afetada. Em outras culturas como a religiosa, a angústia da morte é apaziguada com a promessa da vida no além. Para Morin, a felicidade é a nova religião da cultura de massa.

A respeito destes estudos sobre a cultura de massa de Edgar Morin, é oportuno situar o contexto da análise, pois os livros a qual Morin estuda o cinema de massa estão relacionados com uma metodologia sobre os mitos que se iniciou com a Escola de Grenoble. Hoje, segundo Gilbert Durand, existem em torno de 600 pesquisadores divididos em cinco núcleos de pesquisa. Entre os seus representantes estão Jean Perrin, Simone Vierne, Danièle Chauvin e Edgar Morin, este com o estudo do mito no cinema.

Durand contribui com sua forma particular de estudar os mitos, a qual chama de *mitocrítica* e de *mitanálise*. Baseado nas observações de Mircea Eliada sobre a semelhança das narrativas (sejam elas de natureza literária, pictórica, musical) com a narrativa mítica. "O mito seria, de algum modo, o 'modelo' matricial de toda narrativa, estruturado pelos esquemas e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, a nossa" (DURAND, 1996, p.246). Então, todo um conjunto de narrativa abrange um ou mais mitos de uma determinada época. O trabalho da mitocrítica é exatamente esse: identificar os mitos numa obra. E o melhor modo para efetuar esta tarefa, é localizar nestas histórias a redundância dos temas. Cada mito é composto de vários mitemas que podem ser definidos como pequenas unidades semânticas que se repetem ao longo da narrativa. Por exemplo, os dramas, os desejos, a morte etc., são exemplos de mitemas que, identificados pelo observador, percebem a sua característica de holograma, cada parte semântica contém a parte do todo. Esse trabalho de reconhecimento dos mitemas e dos mitos numa obra ou num conjunto de obras pode ser somado ao estudo da sociedade produtora da narrativa e sua relação histórica. Deste modo, o simples trabalho da mitocrítica se transformará num trabalho mais árduo, que compreendemos como mitanálise.

Durand acredita que um mito pode permanecer sem alterações por cerca de 150 a 170 anos. Depois de passado este tempo, ou o mito se transforma ou deixa de ser "atualizado" para tornar-se "latente". Destes dois últimos termos citados, um se refere a

um mito que está em vigência, por exemplo, o mito progressista durante a modernidade era o "atualizado", enquanto que as artes cultivavam os mitos "latentes", marginalizados pela ordem central. Entretanto, salienta o autor, a mudança dos mitos "atualizados" para os "latentes" não ocorre de forma linear como fizeram os historiadores da história. Não existem para os mitos limites tão duros como uma sucessão de um fim de um mito para ser substituído por outro. Os mitos estão em transformação simultânea. Para exemplificar isso, Durand cita a metáfora da bacia semântica. A bacia compõe-se de seis fases: escoamento, separação das águas, confluências, nome do rio, ordenamento das margens, deltas e meandros e uma determinada bacia se forma, enche de água, recebe o seu nome, forma caminhos d'água e deixa de existir simultaneamente quando está se formando uma outra. Ou seja, na troca dos mitos, o "latente" e o "atualizado" se cruzam (DURAND, 1999, p.97).

Portanto, o reconhecimento do tema obsessivo que se repete em todas as artes num determinado tempo histórico ressoa também no cinema. Nos filmes, os mitos ganham corpos e movimentos, talvez por isso, Morin tenha se preocupado tanto com o *happy end*, quando percebeu que era um mito.

3.1 Movimentos de esquerda

O enfraquecimento da imagem do pai e da mãe consolida os poderes da mãe-nação ou do estado-paternalista, fortalece os poderes da religião ou de um partido. No caso específico da cultura de massa, a debilidade da imagem dos pais, aprimora os modelos da “fruição imediata do lazer, do conforto, do bem-estar, do individualismo privado do consumo” (MORIN, 2000, p.163). Desta forma, a burguesia e a classe média perdem a referência dos antigos modelos históricos, sociais e nacionais. Parte dos intelectuais sofre com este desenraizamento e funda movimentos políticos antiimperialistas, anticapitalistas e antiamericanos.

“Contribuindo para sua debilitação e sua heterogeneização, a cultura de massa é, por assim dizer, o ópio sociológico da classe média e da burguesia do Terceiro Mundo” (MORIN, 2000, p.163). As projeções de conceitos como a felicidade, o bem-estar, o consumo e o amor – tão distantes da realidade da vida – propagados pela cultura de massa revertem-se em reivindicação para o partido comunista nos países menos desenvolvidos.

Ismail Xavier, no seu texto *A modernização conservadora e a crise do cinema brasileiro*, retrata os problemas do Brasil moderno:

A modernização conservadora atou expansão industrial e arrocho salarial, crescimento urbano e favelização, alterou o perfil dos empregos, com maior presença da esfera administrativa e das comunicações, combinou a deterioração da qualidade de vida na cidade e no campo com a adaptação do capitalismo brasileiro à ordem internacional (XAVIER, 1985, p.11).

A situação do Brasil, nesta época, esquematizava-se da seguinte forma, segundo Xavier: a consolidação da indústria cultural, a hegemonia da televisão e as medidas culturais impostas pelo aparelho do Estado para auxiliar os setores prejudicados pela implantação da indústria cultural. O jovem brasileiro era incentivado para duas ações: uma que comportava o consumo, e a outra, a revolta. A televisão, apoiada pelo regime do governo, concretizava a supremacia da cultura de massa, enquanto o cinema, que tinha os cineastas adeptos aos ideais de esquerda, não usufruía do mesmo apoio, criou uma ferramenta intelectual para pensar o social⁹. Nascia o *Cinema novo*, cujo movimento para Xavier foi “a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação” (XAVIER, 1985, p.14).

O chamado *cinema de autor* teve como seu maior representante Glauber Rocha. Através dos seus filmes, Glauber agrediu a classe média, dita alienada, pelo apoio dado ao Golpe Militar. Era a radicalização de alguns conceitos originais do *cinema de autor* francês.

3.2 O filme

Recorremos a Bernardet para uma breve caracterização deste movimento chamado de *política dos autores*. O verdadeiro autor de cinema produz filmes em detrimento de “valores plásticos, encenação, olhares, composição de quadros, uso de objetos, cortes” (BERNARDET, 1994, p.18), para compor uma expressão dos personagens e desenvolver uma temática particular. Esta temática deve acompanhar o artista em todas as suas obras até atingir a cristalização. Na análise dos dez filmes em que o personagem Marcelo comparece, percebe-se que a “idéia-mãe” do universo Khouriano está presente desde o primeiro filme, *As amorosas*. analisando esta obra,

⁹ Os filmes que tinham o objetivo de atingir o público com um cinema de massa foram do cineasta Bruno Barreto e adaptações das obras de Nelson Rodrigues, segundo o autor Ismael Xavier.

encontramos uma temática incomum para uma época contemporânea à cultura de massa e ao *Cinema novo*.

Marcelo, em *As Amoras*, é um jovem universitário de classe média que está desempregado e não tem dedicação aos estudos. Os pais são falecidos. Uma irmã, Lena, trabalha fora e divide um apartamento com uma vedete chamada Marta. A outra irmã é casada e tem filhos (que só aparecem numa cena durante todo o filme). Marcelo mantém um relacionamento simultaneamente com Marta e com Ana, esta última, uma estudante universitária de esquerda. Marcelo é constantemente criticado pelas irmãs e pelos cunhados pela falta de interesse no trabalho e nos estudos. Lena também o critica, apesar de parecer mais solidária com as angústias do irmão.

O primeiro plano do filme é no mesmo local da última cena, indicando um ciclo. Num campo, onde o filme começa e termina, ocorre uma cena violenta de uma gangue tentando currar Marta. Nesta seqüência, que será comentada mais adiante, Marcelo também é espancado pelo grupo. Depois dos créditos iniciais do filme, os planos seguintes acompanham Marcelo andando nas ruas de São Paulo até o apartamento da irmã Lena. A personalidade “vulgar” (dito por Marcelo) de Marta é apresentada no filme pelas suas atitudes, como o retorno para casa embriagada, e o comportamento promíscuo é sugerido na sua relação com colegas de trabalho. A personalidade dos demais personagens, inclusive Marcelo, é, em grande parte, revelada através dos diálogos. De acordo com Pucci a personalidade do personagem é mostrada no fim através de um jogo entre as suas falas e as imagens que se sucedem. Neste estudo, Pucci mostra que os diálogos de Marcelo com os outros personagens estão vinculados a obras literárias e, como uma espécie de profecia, o que o protagonista diz a respeito do mundo acaba por acontecer na representação das cenas que seguem.

No apartamento de Lena, Marcelo reencontra Roberto, namorado da irmã, e conversa com ele, enquanto Lena se arruma no quarto. Neste diálogo, reconhecemos valores modernos representados pelo personagem Roberto e verificamos a repulsa de Marcelo pelos mesmos.

Marcelo: Tudo bem, Roberto?

Roberto: Mais ou menos. Muita atividade. Trabalhando como um louco. Mas tudo bem. E você?

Marcelo: Não tão bem assim. Não trabalhando nada, estudando pouco, dormindo muito.

Roberto: Do mesmo jeito, então?

Marcelo: Que jeito?

Roberto: Como da última vez que te encontrei.

Marcelo: Não, pior.

Roberto: Olha. Eu tenho a impressão de que você tem um problema de vaidade. Toda essa reação é frustração por não poder sobressair.

Marcelo: Mas não sou eu que quero sobressair. É você que quer se nivelar.

E Roberto prossegue:

Roberto: Acabou o sujeito especial. Em nome disso, muita gente medíocre fica bancando o incompreendido, sensível, desajustado. O negócio é se integrar, ser útil. Isso mesmo, útil. Está acontecendo no mundo uma coisa muito bonita, vai ser desmistificada muita coisa que não serve para nada, tudo vai mudar para melhor. E é bom que você não só compreenda isso como também acabe gostando disso.

Marcelo: Sabe que eu tenho inveja de você?

Nesta conversa, percebemos os valores da sociedade retratados em Roberto – o ser útil, eficiente, trabalhador, honrado –, em contraponto às atividades lúdicas, irresponsáveis de Marcelo. Entretanto, a modernidade promovida pela cultura de massa analisada por Morin, dos sujeitos felizes em busca do amor eterno, é o oposto da vida moderna mostrada no universo khouriano. É o paradoxo da modernidade. Roberto acredita que o trabalho é essencial, assim como Lena justifica a Marcelo que o namorado é um cara legal porque lhe dá segurança e com um pouco mais de convívio não o acharia mais tão chato. Neste ponto, nos perguntamos como a escolha da relação pode se basear na segurança, onde estaria o amor repleto de aventuras? Respondemos: nas novelas, ou nos filmes comerciais. Lena é uma mulher sozinha que precisa trabalhar para se manter, também sente angústias como o irmão, mas o trabalho “me equilibra um pouco”, como ela mesma diz, e Roberto é a garantia de um futuro. Lena sente-se insegura e procura apoio nos lugares comuns da sociedade, como o trabalho e uma relação estável. Enquanto Marcelo não vê sentido na vida, sente-se desprotegido, angustiado, inseguro, despreza os valores sociais estabelecidos, como fica manifesto na frase em que admite ter inveja de Roberto porque este acredita nas instituições modernas.

Morin ressalta que a cultura de massa enfraqueceu um pouco o poder da família, da escola, do partido, do exército, mas não se instituiu totalmente, porque a cultura de massa não comporta as mesmas verdades destas instituições que convivem com a realidade concreta da comunidade. A cultura de massa pode criar modelos de condutas e inspirar sonhos, mas não tem o total poder de destituir os Estados, os partidos e as religiões. Por um lado, a linguagem audiovisual da cultura de massa emite aspirações à

felicidade e ao consumo, mas por outro, a sensibilidade khouriana aponta para uma realidade muito mais próxima ao desejo de segurança prometida pelas antigas instituições de poder, ao invés de se contentar com sonhos. E Marcelo despreza ambos.

Na seqüência da narrativa, depois que Marcelo conhece Marta na casa da irmã, recebe um convite dela para assistir suas participações em programas no estúdio de televisão, onde Marta faz destas duas atrizes suas personagens: Marilyn Monroe e Marlene Dietrich. No final, Marcelo, decepcionando as expectativas da moça que se orgulha tanto de si mesma, comenta que achou as gravações vulgares e acredita que ela poderia fazer algo melhor. Marta se defende dizendo que a maioria das pessoas gosta, mas mesmo assim Marcelo é firme em sua opinião e reafirma que a televisão é algo chato e vulgar. Mesmo insatisfeita com a opinião de Marcelo, Marta retorna para casa acompanhada por ele.

3.3 Marcelo e Ana

Marcelo é abordado no refeitório da universidade por um grupo de estudantes de esquerda que está fazendo uma enquete. Marcelo recebe o grupo na casa de um amigo de classe alta, onde, enquanto a família viaja, ele mora de favor num pequeno quatinho de empregada. Quando Ana, membro do grupo e logo futura namorada, pergunta quando pretende resolver o problema de moradia, responde que não pretende, vai morar ali até quando der.

Ana: Vamos planificar assim: você fala de seus problemas de trabalho, financeiros, sua situação social passada e presente, seu esquema familiar, sua participação política, sua visão do problema sexual e amoroso e suas perspectivas em geral. Não precisa se limitar às minhas perguntas. Você pode se estender à vontade.

Marcelo: Houve um tempo em que eu pensei que tinha capacidade e talento para fazer qualquer coisa. Era uma euforia besta. Hoje eu sinto que o tempo vai passar e me engolir sem que eu faça nada. Mas eu não me importo muito. Antigamente eu ficaria doente de pensar em passar em branco pelo mundo, hoje tanto faz.

Edgar Morin, na obra *O método 5 – a humanidade da humanidade – a identificação humana* –, percebe o homem num programa altruísta, ou seja, podemos estar ligados ao Nós (no sentido biológico), pai, mãe, família, e ao Nós (no sentido sociológico), que entendemos como pátria, religião, exército; e para si. "Tudo acontece como se cada um tivesse um tetraprograma, corresponde não somente à trindade humana individual/sociedade/espécie, mas também à relação intersubjetiva de amizade

e de amor" (MORIN, 2002, p.76). Além do programa altruísta, uma outra característica humana apontada por Morin é a nossa capacidade de nos objetivar, mas quando o Eu continua sendo sujeito, enquanto o Ego representa o sujeito objetivado. É devido a esta habilidade humana em objetivar-se que o homem passa a temer a morte, porque a fatalidade não é a decomposição de um corpo, mas a perda da individualidade, o aniquilamento do sujeito (MORIN, 2002, pp.74-95).



Ilustração 1 - As amorosas: *Marcelo* e *Ana*

Na personagem Ana (ilustração 1), encontramos a dedicação pelo social, pelo partido, pelo outro, no Marcelo, a si mesma. Naquela personagem, Khouri trabalha com a característica altruísta do ser humano e sua contradição: por um lado, ela é uma revolucionária de esquerda, e, por outro, deseja os valores burgueses como casar e ter filhos. Morin acredita que, desde o homem arcaico, a consciência da morte é algo temível e extremamente cruel, porque o homem não tem consciência da morte logo que nasce, mas a descobre ainda criança, provocando um trauma. A angústia é insuportável, porque representa o fim da individualidade e nada ficará para a posteridade. Quanto mais subjetivo for o sujeito, mais temor terá diante da morte. Para esta angústia, Marcelo tinha a proposta de criar algo para perpetuar sua individualidade para o além da morte, porém, desiludido, abandona seus planos, chegando à conclusão de que não há necessidade de prosseguir para a eternidade.

O homem precisou criar mitos e religiões para assegurar sua vida posterior e tranquilizar suas angústias. O cristianismo é uma religião de salvação da alma. Sacrifícios e ritos são necessários para o conforto eterno, tanto para os pobres como para os ricos. Os partidos, as pátrias e as guerras são programas altruístas de dedicação ao outro. Pela pátria, não tememos a morte (MORIN, 2002, pp.74-95). Ana não tem a subjetividade de Marcelo, nem a consciência da morte. Ela está voltada para o outro,

para a revolução, para um futuro. Ela luta contra as mitificações da cultura de massa e busca consolo para as suas necessidades imediatas na esquerda. Os filhos que Ana deseja ter representam a continuação do seu ser. Educando as próximas gerações, o ser humano pode transmitir um pouco de si mesmo para um futuro posterior a sua morte.

A individualidade de Marcelo é reafirmada no transcorrer da narrativa. Ele encontra Ana num bar onde se realizava o show da banda brasileira "Os Mutantes", com participação especial no filme. Ana estava com o mesmo grupo de amigos e Marcelo sentou-se junto a eles. Marcelo e Ana iniciam uma relação e vão duas vezes ao quartinho de Marcelo. Neste lugar, através dos diálogos (abaixo estão transcritos partes deles), compreendemos as angústias de Marcelo. A parede do quarto tem cartazes colados, nos quais está escrito, à caneta, o nome Marcelo. Na segunda visita de Ana, ela pega os livros de cabeceira para ver quais são, assim a câmera mostra os títulos: *L'homme revolte* (Camus), *Ética* (Espinosa), *Voyage au bout de la nuit* (Céline), *Ficciones* (Borges), *L'être et le temps* (Heidegger), *Les gommés* (Alain Robbe-Grillet), *D.H. Lawrence and human existence* (Martin Jarrett Kerr), *Women in love* (D.H. Lawrence), *A cidade sitiada* (Clarice Lispector) e *Sexus* (Henry Miller). Marcelo é um homem culto, lê todos os livros em suas línguas originais, com um gosto refinado, mas sem motivação

Marcelo: Tudo passa rápido, não se segura nada. Viu? Esse beijo já passou. Esse também já é passado. As palavras que eu vou dizendo também vão ficando para trás, elas voam, passam, se perdem. Olha lá: tchau palavra! Vou ver se pego essa aqui ... Não deu.

Ana: Mas eu gostei dos beijos, eu me senti feliz.

Marcelo: Mas do que adianta isso? Daqui a pouco eles já vão ter uma hora de idade. Logo será amanhã. Depois, um ano e, daqui a dez anos, você não vai se lembrar mais de mim. E tudo o que a gente fizer aqui hoje de noite não terá mais sentido.

Toda a cultura cria mitos para fazer a mediação entre o real e o imaginário, necessário para a proteção das sociedades contra a "realidade insuportável" (MORIN, 2003, p.144). Segundo Morin, nenhum homem consegue viver plenamente na racionalidade, é necessária a troca do lúdico com o real. A modernidade criou o mito do progresso, do consumo, do bem-estar, assim como os partidos comunistas inventaram seus sonhos. Todo o humano oscila entre o imaginário e o real. "O espírito de compromisso com a realidade não bastou aos seres humanos. Houve sempre a vontade de dominar a realidade para torná-la suportável, seja por meio da ciência e da técnica,

seja pela magia” (MORIN, 2003, p.152). Ana, Marta, Roberto e Lena aceitaram os mitos do seu tempo. Marcelo os nega. Por seus livros de cabeceira, percebemos que ele busca uma explicação, um sentido à vida. Marcelo está dentro de uma cultura que não contém todos os seus desejos, e impõe normas, regras, barreiras aos seus impulsos.

Na segunda visita ao quartinho, Marcelo está deitado ao lado de Ana na cama. Ela percebe que ele está deprimido e comenta que parece triste e desprotegido.

Marcelo: A gente está sempre desprotegido, contra tudo. Qualquer imbecil pode te estragar o dia, o mês, o ano, a vida. Uma notícia de jornal, um automóvel, um micróbio, uma casca de banana pode mudar o quadro da tua vida ou acabar com tudo.

O ser humano está desprotegido dos perigos da vida. A qualquer momento, pode sofrer um acidente, pode acontecer um desastre natural, ou ainda, os monstros e demônios podem causar temores, ou os Deuses ficarem enfurecidos. Ainda, num breve instante, podemos morrer. Marcelo não ignora a fragilidade da vida, em todos os momentos está desprotegido, e Ana faz com que ele pense sobre isso.

3.4 Marcelo e Marta

Marcelo procura Marta no estúdio de televisão quando a vê saindo com um grupo de homens. Marcelo incomoda-se com o comportamento dela e a aconselha abandonar a vaidade. Isso a aborrece e, para se vingar de Marcelo, aceita sair com o grupo para uma suposta festa. Marcelo decide ir junto. Na verdade, a intenção da gangue é levá-los para um campo deserto onde tentam currar Marta e espancam Marcelo quando este tenta defendê-la. A moça é salva quando passa um carro da polícia e os agressores resolvem ir embora. Marcelo tenta cobrir o corpo nu de Marta, que está deitada ao chão, com seu casaco. Marta se irrita e pede para ele sumir da vida dela (como se ele fosse o responsável pela noite). Marta se cobre com o casaco e sai caminhando em direção à estrada. Amanhece. Marcelo permanece no mesmo lugar deitado ao chão em pose fetal.

Esta cena é a prova da profecia de Marcelo, eles estavam desprotegidos dos males da gangue. Foram feridos e humilhados. Marcelo deita-se em posição fetal para retornar ao útero da mãe, único lugar em que se sente realmente protegido.

4 O Personagem

Marcelo, personagem aqui analisado, primeiro compreende a saturação dos valores da cultura de massa, depois, encontra a ingenuidade na atmosfera socialista. Então, privado de ambas as ilusões, só lhe resta mergulhar numa profunda crise existencial, que se torna sua companheira fiel nos próximos nove filmes em que aparece. Marcelo, neste primeiro filme, desabafa com a irmã, dizendo que Marta é vulgar e cansativa, e que a outra, embora seja inteligente, é chata. Porém, as confissões que confiou à Marta são ainda mais reveladoras: ele diz a ela que a única coisa que ainda gosta de fazer na vida é sexo.

Marc Vernet, no texto *Cinema e narração*, revela a diferença entre a realidade do material filmico e a realidade da temática filmica. A primeira definição diz respeito às descobertas técnicas cinematográficas de cada época em conformidade com a moda. Por exemplo, o cinema mudo parecia bastante realista até o uso da cor, os tons pastel comuns na década de 80, hoje estão em desuso. Enquanto que a realidade temática reporta à percepção da narrativa pelo público. A verossimilhança de um filme se deve a filmes anteriores que consolidaram um gênero ou à repetição de um personagem em várias obras. Esta última caracterização auxilia na construção verossímil de Marcelo.

Entretanto, adverte Vernet: “é dito verossímil o que é previsível” (VERNET, 2006, p.142). O que não é previsível não é absorvido pelo espectador como real. “O verossímil e a opinião comum – O verossímil pode, em primeiro lugar, ser definido em sua relação com a opinião comum e os bons costumes: o sistema do verossímil esboça-se sempre em função das conveniências” (VERNET, 2006, p.141).

Talvez seja esta a explicação para uma possível estranheza ao estilo khouriano em *As Amorasas*. A linguagem e a temática de *As Amorasas* não estão de acordo com o senso comum de sua época, e, quem sabe, até mesmo da nossa. Na sensibilidade pós-moderna, algumas nuances de Marcelo, como seus medos, angústias, decepções, não nos parecem mais estranhas, enquanto que outras, como a sugestão e concretização do incesto¹⁰, ainda não nos soam naturais. Pela sua personalidade, acreditamos que Marcelo de *As Amorasas* é o mesmo personagem que segue nos próximos nove filmes. Entretanto, neste primeiro filme, Marcelo pertence à classe média e, nos filmes que aqui

¹⁰ No filme *As amorasas*, Marcelo insinua numa cena a possibilidade de um incesto com a irmã Lena. Nos filmes *Eu e Forever*, Marcelo concretiza o incesto tendo uma relação sexual com sua filha Berenice.

ainda serão analisados, tais como *Paixão Perdida*, Marcelo é um rico empresário¹¹. Essa diferença social altera a constituição do personagem. Segundo o autor Rib Davis, a classe social é um dos elementos determinantes na formação de um personagem, é através desta informação que algumas atitudes e comportamento dos seres fictícios se justificam, como seus hábitos alimentares, rotina, relação com o trabalho, vocabulário etc. Assim como a raça, a família, a formação profissional têm que ser levadas em conta no desnudamento do personagem principal. Marcelo rico tem mais acesso à cultura do que o Marcelo classe média. O primeiro tem um apartamento (ou vários como foi sugerido em *O prisioneiro do Sexo*) decorado com obras de arte, toma uísque e vinho, ouve jazz, mora numa mansão, tem casa na praia, sítio e faz viagens pelo mundo acompanhado de suas mulheres. Enquanto que o Marcelo de *As Amorasas* só dispõe de alguns livros e seus encontros são restritos ao apartamento da amante ou a seu quatinho emprestado de empregada. Em *O Convite para o Prazer*, para satisfazer um capricho da filha, ele contrata sua colega de escola para assumir um cargo onde a menina não tem experiência e é bem remunerada. Em *Eros, o Deus do Amor*, uma das suas amantes o procura no escritório e o acusa de ter atrapalhado sua vida. Por este motivo, a mulher acha justo que Marcelo lhe forneça um cheque com uma relevante quantia de dinheiro. Marcelo não se opõe e paga.

Além de conquistador, não conhecemos outras habilidades dele, não sabemos como Marcelo mantém sua empresa, quais os funcionários em que confia para a administração. Se o dinheiro que sustenta Marcelo vem de família, não conhecemos o valor deste patrimônio e se é suficiente para sustentar a luxuosa vida do personagem sem precisar contar com os rendimentos da empresa. Mas é evidente que a posição social de Marcelo é um dos requisitos fundamentais para a sua boa-vida.

Reportando novamente a Rib Davis, este comenta que os objetivos do personagem principal são os que movem a trama (DAVIS, 2001, pp.81-85). Desta forma, quando Marcelo conclui, em *As Amorasas*, que a única coisa na vida que ainda gosta de fazer é sexo, a partir deste momento, o espectador é cúmplice de sua vasta experiência sexual. O enredo dos filmes percorre sua crise existencial, porém a solução nada tradicional que encontrou para amenizar sua dor nos remete a nossa hipótese de trabalho: Marcelo personifica uma espécie de paródia da psicanálise freudiana. A sua busca para o prazer é tão imoral, incomum e sem limites que ele se torna uma caricatura

¹¹ No filme *O ultimo êxtase*, Marcelo é adolescente.

dos instintos psicanalíticos freudianos. Chegando ao seu extremo, Marcelo tem relação sexual com a filha e se envolve numa afetividade muito próxima à descrita por Freud no Complexo de Édipo com a sua mãe. E, apesar de tudo, a sua aparência continua serena, raramente se exalta, perde a calma e, o mais curioso, nunca demonstra nenhum sentimento de culpa. Com essa personalidade constante, Marcelo é o mesmo para as amantes, a esposa, os empregados, a filha, as prostitutas etc. Ele não tem a pretensão de enganar a ninguém e, quando fala de si mesmo, é honesto. Essa relação que ele construiu com os outros personagens dos filmes é fundamental para o espectador conhecê-lo. Os diálogos nestas narrativas dizem muito sobre Marcelo. A história está centrada no seu ponto de vista, como observamos em *As Amorasas*, e a inexistência do narrador valoriza ainda mais os diálogos.

Lucien Goldmann, em seu texto *Introdução aos problemas de uma sociologia do romance*, ilustra as proposições de Georg Lukács e de René Girard a respeito da construção romanesca: “A forma que Lukács estuda é a que caracteriza a existência de um herói romanesco por ele definido, com muita felicidade, na expressão do herói problemático” (GOLDMANN, 1976, p.08). Os valores “autênticos” são aqueles que não estão explicitamente presentes no romance, mas subjugam seu universo de uma forma subentendida. O romance é a história de uma busca “degradada” inserida num mundo igualmente “degradado”, mas há uma investigação pelos valores “autênticos”, e o herói é um ser “demoníaco”, louco ou criminoso que precisa romper com este mundo.

Antonio Candido, em *A Personagem do Romance*, revela a diferença entre o “ser vivo” e o “ser fictício”. O primeiro, o “ser vivo”, carrega uma dualidade entre a concepção física do ser e a concepção fragmentada da sua personalidade, impossibilitando, assim, sua compreensão singular. As características e o mundo do segundo, do “ser fictício”, por seu turno, já foram determinados pelo autor. Em função disso, mesmo que existam inúmeras interpretações por parte do leitor, o seu universo, isto é, o universo fictício, é limitado. Em algumas obras, essa fragmentação da personalidade do ser real aparece nas dificuldades das relações entre os personagens, caracterizando, muitas vezes, um drama. Além dessa proximidade da fragmentação, o ser fictício precisa preservar um cotidiano próximo de um ser real, como manter atividades humanas e corriqueiras: comer, dormir, tomar banho; enfim, “dar a impressão de que vive” (CANDIDO, 2000, p.63).

Conclui-se, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo. Mesmo que a matéria, narrada, seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente (CANDIDO, 2000, p.75).

5 A instituição imaginária da sociedade de *As Amorasas*

Castoriadis evidenciou em seus escritos que a principal essência do homem está no poder de criar: o imaginário possibilita ao ser a capacidade indeterminada de criar sociedades, enquanto que a racionalidade é uma característica comum dos seres vivos em geral. Mas o que seria o imaginário?

Numa entrevista concedida a Juremir Machado da Silva, publicada na Revista Famecos em agosto de 2001, Maffesoli responde a intrigante questão: o que é imaginário? Esta pergunta é, ao mesmo tempo, simplória e desconcertante, porque sabemos e sentimos o que é o imaginário, mas defini-lo é uma tarefa um tanto complicada. Diversos autores que trabalham com a sociologia do imaginário arriscam-se a definir o conceito, porém mesmo entre eles há divergências. Para alguns, o imaginário é individual, para outros, é social. Há também os que falam de um imaginário institucional, e outros, de um imaginário simbólico. Mas todos concordam que o imaginário é inerente ao ser humano, desde a criança até o adulto, presente em todas as culturas e todas as raças. Engana-se quem ainda pensa que o homem é um animal apenas racional, preso ao mito progressista da modernidade. Morin (2005) observou que a nossa própria formação cerebral abrange instintos, sentimentos, o abstrato, o concreto, o racional e o emocional. Assim somos esta duplicidade de racional e imaginário. A nossa percepção nos trai em relação à realidade: o que vemos, escutamos, cheiramos e sentimos são frutos de modificações de luminosidade, calor, ondas sonoras, elementos químicos e físicos captados por nossos canais de percepção trazidos ao cérebro que, por sua vez, transformam estes estímulos em analogias do mundo real. Morin ressalta que o conhecimento que o homem hoje tem do cérebro é o mesmo que os árabes tinham do mundo quando fizeram um mapa-múndi sem as Américas, mas é evidente que nossa formação cerebral comporta outras características além da racionalidade.

Segundo Herbert Marcuse (1968), a fantasia é um mecanismo de defesa e de descanso cerebral para o homem que vive perante uma sociedade com normas, regras, instituições. Os devaneios são pequenas fugas do “princípio de realidade”, na terminologia de Sigmund Freud. O homem criou regras para o convívio em sociedade inibindo seus instintos naturais de prazer e só a fantasia encaminha o sujeito a um estado livre das repressões da vida em sociedade. Para Gaston Bachelard (BACHELARD, 2001, p.1), a imaginação "é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é, sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens". Poderia acrescentar Gilbert Durand:

Afinal, o imaginário não é mais que esse trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito, e no qual, reciprocamente, como provou Piaget, as representações subjetivas se explicam "pelas acomodações anteriores do sujeito" ao meio objetivo (Durand, 2002, p.41).

Maffesoli¹² acredita que o imaginário é sempre coletivo, uma *ambiência*¹³ compartilhada por um determinado grupo, tribo. Mais precisamente "o imaginário seria uma ficção, algo sem consistência ou realidade, algo diferente da realidade econômica, política e social, que seria, digamos, palpável, tangível". Observa Marcel Postic (Postic, 1993, p.13) que o imaginário "não é afastar-se em relação ao mundo real; é seguir ao mesmo tempo uma via paralela".

Utilizando os conceitos de *id*, *ego* e *superego* de Freud, Durand explica a tópica sociocultural do imaginário (lugar do imaginário). Ele pede que imaginemos um círculo. Na parte do inconsciente, a posição inferior do círculo corresponderia ao *id*, estariam nossos arquétipos, o que Jung chama de "inconsciente coletivo". O *ego*, segunda camada, faz uma ponte com a sociedade e absorve suas determinações nos papéis sociais. E, por último, o *superego* teria a finalidade de organizar e racionalizar os códigos culturais. Esse seria o trajeto antropológico do imaginário, do arquétipo ao mundo objetivo. A partir dessa estrutura, o autor conclui que os nossos mitos, sonhos e anseios originam-se de um trajeto que começa no obscuro, em seguida racionalizado para uma "teatralização (Jean Duvignaud, Michel Maffesoli)" (DURAND, 1998, p. 96) Por meio de correntes positivas ou negativas, são atribuídos ao fluxo "estruturas e valores das várias 'confluências' sociais (apoios políticos, econômicos, militares, etc.),

¹² Responde na entrevista concedida a Juremir Machado da Silva

¹³ Termo de comum uso na obra de Michel Maffesoli.

perdendo assim sua espontaneidade mitogênica em construções filosóficas, ideologias e codificações" (DURAND, 1998, p.96).

Na tocante à relação da teoria psicanalítica freudiana, Castoriadis percebe que existe um imaginário em cada indivíduo que ele chama de Imaginário Radical. Este imaginário é primitivo e está relacionado com nosso *id*. Por mais que tentamos reprimir ou sublimar a pulsão deste imaginário, nós não conseguimos dominá-lo plenamente. Dessa ação, resulta a criação, a alteração da sociedade, da história e do tempo. Assim, desta forma colocada, a teoria de Castoriadis é incompreensível, para entender melhor sua análise é necessário o desenvolvimento de alguns significados importantes para seus estudos.

Para Castoriadis, o imaginário é sempre coletivo, mesmo que a imaginação radical esteja no indivíduo. Isso é assim porque a sociedade modula o indivíduo desde muito pequeno às suas regras. O ser humano é um ser naturalmente social, e já nos primeiros anos de vida, instituições tais como a família e a escola os ensinam o que é certo e o que é considerado errado. Usando um termo psicanalítico, Castoriadis explica que o descobrimento da realidade social reprime nossos instintos (no capítulo dois isso será explicado detalhadamente) fazendo com que nós *sublimemos* nossos desejos para atividades permitidas socialmente. É uma substituição do objeto de prazer. Porém, nem sempre a sublimação é eficiente e acabamos por permitir que partes de nossos impulsos transcendam nossas mentes e sejam, enfim, absorvidos pela sociedade. A sociedade aceita como sua pulsão, e desta ação resulta que o sujeito novamente incorpora essa modificação da sociedade, mas como algo que vem de fora. O criador da pulsão não tem noção de sua autoria. Essa nova tendência de comportamento da sociedade é domesticada em regras e instituições e repassada para todos os indivíduos. A manutenção da sociedade e suas transformações ocorrem a partir de um *anônimo coletivo*.

(...) a psique deve instituir imaginariamente o mundo no qual está inserida e projetá-lo de modo criativo como o mundo querido ou como o objeto desejado. (...) A sublimação não deve ser caracterizada num sentido pejorativo ou redutivo, como se fosse uma carência de racionalidade da qual a pessoa não tem consciência. Pelo contrário, ela representa a forma original em que a pessoa representa o mundo, pensa seus desejos e racionaliza sua práxis (RUIZ, 2003, p.97).

Vejamos um exemplo, um indivíduo na sociedade brasileira cresce, vai para a escola, aprende o português, descobre o hino nacional, identifica a bandeira brasileira como a sua, é educado pela família que lhe ensina as regras sociais tais como os comportamentos sexuais, as divisões de classes, o casamento, a criação de filhos etc. A sociedade desse sujeito é composta por um complexo de instituições – instituições aqui compreendidas como as descritas por Castoriadis: a escola, a pátria, Deus, o estado, a família etc. –, que possuem uma organização interna com o objetivo de ser determinada. Porém essa determinação é afrontada com um novo instituinte que persiste em alterar o instituído.

O verdadeiro tempo é o tempo da transformação, da alteridade. Assim a história, nada mais é do que a indeterminação do ser, as transformações das instituições imaginárias da sociedade. O tempo e a história somente existem na alteração do ser para um outro *ser-sendo*. Castoriadis (1992B) critica Heidegger quando este último pensador anuncia o fim do humano, pois para o primeiro, o sujeito é essa essência de criação, de ser sempre outra coisa. Mas o indivíduo não reconhece esta característica, ignora a sua verdadeira história e seu tempo, pois não suporta admitir a sua indeterminação. Não ser determinado significa perceber que tudo o que existe na sua sociedade, suas instituições, deixara de existir para tornar-se uma outra. Isso seria o mesmo que reconhecer sua própria mortalidade. Sobre este ponto, Castoriadis escreveu um texto intitulado *Instituição da Sociedade e Religião* (CASTORIADIS, 1987, pp.373-393). O autor define a psique humana como um sem-fundo, um abismo, lugar de onde surgem as criações e o verdadeiro tempo. O humano criou a religião para disfarçar o *sem-fundo*, pois através de alguém de fora (Deus) o mundo é explicado desde o seu princípio até o seu fim. Mas foi a própria sociedade que se *auto-criou*, não existe ninguém alhures para determinar suas instituições. Ainda nos fala o autor que a sociedade nasceu junto com a religião, justamente por essa necessidade de determinação que esconde a sua indeterminação. Assim, tudo que hoje existe é apenas um processo, que surgiu no passado, e continuará no futuro. A sociedade moderna não é diferente, ela apenas camuflou sua religião, trocou Deus pelo progresso, mas não observou a incoerência de que o progresso não tem fim. Visando sempre a racionalidade e o progresso, a Europa e a América do Norte entraram nos países menos desenvolvidos para desenvolvê-los. Mas, como bem lembra o autor, os desenvolvimentos técnicos e econômicos dos países da Europa tiveram a sua própria história e aprenderam com seus próprios erros. Não

adianta esses governos tentarem construir uma réplica nos países com uma colonização e uma cultura diferentes. A história jamais será a mesma.

Castor Bartolomé Ruiz (2003) reforça os ensinamentos de Castoriadis apontando a incoerência na maneira determinada de pensar a história, pois acreditar em algo já pré-definido é investir somente na racionalidade para desvendar a verdade. Entretanto, o imaginário não pode ser completamente entendido pela racionalidade, pois ele tem a sua origem no *sem-fundo* humano. De acordo com Castoriadis (CASTORIADIS, 1987, pp. 335-372) a história da imaginação começa com a descoberta do termo *phantasma*¹⁴, de Aristóteles, escrito em *De anima*. Aristóteles propõe que não pode haver pensamento sem o *phantasma*, isso que dizer que, na base da racionalidade, existe um elemento lúdico. Castoriadis observa que Aristóteles se refere a dois tipos de imaginação ao longo do volume de sua obra, apesar de não deixar explícita essa divisão. A segunda imaginação, como assim chamou Castoriadis, é uma faculdade de enganar, algo que não se possa distinguir entre o verdadeiro e o falso. Todos os entes podem ser classificados como sensíveis ou inteligíveis, porém Aristóteles observa que o *phantasma* é uma terceira forma de ser. A primeira imaginação seria os primeiros *noemas*¹⁵, “ou são aquilo sem a qual os primeiros *noemas* não poderiam existir” (CASTORIADIS, 1987, p. 343). Isso remete à conclusão de que não existe pensamento sem *phantasma*, entretanto, quando os *noemas* se tornam um complexo de *noemas*, o *phantasma* é substituído pelo pensamento. Segundo Castoriadis, toda a tradição filosófica que sucedeu Aristóteles ignorou a sutileza da primeira imaginação, utilizando somente a definição de imaginação através da interpretação da segunda imaginação que é traduzida como “movimento engendrado por uma sensação em ato”¹⁶ (CASTORIADIS, 1987, p.343).

Ruiz faz um resumo da história da filosofia determinista. Platão inventou o mundo das idéias, onde existiria a verdade. Os seres humanos seriam apenas projeções (sombras) do legítimo ser. Os únicos que tinham o privilégio de conhecer a verdade eram os filósofos. Para Aristóteles, a verdade estava na essência oculta do ser, “a *ousia* (essência) possui de forma potencial todas as possibilidades de ser de cada ente particular” (RUIZ, 2003, p.36). Ambos os filósofos acreditavam que a verdade era plena e determinada, bastava o ser humano chegar a ela através da racionalidade. Mesmo decorridos alguns séculos, ainda na Modernidade, com Hegel, Marx, Kant,

¹⁴ Castoriadis traduz este termo grego para fantasma.

¹⁵ O termo *noema* remete ao objeto pensado, elaborado a partir dos dados sentidos.

¹⁶ “Ato” é porque forma imagem.

funcionalistas, estruturalistas pensavam, cada um através de um método diferente, encontrar a verdade absoluta do ser. Dentro da lógica determinista, segundo Ruiz, é admissível uma variedade de formas de ser da sociedade, porém as diferenças têm sempre um limite, ou seja, a história é uma sucessão de diferentes tipos de seres já pré-determinados.

A lógica determinista ainda reina na nossa mentalidade. Castoriadis observa que nós temos a tendência a olhar para o passado para identificar os fatos históricos através de nossos significantes imaginários presentes, que certamente não tinham a mesma significação há anos atrás. Existem elementos no passado que puderam proporcionar um acontecimento no presente, por exemplo, o desenvolvimento técnico possibilitou o capitalismo neo-liberal. Podemos compreender as possíveis causas das significações atuais, mas jamais poderemos entendê-los, porque essas significações hoje não existiam no passado. Não se imaginava na modernidade que o desenvolvimento técnico e econômico chegaria ao capitalismo hoje.

Depois de expostas estas questões, Castoriadis estuda a percepção do indivíduo autônomo, e sobre a sociedade autônoma. Esses seriam indivíduos capazes de superar o medo da mortalidade institucional e perceber que existe um anônimo coletivo que autorregula a sociedade. Tendo esta clareza, os sujeitos podem deixar de pertencer a uma sociedade heterônima, que fabrica suas criações, mas dá o crédito a algo ou alguém alhures. “A autonomia surge, como germe, assim que a interrogação explícita e ilimitada se manifesta, incidindo não sobre os fatos, mas sobre as significações imaginárias sociais e seu funcionamento possível” (CASTORIADIS, 1987, p.139). Em nível individual, Marcelo é um sujeito autônomo, ele consegue refletir sobre sua própria história e escapar do ciclo de repetição no qual as instituições funcionam. Mas para ocorrer a reflexão sobre as instituições, segundo Castoriadis, é necessário que as mesmas proporcionem um momento de questionamento. O autor fornece um exemplo quando, num determinado período histórico e cultural, um guerreiro se vangloria pela sua força e coragem ao mesmo tempo em que um poeta o condena como ridículo. Então, para Marcelo compreender as deficiências da esquerda e o entusiasmo ingênuo pelo progresso da televisão, foi necessário um momento histórico desta sociedade em que as significações imaginárias estejam mais enfraquecidas. Em toda a narrativa, além do discurso do Marcelo, há elementos que debocham das instituições. Ana e seus colegas de faculdade fazem um filme com entrevista, que, remete a uma sátira do cinema-verdade comum aos cinemas novistas. O cinema-verdade era estruturado com

uma pequena equipe que ia para as ruas perguntando questões para os cidadãos. A fala de Lena, que mostra conformidade com as suas escolhas (de trabalhar, namorar Roberto, morar com uma atriz), pode ser interpretada como um pedido de mudança, um apelo a uma nova criação social. Filmes com *São Paulo S/A* (1965), de Luís Sérgio Person, também fazem críticas ao comportamento da burguesia brasileira. Não criticam a esquerda, mas também percebem uma necessidade de mudança.

Ana, Marta, Roberto e Lena aceitam as determinações da sociedade brasileira de 1968, mesmo que, para estes personagens, algumas imposições sociais não sejam satisfatórias. Mas, para os próprios personagens, é assim que tem que ser, como se o jeito de ser da sociedade fosse desde sempre determinado por alguém de fora. “O assentido do mundo sempre é uma ameaça possível para o sentido da sociedade, o risco de desmoronamento do edifício social de significações, por isso mesmo, sempre presente” (CASTORIADIS, 1992B, p.129).

A autonomia para Castoriadis é consequência de um plano político e pessoal. O político é como uma ação capaz de perceber a auto-regulagem da sociedade e coletivamente optar por decisões. Marcelo é autônomo, pensa por si mesmo e compreende o ciclo de criação da sociedade. Ele permite a liberdade total de seu imaginário radical, quando não controla seus impulsos. A perseguição pelo prazer, as pulsões livres de limitações que fazem de Marcelo um personagem especial na história do cinema nacional. Apropriamo-nos de algumas investigações de Renato Pucci (2001) para desvendarmos a autonomia de Marcelo. Esse autor trabalha com três seqüências do filme *As amorosas* para verificar a influência dos filósofos em Marcelo. Estes planos são os mesmos que foram descritos neste trabalho: a enquete com os estudantes e as duas seqüências que se passam no quartinho de Marcelo. No quartinho, Marcelo demonstra angústia. Heidegger (1969) propõe que é através da angústia que o homem pode compreender o *nada* que a sociedade determinada deixa de fora.

Parece, sem dúvida, que em nossa rotina cotidiana, estamos presos sempre apenas a este ou aquele ente, como se estivéssemos perdidos neste ou naquele domínio do ente. Mas por mais disperso que possa parecer o cotidiano, ele retém, mesmo que vagamente, o ente numa unidade de totalidade (HEIDEGGER, 1969, p. 29).

E ainda acrescenta:

Estamos suspensos na angústia. Melhor dito: a angústia nos suspende porque ela põe em fuga o ente em sua totalidade. Nisto consiste o fato de nós próprios – os homens que somos – nos refugiarmos no seio dos entes (HEIDEGGER, 1969, p.32)

É através da angústia que Marcelo consegue perceber a determinação do ser. Também por via deste sentimento, o protagonista descobre o absurdo da vida. Como demonstrou Pucci, no livro de Albert Camus, *O mito de Sísifo*, o filósofo desenvolve o conceito do absurdo da vida e conclui com um exemplo – como o próprio título do livro já adianta – do mito de Sísifo. Esse ser é castigado pelos deuses e, então, é obrigado a carregar uma pedra pesada ao topo de uma montanha, onde o peso da pedra faz com que ela caia de novo. Assim, fica Sísifo o dia inteiro e todos os dias carregando inutilmente a pedra. Mas o problema não está no seu dever, mas na consciência do absurdo de sua tarefa. O mito termina com uma mensagem otimista, como observa Pucci, pois se Sísifo não tivesse consciência do absurdo poderia viver perfeitamente feliz na ilusão. Marcelo sabe do absurdo da vida, mas não enxerga nenhuma perspectiva feliz, tanto é que tenta fazer com que Marta enxergue a vulgaridade da televisão e com que Ana perceba a ingenuidade da esquerda. Para Pucci, Marcelo ainda vai um pouco além no confronto com Ana. Sendo ela uma militante de esquerda, acredita no conjunto, na luta em sociedade para um futuro melhor para os homens. E Marcelo é um individualista. *O homem revoltado* (2005), de Camus, foi um livro polêmico para sua época, pois se tratava de uma crítica à esquerda. Camus, assim como Castoriadis, perceberam que a esquerda está aliada ao um pensamento determinista, em que a história dos homens substituiu a religião no momento que determinam um fim para os homens. Os governos de esquerda que foram colocados em prática, como por exemplo, na Rússia, eram governos totalitaristas e não respeitaram nem mesmo as proposições de Marx que acreditava que a revolta do proletariado seria um movimento natural da história. Esses políticos resolveram antecipar o curso natural da profecia e tornaram seus países um lugar de terror com a justificativa de que um dia os fins iriam justificar os meios (CAMUS, 2005, pp.219-281).

Assim, com *O homem revoltado* na cabeceira de Marcelo fica clara a posição individualista do personagem, atitude condenada pela esquerda. E com *Mulheres Apaixonadas*, de D. H. Lawrence, Marcelo estuda a transcendência através do sexo. Esse livro retrata a vida de dois casais. Ursula e Gudrun Brangwen são duas irmãs que se relacionam respectivamente com Gerald Crich e Rupert Birkin. Pucci lembra bem

que Khouri, na abertura de *As amorosas*, usa como pseudônimo Rupert Khouri e talvez o título de *As amorosas* remeta a uma tradução de *Women in love*, de Lawrence. A menção a este personagem nos leva a analisá-lo um pouco mais de perto. Rupert é um inspetor de um colégio que desenvolve pensamentos filosóficos ao longo do livro. Ele reflete sobre o amor, a amizade e, no final, encontra a transcendência através da vida sexual que mantém com a esposa Ursula. Na seqüência da enquete, Marcelo responde ao grupo:

Marcelo: Deve haver algo equivalente ao equilíbrio das estrelas, ao fogo e à chuva. Que não termine necessariamente no desencanto e na frustração. Eu sei que isso é possível. Às vezes eu sinto dentro de mim uma espécie de explosão, uma felicidade louca pelo simples fato de estar vivo e a sensação definitiva de que tudo tem um sentido e de que a vida é uma coisa plena, completa. Infelizmente isso dura pouco. O meu único objetivo agora é encontrar uma forma para tornar esse estado permanente ou quase.

Observamos a fala de Rupert:

Rupert: O sexo é o que resta em nós dessa mistura, dessa confusão. A paixão indica a separação ulterior dessa mistura, que deu ao homem a parte viril e à mulher a parte feminina, até que um e outro se tornem puros e perfeitos como anjos, que a união dos sexos, no seu sentido mais nobre, seja ultrapassada, deixando dois seres autônomos juntos numa constelação, como se fossem estrelas.

Rupert acredita na autonomia conquistada através do sexo, Marcelo faz menção a este diálogo e neste ponto discordamos de Pucci. *No equilíbrio das estrelas* (2001), o autor conclui que a influência de Marcelo por Heidegger, Camus e Lawrence não é total, pois há discordância entre a atitude do personagem e as teorias em questão. Heidegger acredita na liberdade através da angústia, enquanto que Pucci não visualiza uma busca pela liberdade em Marcelo. Em Camus, apesar de pregar o individualismo, a obra tem um fundo positivo, enquanto que Marcelo é inteiramente pessimista. E por fim, aqui que está nossa oposição a Pucci, em *Mulheres apaixonadas*, a felicidade e a transcendência são atingidas através do sexo, porém, para Pucci, Marcelo não atinge esta transcendência e se mantém pessimista em relação à vida. Pucci observa ainda que o protagonista tenta diversas vezes, ao longo da narrativa, modificar a personalidade dos que o cercam, tais como Ana e Marta, mas descobre ao final que não é possível mudar o mundo e as pessoas. Neste ponto, concordamos com Pucci, Marcelo torna-se mais cínico e desiste de tentar mudar as pessoas, mas não acreditamos que tenha desistido de procurar sua felicidade, o equilíbrio das estrelas. Se voltarmos para definição de sociedade e indivíduo autônomo de Castoriadis, poderemos perceber que Marcelo está

um pouco além da corrente existencialista. Uma outra interpretação é possível no momento que identificamos a sua maneira de autocriação da vida social que, sem dúvida, é uma resposta para a sociedade em questão.

A psicanálise visa ajudar o indivíduo a tornar-se autônomo, capaz de atividade reflexiva e deliberação. Desse ponto de vista, a psicanálise pertence plenamente à imensa corrente social-histórica que se manifesta nos combates pela autonomia, ao projeto emancipatório ao qual pertencem também a democracia e a filosofia (CASTORIADIS, 1992B, p.158).

Então, será pelo viés da psicanálise que Marcelo busca sua autonomia, mas sua representação está parodiada.

Capítulo 2: Marcelo – psicanálise e ironia

1 Vida e morte

Qual é o propósito da vida? Morin já nos disse que a cultura de massa instituiu um ideal de felicidade próximo à inalcançável vida dos heróis das novelas e dos filmes. Freud diz que o propósito da vida é satisfazer o princípio do prazer e, conseqüentemente, a consumação da felicidade. Mas esta realização enfrenta um grande inimigo: a civilização, que dispõe da religião para tentar encontrar outras alternativas para o sentido da vida. Com Morin, vimos que os personagens secundários de *As Amoras* aceitaram a nova religião da modernidade, o consumo, o trabalho, a televisão etc., mas não estão felizes – o que parece indicar que, pelo menos para estes personagens, este não é o propósito da vida. Ironicamente, Marcelo está mais próximo do prazer, logo da felicidade dentro dos termos da teoria freudiana.

Todos nós, segundo Freud, somos orientados por dois princípios: o princípio do prazer e o princípio do desprazer. Objetivamos o princípio do prazer e evitamos o desprazer. O princípio do prazer é um princípio econômico: enquanto o desprazer está ligado ao aumento das quantidades de excitação, o prazer, à sua redução. Freud entendia que nossos atos são determinados pelo prazer ou pelo desprazer. Nossas ações não são percebidas conscientemente, mas de forma inconsciente, porque, no nosso sistema interior, os estímulos vindos do mundo externo são traduzidos como tensões que aumentam ou diminuem de acordo com a escala do prazer-desprazer. A felicidade, que é a realização do princípio de prazer, não pode ser constante, pois ficaria reduzida a uma felicidade tênue. É preciso alcançar a felicidade plena sob a alternância do prazer e do desprazer.

O sofrimento pode ocorrer em três direções: “de nosso corpo, condenado à decadência e à dissolução (...) do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros” (FREUD, 1969C, p.39). Portanto, estamos muito expostos ao sofrimento. A alternativa que encontramos para amenizar todos estes males é formar uma vida em comunidade para juntos combater a ameaça do mundo natural e poder criar leis para fiscalizar os relacionamentos com os outros. Desta forma, o princípio de prazer é substituído pelo princípio de realidade. É quando o indivíduo crê que é feliz apenas por não sofrer algum

dano. Para algumas pessoas, o princípio de realidade é insuportável, por isso elas negam este princípio e criam um novo mundo. Marcelo não aprecia a realidade, mas não chega ao extremo de desenvolver a patologia da psicose que é o acontece quando o princípio não é atingido.

Mas sem o princípio de realidade, os homens retornariam a um estado primitivo, livres da civilização. Estariam sujeitos à agressividade dos outros, e seria um mundo, segundo Freud, em que os mais fortes fisicamente dominariam os mais fracos. Em *As amorosas*, vimos que os homens em grupo (e veremos mais detalhadamente mais adiante) sentem-se mais livres para exercer sua agressividade. É desta forma que age a gangue quando agride Marta e Marcelo. Porém, a cultura não consegue dominar todos os instintos. Alguns, mais teimosos, enraizaram no homem civilizado: o amor sexual (genital) é um exemplo deles.

Georges Bataille (1988) relaciona o trabalho à atividade sexual a partir de algumas críticas que tece acerca do relatório de Kinsey¹⁷. A primeira reflexão do autor é que este tipo de relatório trata o sexo como uma coisa. O sexo é visto como uma coisa no momento em que se torna um objeto a ser analisado externamente, como um objeto da ciência. Mas, lembra Bataille, é impossível analisar o sexo sem sentir, sem participar, sem ser cúmplice do ato sexual observado, portanto ele não pode ser taxado como uma coisa. Assim como um bocejo, exemplifica o autor, o sexo contagia o observador, mesmo que este contágio cause repugnância, a atividade sexual sempre envolve.

A segunda razão para que o sexo não possa ser comparado a uma coisa é decorrente das análises da atividade do trabalho. O homem, segundo Bataille, toma o animal como um objeto, uma coisa útil, domesticável, classificável. Sob este aspecto, o animal só é uma coisa porque o homem o reconhece como tal e isso não corresponde à natureza do animal. Porém, continua Bataille, quando estamos trabalhando, produzindo algo para alguém, também estamos na condição de coisa. Concluindo, quando nos *humanizamos*, desenvolvemos nossa racionalidade e com ela trabalhamos. Entretanto, quando nos *animalizamos*, nos afastamos do trabalho e nos aproximamos da atividade sexual, ou seja, deixamos de ser coisas.

De acordo com o relatório Kinsey, quanto mais trabalha o homem, menos atividade sexual faz. Segundo ele, só a classe dirigente, que não depende do trabalho, consegue atingir o desempenho sexual de um antropóide (ancestral do homem), que

¹⁷ KINSEY, Pometory, Martin. O comportamento sexual do homem (trad. francesa, Ed. du Pavois, 1948). KINSEY, Pometory, Martin. O comportamento sexual da mulher (trad. franc.ed. Amiot Dumont, 1954).

mantinha sete relações sexuais por semana. Lembra Bataille que um antropóide não precisava de muito tempo na relação para atingir o orgasmo, bastavam poucos segundos. Mas isso também está relacionado com o tempo ocioso de que dispõe o homem. Pessoas que não precisam trabalhar muito mantêm relações sexuais mais duradouras. Então, segundo este relatório, grande parte da energia sexual é desviada para o trabalho.

Voltando a Khouri, à luz destas observações de Bataille, podemos observar que Marcelo não trabalha e agora volta rico em outro filme, com tempo disponível para suas mulheres. Em *As Amoras*, ele mantém simultaneamente relação com duas moças. Em outros filmes, nos quais é um rico empresário, chega a dezenas. Ou seja, Marcelo precisou enriquecer para fazer mais da única coisa que gosta de fazer na vida.

Retomando as idéias de Freud, o homem sujeito ao amor sexual (genital) encontrou a necessidade de manter a fêmea junto a si em troca da proteção ao sexo fisicamente mais frágil. Marcelo não compartilha desta escolha. Ele tem necessidade de satisfazer seu amor sexual, mas com várias fêmeas e realiza seu desejo mesmo que se oponha à moralidade da modernidade ocidental.

Mencionáramos então que a descoberta feita pelo homem de que o amor sexual (genital) lhe proporcionava as mais intensas experiências de satisfação, fornecendo-lhe, na realidade, o protótipo de toda a felicidade, deve ter-lhe sugerido que continuasse a buscar a satisfação da felicidade em sua vida seguindo o caminho das relações sexuais e que tornasse o erotismo genital o ponto central dessa mesma vida (FREUD, 1969C, pp.59-60).

Freud também percebeu que não são só os instintos prazerosos que a civilização reprime, mas igualmente o instinto agressivo. Retornando ao princípio de vida, Freud descobriu que um instinto tinha como objetivo unir as partes menores em blocos cada vez maiores, seria o que preservasse a vida. Numa força contrária, identificou um instinto capaz de transformar a unidade num estado anterior, inorgânico. O primeiro, denominou de *Eros*, o segundo, de *Instinto de Morte*. Eros é o responsável pela vida em comunidade, devido ao seu objetivo de união. Enquanto que o Instinto de Morte volta-se contra o próprio indivíduo com uma força destruidora, por isso ele sofre alguns desvios. O Instinto de Eros, para combater o vigor do outro, desvia a destruição para o meio externo, que se transforma em agressividade para um outro indivíduo. Ou

modifica a força do Instinto de Morte em Instinto Sexual que concretiza as atividades de sadismo. “O instinto de destruição, moderado e domado, e, por assim dizer, inibido em sua finalidade, deve, quando dirigido para objetos, proporcionar ao ego a satisfação de suas necessidades vitais e o controle sobre a natureza” (Idem, p.82).

Para melhor neutralizar a força do Instinto de Morte, parte dele é introjetado no próprio corpo do indivíduo que o produziu e é transformado em superego, que fiscaliza severamente o ego. Este é o processo responsável pelo sentimento de culpa, o qual o personagem Marcelo parece não ter. Freud faz ressalvas a esse sentimento: explica que o nome é um equívoco, pois não é exatamente a culpa que impede as pessoas de machucarem umas às outras, mas o medo que estas têm de perder o amor do próximo. Portanto, Marcelo não tem medo da perda do amor.

1.1 Instinto de Morte: manifestação agressiva

Observando as premissas de Gustavo Le Bon em relação ao comportamento do indivíduo em grupo, Freud elaborou a sua obra *Psicologia de Grupo*. Le Bon nota que um grupo possui uma espécie de “mente coletiva” que determina a conduta de seus membros. Porém, em grupo, a racionalidade do homem é substituída pelos instintos e, a partir deste momento, o que impera é a ação de concretizar seus desejos. Violência, impiedade, impulsão, impaciência são características comuns ao grupo que se aventura no caminho da satisfação de seus instintos agressivos.

No que se refere ao comportamento de um grupo, os dois autores estão de acordo, porém Freud procura ir além da explicação de Le Bon a respeito da razão pela qual um bando se mantém unido. Para Le Bon, a união do grupo ocorreria devido à admiração ao líder e ao comportamento mimético natural aos homens. Nas relações amorosas ou familiares, os sujeitos estão expostos a sentimentos de hostilidades que são contidos por uma repressão. Entretanto, nas relações entre dois indivíduos mais afastados, como discípulos, sócios, esses sentimentos emergem. A hostilidade nas relações com os mais próximos deve-se a conflitos de interesses que certas ocasiões proporcionam. No tocante aos mais distantes, o componente narcisista da pessoa não suporta verificações e correções de erros, então ele projeta no estranho seus próprios defeitos – defeitos estes que no outro são odiosos. Diante dessas indagações, Freud procurou desvendar o segredo da permanência em grupo em situações tão controversas e chegou à conclusão de que o que mantém a vida em coletivo são os laços libidinais.

René Girard criticou a explicação de Freud para a origem da violência. Girard não aceita a idéia de uma pulsão, instinto, como algo alheio ao indivíduo. Ele tem uma outra proposta. Na vida em sociedade, dentro de uma cultura, os sujeitos criam diferenças simbólicas entre eles e acreditam totalmente nesta existência. Destas diferenças, um homem pode desejar um objeto ou uma determinada posição, este desejo é mimético e, desta forma, outro homem acaba desejando o mesmo. Então, a partir de um objeto, cria-se uma disputa. Entretanto, Girard afirma que, num determinado momento, o objeto é esquecido, porque o que está em jogo é a violência em si. O rival é mais importante do que o objeto desejado. Nesta perspectiva, Girard menciona o termo *kydos* que pode ser traduzido como glória: todos ambicionam a posse do *kydos*. Porém, num momento de crise, como uma grande peste, ou num momento de fome aguda, amaldiçoada a comunidade, seus membros percebem que as diferenças entre eles são apenas simbólicas e que são todos iguais. O sujeito não suporta essa igualdade, ele precisa da diferença para canalizar sua violência na disputa do *kydos*. É neste momento que surgem os bodes expiatórios. Esses últimos são pessoas que se afastam do senso comum da comunidade: podem ser os estrangeiros, os deficientes físicos, os que violam os tabus. Enfim, são pessoas de fato diferentes e que toda violência da comunidade se volta contra elas. Girard observou estes estereótipos a partir do estudo dos mitos e verificou que são sempre os mesmos que se tornam vítimas da multidão em momento de crise.

Proponho que examinemos, agora, o grupo que tentou currar Marta em *As amorosas* a partir das proposições de Freud e Girard. Percebemos que o filme está mais próxima às premissas de Freud. A violência da gangue foi um reflexo do Instinto Agressivo transformado em Instinto Sexual. Em grupo, cada indivíduo tornou-se mais valente para satisfazer o seu desejo e só foram impedidos com a presença da polícia.



Ilustração 1 - As amorosas: tentativa de estupro de Marta

Muniz Sodré (2006) chama a atenção para uma violência invisível que não é percebida, uma violência cometida pelos governos, Estados, órgãos burocráticos. É a violência como instrumento para manter a ordem. Isso fica evidente quando, num determinado território nacional, ou país, ocorre um aumento da deterioração das condições de vida, como o desemprego, a escassez habitacional, a deficiência alimentar etc. Porém a criminalidade não aumenta na mesma proporção. Ou seja, quando um Estado concede mais liberdade aos cidadãos, há um aumento da violência urbana, e quando o Estado torna-se mais violento, diminui então a violência dos cidadãos. A polícia é uma das instituições que exerce esta violência invisível. Foi através dela que o grupo, no filme, recuou, reprimiu seus instintos e recuperou a sua capacidade de verificação da realidade.

Se nos apoiarmos na teoria de Girard, podemos compreender a ação da gangue que espanca Marcelo como a da multidão que busca o seu bode espiatório, isto é, a sua vítima sacrificial para dar vazão à violência contida de uma comunidade. Quando a peste atinge Tebas, Édipo, que concentra na sua figura várias características persecutórias, é odiado pelo povo. Estrangeiro, deficiente físico e incestuoso, não havia como ser perdoado. Marcelo não é deficiente físico, nem estrangeiro, e, neste filme, não comete violação de tabu, mas nos próximos, Marcelo comete crimes sexuais dignos de linchamentos à luz da teoria de Girard.

1.2 Instinto de morte: manifestação depressiva

A relação entre os dois instintos estudados por Freud (o de vida e o de morte) torna-se mais evidente num outro filme de Khouri em que Marcelo é protagonista. Marcelo aparece duplamente no seu décimo e último filme, *Paixão Perdida* (1999). Marcelo filho¹⁸ é criança e está traumatizado após assistir à morte da mãe (ilustração 2), vítima de um acidente de carro. Depois de cinco horas ao lado do corpo, Marcelinho sai do local do acidente já traumatizado. Passados três anos, o menino continua preso a uma cadeira de rodas, não fala, não anda e come apenas comidas em pastas. Os melhores médicos foram consultados, mas nenhum remédio alterou o caso, pois os especialistas acreditam que o problema de Marcelinho é unicamente psicológico. Marcelo pai, ao contrário, desfruta da boa saúde. Homem rico, empresário que pouco trabalha, gosta de belas mulheres e de viagens ao exterior.



Ilustração 2 - Paixão Perdida: Ana

Mas o que faz *Paixão Perdida* ser tão especial é a hipótese de que a personalidade de Marcelo foi dividido em dois. Nos filmes anteriores, Marcelo sofre de angústia e melancolia e reflete sobre o sentido da vida, acabando por concluir que este não existe. Por outro lado, Marcelo tem uma invejável vivacidade quando conquista diversas mulheres e com elas vai a festas, programa viagens, escuta jazz, toma uísque e vinhos, etc. É neste ponto que nos reportamos ao nosso objetivo, verificando se Marcelo pai está livre das angústias e da melancolia que perseguiram Marcelo até este filme. Ele chega a dizer a Ana, a babá do filho, em *Paixão Perdida*, que gostaria que o primogênio fosse como ele mesmo: cheio de vida. Enquanto Marcelinho vive as angústias, os

¹⁸ O filme não informa a idade do personagem *Marcelinho*, mas ele aparenta ter cerca de 10 anos de idade.

medos, o desejo do retorno ao útero. Nestes dois estão representados, respectivamente no pai e no filho, os instintos freudianos de Eros e de Morte. Devido à divisão do personagem, ficam mais evidentes estas características tão fortes em Marcelo.

Ilustração 3 - Paixão Perdida: Ana (mãe) e Marcelinho

Depois do acidente em que Marcelinho perde a mãe (ilustração 3), o menino passa a ser cuidado por babás. Ele mora na mansão do pai, administrada pela governanta Mathilde. Essa é responsável por toda a casa, incluindo os encargos com os empregados e os cuidados especiais com Marcelinho. Berenice, filha de Marcelo e meia-irmã de Marcelinho, está em viagem no início do filme, assim como Marcelo, que está na Europa com a noiva. A trama da narrativa está centrada na chegada da nova babá do garoto.



O filme se inicia com Mathilde explicando para Ana, a nova babá, as diretrizes de seu novo trabalho. Neste momento, o menino está sentado na cadeira de rodas no pátio, olhando para uma pedra. Mais tarde, descobrimos que este local lhe traz recordações de sua mãe, que também se chamava Ana. O menino vai alterando aos poucos o seu quadro clínico com a chegada de Ana, que o faz lembrar da outra. A mãe e o filho eram muito próximos, explica à governanta a babá. Em poucos dias, Marcelo (ilustração 4), seu pai, retorna de uma viagem e envolve-se com os encantos da babá, passando a tratar seu filho como um rival.

Na psique de Marcelinho, todo o estímulo do mundo externo é transformado em recordação da mãe. Ana, a babá, é o principal componente que desperta em Marcelinho estes devaneios. Segundo Bachelard (1993), nossas recordações de infância são substituídas em parte por novas reminiscências que criamos. E é ao lado de sua babá que o menino desfruta a lembrança de agradáveis momentos. A pedra no pátio da frente da casa, que Marcelinho tanto observa, é a mesma em que a mãe apoiou a cabeça uma vez. Também esta pedra remete a outros filmes em que Marcelo é levado pela sua mãe a uma serra com vista para um penhasco – uma locação constante nos filmes de Khouri. Identificamos esta serra como a Serra do Itatiaia, no Rio de Janeiro.

Marcelinho aprecia as histórias infantis que sua babá lhe conta em diversos momentos do filme. Ana apresenta para o menino a Julieta de Romeu, um leão, uma

princesa adormecida, entre outros personagens que compõem o imaginário infantil. Mas o dia agradável não vence a noite penosa. Marcelinho muitas vezes atravessa a noite de olhos abertos, mirando o teto de seu quarto, recordando a mãe. Ana não se sente derrotada, e procura levar Marcelinho para um passeio fora da mansão. A tentativa é frustrada quando ela percebe que o menino não gostou do passeio. A montanha-russa e o sorvete na praça de alimentação de um shopping, ao invés de entreter o garoto, só lhe trouxeram saudades da falecida mãe.



Ilustração 4 - Marcelinho e Marcelo

1.3 Marcelo

No que diz respeito à teoria freudiana da alteração do princípio de realidade, momento em que o Instinto de Eros e o Instinto de Morte não seriam reprimidos, fazendo com que o homem retornasse a um estado primitivo. Seria um mundo onde os homens estariam sujeitos à agressividade dos outros, onde os fisicamente mais fortes dominariam os mais fracos. A respeito dessa questão, Herbet Marcuse (1968) discorda. Marcuse, em *Eros e civilização – uma crítica filosófica ao pensamento de Freud*, faz uma análise sociológica das teorias dos instintos, descritas pela primeira vez por Freud em 1920. Depois de percorrer um longo caminho, no decorrer do qual cria novos conceitos, tais como o de *mais-repressão*, Marcuse chega a proposições contrárias as de Freud.

Para Freud, no desenvolvimento natural do homem, ainda na sua infância, os pais e outras instituições educadoras, como a escola, reprimem os desejos de satisfazer o princípio de prazer, criando regras e normas rígidas de comportamento para a criança. Essas proibições, que incluem a impossibilidade de satisfação do incesto, são transformadas em superego, que incorporado na psique da criança, o acompanham durante toda a vida adulta.

No Complexo de Édipo, o menino desenvolve uma relação de afetividade objetal com a mãe e um processo de identificação com o pai. Esse sistema ocorre na tenra idade da criança que, aos poucos, sente que seus sentimentos pela mãe crescem até o desenvolvimento de um desejo sexual. O pai percebe esta evolução do desejo do filho pela sua esposa e censura a criança, efetivando, assim, o Complexo de Édipo. O menino reivindica a liberdade de seu desejo até reconhecer na menina a falta do falo. Neste momento, o garoto sente-se em perigo com a ameaça da castração, pois, após ver as genitais da menina, ele conclui que ela foi castrada. Então, o menino renuncia aos desejos que sente pela mãe, com medo da castração – uma ameaça constante que sente vir de seu pai. No desenvolvimento do adulto, o Complexo de Édipo é interiorizado para o inconsciente. Em casos de normalidade, ele nunca mais retorna à consciência do homem.

Segundo Marcuse, na nossa sociedade Ocidental, desenvolveu-se a cultura do Princípio de Desempenho e da Mais-repressão. Este último constitui as instituições, a formação da família monogâmica, a divisão do trabalho e suas restrições impostas aos nossos instintos naturais. O Princípio de Desempenho está relacionado com a estrutura da sociedade visando objetivos econômicos. A organização da sociedade está submetida à estrutura do trabalho. A maioria da população tem que se sujeitar a essa estrutura e produzir, para fazer funcionar este sistema. Restam poucas horas do dia para o lazer, sendo que os instintos do id¹⁹ são atemporais, não estão disciplinados para se manifestarem apenas nas horas de descanso. Então os mesmos são reprimidos e a libido é desviada do seu curso natural e transformada em energia para o trabalho. Essa privação do prazer, ou seja, essa falta de realização de prazer durante as atividades do trabalho, para a maioria das pessoas, torna a tarefa árdua e próxima à alienação. Freud demonstra que, se os instintos não fossem reprimidos, os humanos retornariam a um estado primitivo, mas Marcuse analisa a sociedade e debate sobre o destino da mesma.

O autor revela que o Instinto de Morte está a serviço do Princípio de Desempenho, porque é a força agressiva deste instinto que reprime o Princípio de Prazer. Paradoxalmente, quando a sociedade inibe o instinto sexual dos indivíduos, ela está permitindo o aumento da força do Instinto de Morte, porque somente o Instinto de Eros consegue combater os instintos agressivos do primeiro. Ou seja, a civilização que

¹⁹ Freud dividiu nossa estrutura psíquica em três níveis: ego, superego e id. O id corresponde ao inconsciente onde estão os instintos primários do ser humano tais como o Instinto de Vida e o Instinto de Morte.

historicamente se constituiu formou-se graças às forças agressivas do Instinto de Morte. É claro que a atuação de Eros ainda reside na sociedade, mas fica restrita à sua força de unir as partes menores em blocos cada vez maiores. A civilização exige que a sexualidade seja reduzida ao casamento monogâmico.

Neste estágio da nossa interpretação, em vez de tentarmos reconciliar os dois aspectos contraditórios da sexualidade, sugerimos que eles refletem a íntima tensão reconciliada na teoria de Freud: contra a sua noção do inevitável conflito "biológico" entre o princípio de prazer e o princípio de realidade, entre sexualidade e civilização, milita a idéia do poder unificador e gratificador de Eros, acorrentado e corroído numa civilização doente. Essa idéia implicaria que o Eros livre não impede duradouras relações sociais civilizadas que repele, apenas, a organização supra-repressiva das relações sociais, sob um princípio que é a negação do princípio do prazer (MARCUSE, 1968, p.57).

Nestes termos, Marcuse sugere o desenvolvimento de um outro princípio de realidade na civilização em que fosse possível um trabalho que não restringisse a força de Eros e, conseqüentemente, o Instinto de Vida combateria a agressividade do Instinto de Morte.

Retornando à *Paixão Perdida*, à luz dessas teorias expostas, poderíamos dizer que Marcelo seria uma alternativa possível para o novo Princípio de Realidade. Marcelo pai não reprime seus instintos, e respeita a atemporalidade dos instintos do id. No entanto, na nova sociedade do princípio de realidade não repressivo, onde o trabalho não seria uma tarefa penosa, o desenvolvimento da tecnologia e o conforto dos produtos de consumo como carros, eletrodomésticos, etc., poderiam deixar de existir. Porque estes benefícios são típicos da nossa sociedade do princípio de desempenho. Então, Marcelo vive plenamente seu instinto de vida, enquanto existem milhares de pessoas que trabalham para produzir o conforto que caracteriza o viver desse personagem.

Berenice retorna de uma viagem ao exterior e pede para o pai fazer uma festa para seus amigos a fim de mostrar as filmagens que ela fez durante o passeio. Durante a festa, Ana afasta-se de Marcelinho por um instante para pegar uma bebida. Marcelo aproxima-se da moça e a toca no ombro. Marcelinho assiste à cena e relembra a chama do fogo que queimava o carro de sua mãe morta e começa a gemer alto. O menino não aprova a aproximação do pai com a babá. Depois do incidente, numa outra cena,

Marcelo está na sala olhando através da janela Ana e Marcelinho no pátio em frente à casa. Berenice entra na sala e discute com o pai. Parte do diálogo será transcrita:

Berenice: Você tem que desistir disso.

Marcelo: Por quê?

Berenice: Por quê? Você ainda pergunta? Você não vê como ele se afeiçãoou a essa garota e melhorou. Ele também não quer, entendeu. Será que só você não percebe?

Marcelo: Essa moça tem alguma coisa que eu nunca vi em nenhuma outra. Foi também por isso que Marcelinho se afeiçãoou tanto a ela. Ela tem algo, não sei o quê, mas me perturba, não só a ele.

Berenice: Você não pode fazer isso.

Marcelo: Por quê?

Berenice: Porque não.

Marcelo: Ele é meu filho, meu sangue, como se nós fôssemos um. Ele nunca vai ultrapassar essa fascinação linda que ela desperta. Infelizmente ou felizmente. É uma coisa maravilhosa para ele, eu percebo isso, mas é num plano muito diferente, imaterial. Profundo sim, profundo. Mas são compartimentos estanques o dele e o meu. E eu poderia completar uma ligação incrível como essa uma ligação na qual estará parte dele através de mim, seu pai, seu sangue.

Berenice: Não fala mais nada, pai. Você está louco. Louco (*grita sem paciência*).

Esta cena evidencia o instinto sexual não inibido de Marcelo. O protagonista não se reprime por ninguém, nem mesmo atende a um pedido da filha. Como a governanta já havia comentado para Ana, Marcelo faz o que quer e na hora que deseja, nada o impede. É como se ele representasse o livre desenvolvimento de Eros. Entretanto, numa sociedade do casamento monogâmico, em que a atividade sexual é limitada a um único parceiro, o sexo pelo sexo é uma perversão. Segundo Marcuse, a perversão é uma manifestação do indivíduo para fugir temporariamente das restrições do princípio de realidade. Portanto, Marcelo comete perversões sob o ponto de vista dessa sociedade, mas numa outra sociedade em que os Instintos de Eros seriam livres da censura da mais-repressão, o personagem estaria sem pecados. Nesta nova realidade proposta por Marcuse, de um princípio de realidade não-repressivo, o desenvolvimento da libido passaria por uma transformação e as instituições que hoje conhecemos deixariam de existir.

Nas relações sociais, a coisificação reduzir-se-ia à medida que a divisão do trabalho se reorientasse para a gratificação de necessidades individuais desenvolvendo-se livremente; ao passo que, na esfera das relações libidinais, o tabu sobre a coisificação do corpo seria atenuado (MARCUSE, 1968, p.177).

Pai e filho, no filme do Khouri, ainda estão presos ao que Freud descreveu como Complexo de Édipo. Marcelo diz, no diálogo em que ele e o filho são o mesmo e que Ana é desejada pelo pai e pelo filho, ou seja, a representação de Édipo, pois ela representa a mãe e a esposa. Marcelo compreende o triângulo amoroso e sabe que o filho não pode ter relação sexual com a mãe, mas ele, como pai, pode e, de certa forma, o primogênito pode projetar parte de seu desejo na realização do pai.

Na sociedade do princípio de realidade não-repressivo proposta por Marcuse, haveria uma pequena repressão, mas não seria a mais-repressão. Permaneceria uma contenção a certos tabus, tais como o complexo de Édipo, que, conforme Marcuse, é um mecanismo tão natural que logo cedo nos desprenderíamos dele como se fosse a perda de um dente de leite na infância. Nesta nova configuração, as proibições a que o princípio de desempenho nos conduz e suas instituições estariam extintas. A produção, que é o grande objetivo da sociedade atual, e conseqüentemente, a causa do trabalho alienado, deixaria de existir.



Ilustração 5 - Paixão Perdida: Ana (babá)

1.4 Marcelinho

Lúcia Castello Branco (1984) observa que, nem sempre, nas escolhas dos indivíduos, há a primazia do Instinto de Eros. Alguns seres humanos preferem o estado de quietude que está relacionado com o Instinto de Morte. “Quando o desejo maior dos seres humanos é o repouso, o aconchego perene, a paz, os vínculos com Tanatos são estreitos” (BRANCO, 1984, pp.30-31). Esta é a escolha de Marcelinho, menino que não fala, não caminha, nem mastiga alimentos. Sentado à cadeira de rodas, parece pedir pelo conforto da quietude, do útero, da morte.

Mathilde, ao explicar para Ana (ilustração 5) por que Marcelinho não fala, afirma que “os médicos dizem que é porque ele não quer”. E acrescenta: “Não tem

problema nenhum com as cordas vocais. Aliás, ele não tem dano nenhum que se veja”. Porém antes, segundo Mathilde, Marcelinho “era muito agitado, teimoso, mandão, queria tudo do jeito dele”. Recorrendo à teoria freudiana, poderíamos dizer que, depois do trauma, o personagem do menino parece ter dado mais vazão a seu Instinto de Morte do que ao de Vida. Parece ter sido essa a alternativa que encontrou para se proteger contra as três direções do sofrimento referidas por Freud, já mencionadas anteriormente. Contra o temível mundo externo, Marcelinho optou pelo estado de repouso ao invés de unir-se com outros seres humanos para juntos combaterem as forças da natureza. A musculatura que Freud aponta como o órgão humano de manifestação do Instinto de Morte transformado em ferramenta para a agressão contra a natureza, em Marcelinho não está sendo usada e os médicos alertam que há o risco de o garoto ficar atrofiado para sempre se permanecer neste estado.

Segundo Marcuse, a fantasia é um mecanismo de defesa que os homens têm para salvar-se momentaneamente do princípio de realidade. Sonhos e devaneios são momentos de descanso da nossa psique, porque eles, de uma certa forma, criam uma nova realidade em que o princípio de prazer é ilimitado. Ana conta histórias para Marcelinho e nestes momentos o menino até sorri.

Depois de nove filmes de Walter Hugo Khouri em que Marcelo é o protagonista, ele reaparece dividido em dois. Este personagem sempre buscou a gratificação dos seus instintos sexuais, porém uma forte angústia e melancolia privaram sua satisfação plena. Nos filmes anteriores, Marcelo não encontrava um sentido para a vida e, desmotivado a continuar sua busca, tratava de ocupar seu tempo com relações sexuais com belas mulheres. Em *Paixão Perdida*, a satisfação do seu instinto sexual predominou em Marcelo pai, enquanto que as angústias e a serenidade ficaram para Marcelo filho. Assim, ficam evidentes nesta obra os dois instintos fundamentais descritos por Freud: Instinto de Vida e Instinto de Morte no personagem khouriano – cindido, desta vez, frisemos, em dois: no personagem do pai e no personagem do filho.

Examinemos outra cena do filme. Ana está no pátio em frente à casa com Marcelinho. Marcelo junta-se aos dois e inicia uma conversa com a babá. Neste diálogo, fica manifesta a diferença entre o comportamento do pai e do filho.

Marcelo: Eu esperava tanto dele. Uma espécie de orgulho, menino superinteligente. Eu achei que ele seria uma continuação minha, como eu fui do meu pai, meu pai do meu avô. Sempre fazendo coisas, construindo, trabalhando, viajando, vivendo, amando. Ele parecia destinado a isso, vitórias, conquistas, essas coisas.

Marcelo está ao lado do filho e continua a falar com Ana.

Marcelo: Eu achei que ia ficar louco no começo. Eu olhava para ele e tinha essa sensação de não ser. Essa sensação de nada, não-vida, essa ausência aparente de qualquer emoção, de qualquer desejo. Tudo tão diferente da minha vida tão cheia de tudo isso, tão diferente da vida que eu imaginava para ele.

Marcelo caminha para o lado de Ana.

Marcelo: Depois, acabei me acomodando, me acostumei com isso. Mas depois, muitas vezes observando aqui, neste jardim, sentado, olhando vagamente para o horizonte, eu senti que havia uma outra coisa que não sugere sofrimento e apatia apenas. Existe uma outra coisa. Alguma coisa sentida, profunda, que eu nunca experimentei nesta vida agitada, frenética.

Como observa Lúcia Castello Branco (1984, pp.36-37), Marcuse analisa os instintos de Freud sob um ponto de vista social e, em função disso, percebe que o Instinto de Morte desaparece com a formação de uma nova realidade social não-repressiva. Este instinto serviria como agressão contra a sexualidade, a energia economizada seria desviada para o trabalho e para a construção da sociedade. No momento em que se cria uma comunidade que não reprime os instintos sexuais, Eros estaria livre para combater os efeitos do Instinto de Morte. Entretanto, a autora observa que os instintos estudados por Freud não desaparecem com a formação de um outro princípio de realidade e acrescenta que os estudos de Bataille apresentam uma relação entre morte e erotismo que lhe parece mais coerente.

Já na introdução do livro *O erotismo* (1988), Bataille explica a ligação entre a morte e o erotismo. Os animais assexuados, segundo ele, crescem até atingir um tamanho necessário para a sua divisão, que resulta em outros dois seres. O primeiro, desaparece para a formação de dois animais distintos. Esta reprodução marca a descontinuidade do ser assexuado. Bataille nos mostra que a reprodução sexuada também padece do mesmo mal. Quando o ser humano pratica a atividade sexual, ele está buscando a sua continuidade, ou seja, ele se une a outro ser numa tentativa de lutar contra a violência do seu desaparecimento, da sua morte. Porém, os dois gametas, o feminino e o masculino, quando se encontram formam um outro ser, diferente dos que o originou. Um nascimento contém, portanto, a presença de uma morte, a vida é reciclada

constantemente e os seres humanos percebem logo após a atividade sexual que a sua descontinuidade prevaleceu.

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros e os seres reproduzidos são distintos entre si, como distintos são dos seres que lhes deram origem. (...) O seu nascimento, a sua morte, os acontecimentos da vida podem representar interesse para outros, mas só ao próprio, diretamente, interessam. Só ele nasce, só ele morre. Entre um ser e outros seres, há um abismo, há uma descontinuidade (BATAILLE, 1988, p.12).

Sob esta perspectiva, Marcelo e Marcelinho são um só. Eles representam a fusão do sexo e da morte, se consideramos que a união dos dois completa a personalidade de Marcelo.

Vimos que, às margens do cinema comercial e do cinema comprometido com as denúncias sociais, Khouri permaneceu com Marcelo, com suas angústias, com seus instintos, com seu excêntrico modo de vida. Embora não se tenha certeza se Khouri tinha ou não uma relação mais direta com a psicanálise, alguns de seus personagens demonstram tê-lo como veremos em exemplos neste capítulo. Ainda assim, Ana, a babá, em *Paixão Perdida* estudou psicologia e, no filme *As Feras*, Paulo, personagem principal, é um psicólogo. Neste último filme, alguns diálogos de Paulo fazem referência à psicanálise e há uma cena em que é mostrado um livro em sua escrivaninha sobre como entender a teoria freudiana.

Também verificaremos que existem algumas disparidades entre a teoria freudiana e a representação fílmica de Khouri. Parece-nos que é possível estabelecer uma relação entre a obra khouriana com a psicanálise, mais especificamente com os instintos de morte e de vida e o complexo de Édipo.

2. Uma paródia ou uma sátira

Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1984), procura demonstrar a natureza e a função da paródia na modernidade, elaborando seu conceito a partir da tomada de distância de uma crítica que considera o gênero como uma imitação artística sem originalidade. A autora chama a atenção para a redução de significado que os dicionários costumam fazer em relação à paródia, ao tentar definir esse gênero, tão em

voga atualmente²⁰, como uma imitação ridicularizada. “A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez de semelhança” (HUTCHEON, 1984, p.17). Hutcheon busca investigar um tipo de paródia que é “um processo integrado de modelação estrutural, de revisão, de reexecução, inversão e transcontextualização de obras de arte anteriores” (HUTCHEON, 1984, p.22).

O que nos parece acontecer nos filmes do Khouri, em que há o personagem Marcelo como protagonista, é a constituição do discurso da psicanálise como um discurso paródico. Deste modo, há um distanciamento crítico e uma transcontextualização, as teorias freudianas são dos últimos anos do século XIX e, principalmente, do início do século, e o filme do Khouri é da segunda metade do século XX.

Nos filmes de Marcelo, várias obras de artes que marcaram décadas anteriores – como quadros famosos, músicas eruditas, livros etc. – ilustram o cenário e a narrativa. No capítulo 1, por exemplo, estudamos a relação de Camus, Heidegger e outros autores com os diálogos do personagem. Mas é na inversão do sentido clássico da psicanálise que constatamos o gênero da paródia. Nessa perspectiva, estamos indo ao encontro de uma outra característica evidenciada por Hutcheon quando afirma que “o texto alvo da paródia é sempre outra obra de arte ou, de forma mais geral, outra forma de discurso codificado” (HUTCHEON, 1984, p.28). Não sabemos ao certo a intenção do criador de Marcelo em relação à representação da paródia psicanalítica em seu personagem. Pode se tratar de uma homenagem, uma crítica ou uma simples zombaria. Mas o exagero nas seqüências que se referem à problemas descritos pela psicanálise, não deixam dúvidas que o gênero da paródia está presente na narrativa, e a forma como foram elaborados os elementos filmicos só podem ter sido propositais como trataremos mais detalhadamente adiante.

É necessário um conhecimento prévio do espectador para decodificar a criação khouriana e perceber a relação da teoria psicanalítica com a imagem de Marcelo. Segundo Hutcheon, a paródia não é somente uma relação estrutural entre duas obras, mas existe uma intenção do autor de parodiar uma outra obra que não é necessariamente ironizada ou que provoca o riso. Acrescenta a autora que, neste conceito, é essencial um leitor capaz de compreender os códigos do texto e reconhecer o contexto da obra. “É

²⁰ Partindo dos pressupostos de Lyotard, Hutcheon conclui que, nos tempos pós-modernos, não há uma credibilidade nos sistemas de avaliação, portanto, a própria arte procura “incorporar o comentário crítico dentro das suas estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo crítico normal” (HUTCHEON, 1984, p. 11).

verdade que, se o decodificador não reparar ou não conseguir identificar uma alusão ou citação intencionais, limitar-se-à a naturalizá-la, adaptando-a ao contexto da obra no seu todo” (HUTCHEON, 1984, p.50). Identificar a psicanálise em Marcelo permite ao espectador compreender a forma de como os conceitos de Freud foram representados por ele. Vimos que Marcelo utiliza a psicanálise para efetuar a sua transcendência (capítulo 1), mas a sua busca não está restrita a um consultório psicanalítico; pelo contrário, a busca por esta transcendência se dá, antes, através da liberação das pulsões da psique, que acabam por se manifestar em todo lugar. A partir disso, poderíamos dizer que Marcelo se constitui como uma paródia. Como se trata de uma obra ficcional, o texto original de Freud é conservado em parte para o seu reconhecimento e não na íntegra, pois os filmes têm a intenção de contar uma história e não ilustrar fielmente as obras psicanalíticas.

Hutcheon (1984, pp.74-87) distingue os conceitos de paródia e sátira. A primeira refere-se a uma relação entre duas obras, enquanto que a segunda está além desse simples conceito, é uma intencionalidade depreciativa. Ambas trabalham com o distanciamento crítico, mas a sátira tende a distorcer o objeto satirizado com o objetivo de depreciá-lo. Não podemos precisar se o cineasta utilizou a sátira na representação de Marcelo como uma análise lúcida da prática psicanalítica do seu tempo ou apenas usou as teorias de Freud para compor uma narrativa que demonstrar a agonia de um personagem na busca de sua autonomia sem o intuito de fazer uma crítica. De acordo com Hutcheon, a confusão dos termos paródia e sátira residem no uso comum da ironia. A paródia utiliza a ironia como uma ferramenta de retórica, como um elemento de diferenciação entre o objeto parodiado e o fundo do texto, e a sátira, para enfatizar o elemento pejorativo numa tentativa de mostrar “os vícios ou loucuras da humanidade, tendo em vista a sua correção” (HUTCHEON, 1984, p.74). A paródia moderna não tem a mesma função de análise.

Veremos, no capítulo posterior, como Marcelo, em *O prisioneiro do sexo*, projeta a censura dos seus atos na empregada Adélia. Neste caso, o estranhamento da governanta é o objeto da ironia, pois é na sua reação diante das experiências sexuais do seu chefe que o espectador percebe o exagero das atitudes de Marcelo. Mas o espectador pode interpretar a ironia de duas formas: ou o personagem também concorda com o ponto de vista de Adélia de que a psicanálise é absurda, ou ele pensa que o despropósito da seqüência está na falta de aceitação da empregada em aceitar os instintos sexuais como algo inato no ser humano. A ubiqüidade em Marcelo é resolvida

na interpretação do espectador. Nossas opiniões a respeito disso serão expostas após o capítulo 3, em que estudaremos o contexto da psicanálise, pois a distinção da sátira e da paródia pede um exame mais minucioso, considerando o contexto do enunciado e a intenção do autor.

Como lembra Hutcheon, o conceito de paródia não é trans-histórico e, por isso, ela procura examinar esse gênero nas obras modernas. Pretendemos, agora, a partir de seus pressupostos, observarmos como se constitui a paródia nos filmes de Marcelo.

3. O Complexo de Édipo

Podemos citar inúmeras situações que associam Marcelo à psicanálise, mas acreditamos que, se nos aprofundarmos em mais um exemplo, já será necessário para comprovar nossa hipótese: Marcelo é uma paródia da psicanálise freudiana. Para tentar provar nossa hipótese, recorreremos ao livro *Totem e tabu* (1969H), Freud compara a relação do totem em tribos primitivas e os tabus conseqüentes desse costume à causa da neurose nos homens na atualidade. O complexo nuclear da neurose ocorre na incapacidade do indivíduo de tornar inconsciente a atração sentida pela mãe e pela irmã durante os primeiros anos da infância.

O propósito de Freud ao estudar as tribos primitivas é reconhecer que a interdição do incesto é muito antiga e que já era uma lei em comunidades muito precárias, onde a agricultura e a pecuária não existiam. Essas tribos, como as dos indígenas da Austrália, eram divididas em pequenos clãs, cada qual com seu respectivo totem. Freud entende totem como um animal que representa o “pai ancestral do clã” (FREUD, 1969H, p.50), que protege a seus homens. Cada membro da comunidade respeita a norma sagrada de não matar e não comer a carne do animal totêmico, e, caso infrinja a regra, poderá pagar com sua própria vida. Nesses clãs, a interdição do incesto funciona da seguinte forma: se um homem de um clã X casa-se com a mulher de uma outra Y, seus filhos pertencem à comunidade da mãe e é rigorosamente proibido casamentos entre membros de mesmo clã. Na Melanésia, numa tribo, o filho, a partir de uma certa idade, não pode mais viver nas casas dos pais, pode somente visitá-los se a irmã está ausente. Na península das Gazelas, depois de casada, a mulher não pode mais nem dirigir a palavra para o irmão. Na África Oriental, existia um clã em que a filha, em período de puberdade, não pode encontrar o pai (FREUD, 1969H, pp.59-63).

Baseado no livro de Claude Lévi-Strauss, *Estruturas elementares do parentesco*, Bataille investiga o enigma do incesto (BATAILLE, 1988, pp.175-194). Este observa que o incesto é uma proibição universal e muito antiga, porém as regras para a proibição variam de acordo com a comunidade. A nossa sociedade, por exemplo, interdita a relação sexual e o casamento entre irmãos e pais com filhos e uma das justificativas à margem da religião que justificaria essa proibição estaria na explicação genética, segundo a qual parentes próximos poderiam gerar crianças defeituosas. Bataille procura a característica comum a todas as sociedades estudadas por Lévi-Strauss, as quais criam regras para impedir o incesto. E encontra, como traço comum, o laço sanguíneo. Mas essa característica não poderia ser a única explicação plausível para a interdição, pois as limitações são muito variáveis. Em alguns clãs, é proibido o casamento entre primos da parte paterna enquanto que no lado materno é permitido. Em outros, o casamento entre irmãos é não só permitido como incentivado. Portanto, o laço sanguíneo não poderia ser a única fonte de esclarecimento para a proibição do incesto. Diante desse dilema, Bataille observa que existe um outro componente em jogo: a troca de bens, nesse caso, a mulher. O sentido de troca nas sociedades primitivas estudadas por Lévi-Strauss não é o mesmo que temos hoje: era um acordo religioso e social, que beneficiava ambas as tribos.

Bataille observa que além da troca a preocupação do homem em ser comparada a um animal também determina os tabus. A proibição do incesto se iniciaria na passagem do animal ao homem, quando o indivíduo transforma a natureza em seu mundo particular e, conseqüentemente, cria a cultura. Como o homem nunca conseguiu excluir a sexualidade, foi necessário elaborar regras para permitir a sua existência. Dentre essas normas, existe a do incesto, que é transformado no decorrer do tempo e alterado em cada sociedade. É nesse ponto que se insere o valor de troca descrito por Lévi-Strauss. Se o cruzamento de dois primos permite uma aliança beneficiária para dois clãs, as regras da interdição dos casamentos incestuosos funcionaram para aquele casal de primos do mesmo clã, que sua possível união não acarretaria um benefício para nenhuma das famílias envolvidas. Para a nossa sociedade vitoriana, segundo Bataille, a interdição do sexo entre pais e filhos faz parte de uma imagem simbólica construída, que representa a limpeza e a assexualidade nos lares.

3.1 Marcelo e a mãe

Ainda em relação ao entendimento da interdição do incesto, podemos somar as teorias de Freud às observações de Bataille para tentarmos compreender melhor como se constitui a personalidade do personagem Marcelo. De acordo com Bataille, a causa da proibição do incesto está ligada à diferenciação do homem ao animal. Para Freud, como vimos na primeira parte desse capítulo quando apresentamos a explicação do complexo de Édipo, o incesto é algo natural e, à medida que a criança cresce, seus sentimentos pelos pais tornam-se inconscientes, no caso de um desenvolvimento normal da psique. Os pais ensinam aos filhos que o desejo sexual que sentem pela mãe não é correto. Desta forma, temos uma demonstração clara da atuação de uma instituição (a família) determinando o comportamento de seus membros. Então, para se diferenciar do animal, a família regula as regras das instituições imaginárias da sociedade que estão relacionadas com a sexualidade. Marcelo é um sujeito que cresceu sem reprimir seus desejos incestuosos e, mais do que isso, ele tem a filha e a mãe como objeto sexual.

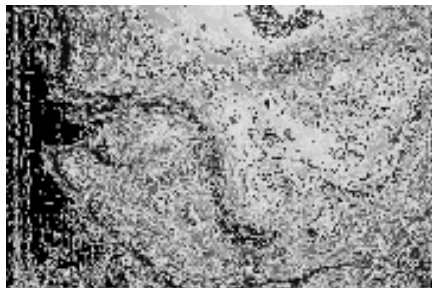
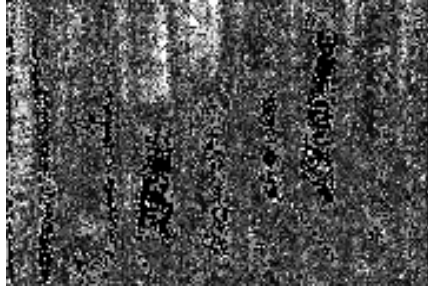
Retomando Freud, este compara o parricídio com o culto do totem na obra já citada *Totem e tabu* (1969H). Tabu é alguma coisa proibida, restrita, perigosa, que não tem uma fundamentação religiosa ou moral, pois não existe uma explicação do porquê de tal objeto ou animal ser sagrado. Os clãs primitivos que cultivavam um totem tinham o tabu de não comer e nem matar o animal totêmico. Caso essa lei fosse transgredida, o criminoso seria seriamente punido pela maldição do animal, pela população ou por ele mesmo ao cometer suicídio. Desta forma, existem duas proibições expressas nos clãs totêmicos: não matar o animal sagrado e não ter relações sexuais com os membros da mesma comunidade. Em relação a isso, Freud observa que essas interdições deveriam conter os dois mais antigos desejos humanos (FREUD, 1969, p.51).

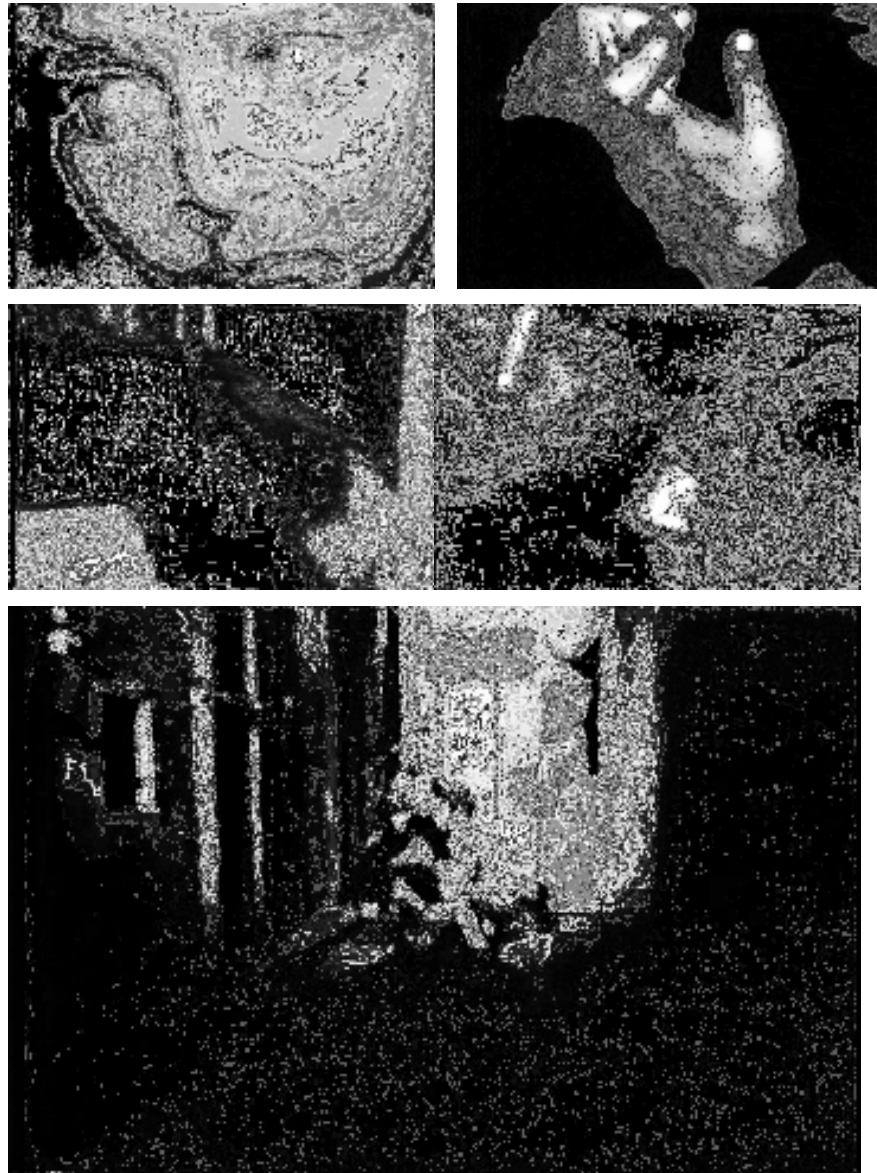
Freud descobriu um sentimento ambivalente nos homens: quanto mais amamos uma pessoa, mais desejamos a sua morte. Porque “o tabu não somente escolhe o rei e o exalta acima do comum dos mortais, mas também torna a sua existência um tormento e um fardo insuportável, reduzindo-o a uma servidão muito pior que a de seus súditos” (FREUD, 1969, p.71). O desejo da morte do totem é inconsciente e, justamente por isso, quando alguém viola o tabu, é necessário aplicar uma dura punição para impedir que o desejo inconsciente se torne consciente para os outros – o que faria com que os outros membros do clã desejassem imitar o ato do criminoso. Porém, para aliviar essa tensão e impedir esse ato coletivo de transgressão, periodicamente os clãs promovem festas, nas quais o animal totêmico é morto e comido por todos os membros da tribo. É importante

que esse momento seja cometido por todos e que, no dia seguinte, renasça no grupo um forte sentimento de culpa.

Nas famílias primitivas, o pai tinha o poder sobre as filhas e a esposa. Os filhos amavam acima de qualquer coisa o pai, mas desejavam suas fêmeas. A ânsia por possuir as mulheres aumenta, então os filhos matam o pai. No dia seguinte, eles sentem remorso e percebem que a presença do pai era fundamental para que todos vivessem em comunidade. As mulheres estão livres, mas se tornaram motivo para um duelo entre os irmãos. Com o pai, existia a ordem e a paz. De acordo com Freud, o animal é um substituto do pai, ele representa a organização paterna. O homem se arrependeu de ter matado o pai, por isso o substituiu pelo animal e, agora, necessita novamente restabelecer a imagem humana. É aí que cria Deus (FREUD, 1969H, p.175).

No filme *Eros, o Deus do amor*, há uma seqüência em que Marcelo está se recordando de um passeio que fez com a mãe num zoológico. A seqüência dura três minutos e dez segundos e não há diálogos. A cena começa com um plano aberto, mostrando a chegada da mãe. Ela se aproxima da jaula onde está um urso. A câmera enquadra-a num plano mais fechado. O urso uiva. Uma série de planos intercala o rosto da mulher olhando para a jaula com a cara do urso vista de frente. Neste momento, Marcelo criança aparece na porta do local onde está o animal. Ele é visto de longe. Ele caminha em direção a mãe e toca no seu ombro. Já num plano mais próximo, a mãe corresponde ao carinho do filho e ambos ficam abraçados, com as mãos entrelaçadas, com o olhar fixo no urso. Marcelo olha para a mãe e, com o canto do olho, encara o urso como se o estivesse provocando. A câmera fecha no olhar de Marcelo e, depois, no olhar do urso para o menino, através da jaula. Outro close de Marcelinho e ele está olhando para o lado. A câmera registra apenas as mãos dadas de mãe e filho. Este plano é seguido por outro mostrando a pata do urso. Antes de a seqüência terminar, o urso tenta, com uma das patas, encostar a mão da mulher, único momento em que Marcelo demonstra medo.





Logo após a cena do urso, aparece uma pequena seqüência com a mãe dele fazendo poses sensuais, levantando seus cabelos com as mãos. O lábio da mãe, pintado de batom, também aparece em destaque e termina com o close de sua nuca (um pouco mais adiante, analisando o filme *Eu*, veremos o significado dos planos da nuca). Duas seqüências após a do urso, vemos um videoclipe com planos de todas as amantes de Marcelo que aparecem no filme, incluindo a sua mulher.

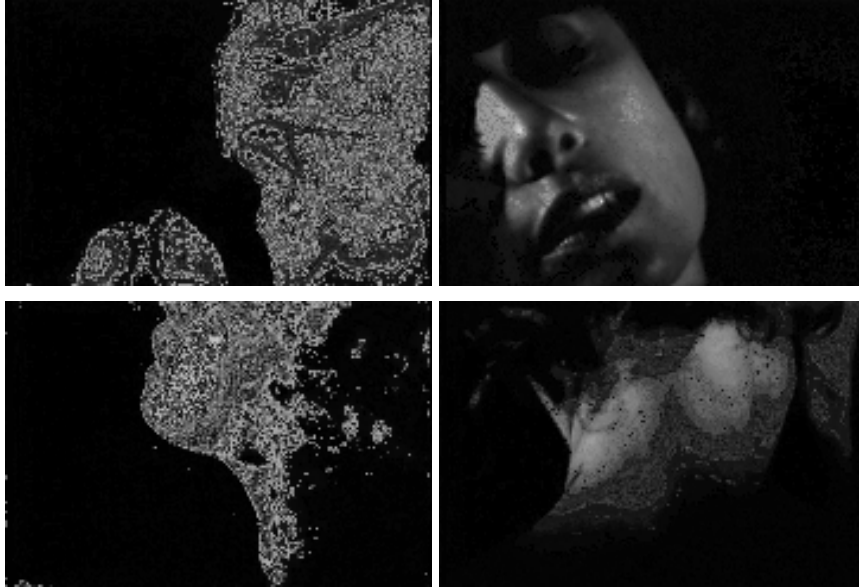


Ilustração 2 - Mãe de Marcelo

Em relação a essas seqüências, Pucci observa:

De súbito, termina o flashback. Desaparece a música suave, a trilha sonora é invadida por sons do urso, mais furioso do que nunca, e a mãe de Marcelo, nua apresenta-se fazendo amor com alguém que não se vê. Ela fica de costas, levanta o cabelo e exhibe a nuca. Em lugar da decupagem em “terceira pessoa” da seqüência no zôo, com Marcelo e a mãe ao mesmo tempo na tela, agora apenas ela é visualizada. A relação da mãe com a câmera é idêntica à interação das parceiras de Marcelo com a câmera-olho em que todas as seqüências de sexo, inclusive com idêntica ênfase no enquadramento da nuca. Marcelo está tendo relação sexual com a mãe. Os rugidos enfurecidos sugerem uma surrealista relação sexual entre a mãe e urso, dando a entender que a seqüência é uma projeção da mente do personagem, talvez fantasia ou sonho. Impossível dizer se provém do menino ou do adulto, mas de qualquer forma aponta o sentido da lembrança do zoológico: indicar o desejo incestuoso de Marcelo (PUCCI, 2001, pp. 170-171).

A citação pode parecer exaustiva, mas o seu conteúdo é muito significativo para não ser transcrito na íntegra. Aqui temos uma relação, ainda que muito tímida, traçada por Pucci, da psicanálise com os filmes de Khouri. “Como, neste ponto, não trazer à cena a figura de Freud? Ainda que a perspectiva do presente estudo não seja psicanalítica, constatam-se elementos da teoria freudiana no corpo do filme” (PUCCI,

2001, p.171). Ao analisar a aparição do urso no transcorrer do filme, Pucci atribui a sua presença a uma recordação fragmentada de Marcelo. No decorrer da trama, as relações sexuais de Marcelo são alternadas com planos de um urso uivando numa jaula. Quando ele está se recordando da mãe, o urso reaparece, e os planos ficam mais longos. Estas imagens fragmentadas do urso – quase relâmpagos – se sustentam até quase o desfecho da narrativa, quando Marcelo finalmente se recorda por completo do passeio com a mãe no zoológico.

É corrente nos filmes do personagem Marcelo planos em que o protagonista se recorda da mãe. Nessas imagens, há trocas de carrinhos, abraços e olhares maliciosos – ações que levam o espectador a crer que o sentimento de Marcelo pela mãe está um tanto além da normalidade. Lembramos que *Eros, o Deus do amor* é um relato da biografia amorosa de Marcelo e – talvez não por acaso – a imagem de mulher que aparece com mais persistência ao longo do filme é a da sua mãe. Não esqueçamos o *close* das mãos de mãe e filho entrelaçadas diante do urso. Há, nessa seqüência, como Pucci já notou, uma sugestão do incesto do filho com a mãe.

Os planos da seqüência no zoológico e as aparições recorrentes do urso ao longo do filme nos fizeram lembrar do famoso caso do menino Hans. Freud ouviu de um pai o relato do desenvolvimento de uma neurose no seu filho, que ele narra e examina em seu livro *Análise de uma fobia em um menino de cinco anos – o pequeno Hans* (2002). Hans era um menino saudável que passou a ter medo de cavalos. A sua fobia o impedia de sair para rua. Tinha receio que o animal lhe mordesse e, ao mesmo tempo, desejava que ele caísse. Em outras palavras, desejava sua morte. Freud compreendeu que o cavalo representava seu pai: o menino precisou projetar o pai num animal, pois não suportava conscientemente a idéia de odiar a figura paterna. Hans amava o pai e o admirava, mas, no verão, a sua família foi passar as férias em Gmunden, e o menino passou simultaneamente a odiá-lo. O que ocorreu foi que, em Gmunden, o pai precisava retornar à cidade de origem para trabalhar, e Hans ficava sozinho com a mãe. À noite, deitado em sua cama, o menino passou a tocar no seu sexo até o dia em que sua mãe viu e proibiu. Na época, estava se desenvolvendo em Hans um desejo sexual pela mãe, e a presença do pai interferia. De volta à cidade, sem amigos e distração, Hans começou a sentir simultaneamente admiração e fobia pelos cavalos.

Nesse passeio ao zoológico, assim como Hans, Marcelo está sozinho com a mãe, porém o receio da presença do pai pode estar representado no receio que ele parece sentir do animal a sua frente – um animal que, não esqueçamos, ele também desafia.

Quando Hans ia para cama dos pais, seu pai ordenava que ele retornasse a seu quarto, em função disso, explica Freud, o garoto via o cavalo como um animal capaz de morder. O urso é um animal feroz, forte, que pode machucar, assim como faz um pai que impede o filho de dormir com a mãe. O sentimento que Marcelo nutre em relação ao urso pode ser análogo ao sentimento que ele sente em relação ao pai. Nesse caso, o urso estaria, no filme, representando o pai, no momento em que este se torna testemunha das carícias entre seu filho e a própria esposa. Na narrativa de Freud, Hans deseja a queda do cavalo, mas o personagem khouriano apenas quer provocar a figura paterna. É o que sugere o plano em que ele está em *close* olhando para o animal. Vale salientar ainda que, segundo Freud, Hans também sonhava com cavalos, e seus sonhos eram construídos a partir de fragmentos do seu dia, eram frutos de suas experiências reais com o animal. No filme de Khouri, Marcelo também lembra, em *flashes*, da figura do urso – uma aparição, aliás, que só se torna compreensível, e só adquire sentido na narrativa, com a recordação completa do passeio, na infância, com a mãe.

Embora o pai de Marcelo seja mencionado por ele uma única vez, acreditamos que o urso é o seu substituto. Reconhecemos que o pai de Marcelo foi lembrado somente no início da narrativa e não há uma intenção explícita nele que demonstre o desejo da ausência do pai. Entretanto, lembramos que Marcelo não representa um livro ilustrado da psicanálise, aqui ele é entendido como uma releitura, uma paródia, assim sendo, são as sugestões que nos levam à comparação. Parece-nos evidente na recordação de Marcelo do pai que a figura paterna tenha influenciado na sua vida, neste filme, o personagem atribui o seu caráter de conquistador a influência do pai e do avô. Foi o pai que deixou para ele o apartamento para seus encontros amorosos – aliás, o pai tinha construído o prédio inteiro, mas a mãe de Marcelo, num acesso de raiva, vendeu o prédio após a morte do marido, restando apenas um imóvel. Deste modo, entendemos que a mãe de Marcelo amava ao mesmo tempo em que sofria por causa do marido. Se o pai também era um conquistador tal como se tornou Marcelo adulto, ele tinha mais vantagens sobre o filho enquanto criança na disputa pela mãe. Sobre esse último aspecto, em *Paixão perdida*, é claramente manifesto a relação de supremacia de Marcelo adulto em relação ao filho pequeno. Vimos anteriormente como, nesse mesmo filme, se originou uma disputa entre os Marcelos para seduzir a babá Ana, substituta da mãe e da esposa. E tudo nos leva a crer que estamos analisando os mesmos personagens que prosseguem na mesma história. No caso de *Paixão perdida*, é Marcelinho que manifesta um sintoma de histeria quando entende a desvantagem em relação ao pai.

Retomando a afirmação de Hutcheon e a forma de como é retratada a psicanálise em *Eros, o Deus do amor*. De acordo com a autora, a paródia não tem uma definição trans-histórica. Isso implica que a paródia, segundo a autora, foi considerada como um gênero que ridiculariza um discurso codificado dentro de outro. Entretanto, Hutcheon acredita que a paródia moderna não tem mais o objetivo de depreciar o objeto parodiado, isso seria a função da sátira. Também estudamos com a autora que o uso da ironia pode confundir os dois termos: paródia e sátira.

Podemos aproximar essa seqüência do filme de Khouri com a história do menino Hans conforme descrita por Freud. Porém, temos que observar que a paródia é uma recriação do discurso parodiado, então a seqüência não retrata o texto psicanalítico na íntegra. Vejamos como exemplo a diferença de idade de Hans e Marcelo criança. O menino narrado por Freud desenvolveu sua neurose a partir dos três anos de idade e permaneceu com a doença até aproximadamente os cinco anos, enquanto que Marcelo é mais velho, acreditamos que tenha cerca de dez anos, idade em que o incesto já deveria ser inconsciente. Hans procurou Freud quando tinha 19 anos, depois de ler a publicação de sua própria análise clínica e confessou ao psicanalista que não acreditava ser ele, pois não se lembrava de nada. O menino estava curado da sua neurose e, quando procurou o médico, era um jovem normal (FREUD, 2002, p.132). Marcelo se recorda da cena enquanto é adulto.

A psicanálise freudiana nos ensinou que a sexualidade está presente desde o recém-nascido, entretanto, as pessoas tendem a ignorar isso. Quando uma criança pequena sofre ereções ou se masturba, o fato é encarado como uma perversão precoce, apesar da naturalidade do acontecido (FREUD, 1973, p.67). Hans procurou Freud e lhe disse que não se lembrava de nada. A amnésia é comum no desenvolvimento do indivíduo, assim como ela fortalece a descrença da sexualidade na infância. De acordo com Freud, existe um curso no desenvolvimento sexual do indivíduo no qual, em determinados momentos, ocorrem maiores avanços e, em outros, permanece no período de latência. Durante o processo de latência (idade dos dois até os cinco anos), desenvolve na criança uma força contrária ao instinto sexual causado pela educação e pela hereditariedade, que gera repugnância, vergonha e moralidade. A atividade do instinto sexual não é interrompida no período de latência, mas sua força é desviada para outra ação, instala-se a sublimação (FREUD, 1973, p.72). Os educadores, na visão de Freud, vêem a sexualidade como uma força que desafia a moral da criança, por isso, eles vigiam e reprimem os pequenos. Ao contrário desses, Freud não está preocupado

com a moral das crianças, mas em tentar desvendar o princípio da formação dos instintos sexuais.

O argumento do filme *Eros, o Deus do amor* é a tentativa de Ana de descobrir o enigma da personalidade do amante, Marcelo. Há uma seqüência que representa uma recordação de Marcelo com aproximadamente cinco anos de idade. Nessa cena, ele observa uma militante de esquerda.



Ilustração 3 - Eros, o Deus do amor - Marcelo criança e a militante de esquerda

Marcelo narra sua primeira experiência sexual para a amante, Ana. A voz do personagem é coberta com cenas da militante de esquerda (*alguns planos acima*).

Ana: Que tal se começasse falando do seu assunto preferido, ou seja, o senhor mesmo. Mas me diz quem foi a primeira da sua peregrinação?

Marcelo: A primeira, o que, a primeira de verdade?

Ana: De verdade, como?

Marcelo: Bom, minha primeira vez foi com a minha professora de inglês nas férias, mas na minha cabeça foi com uma mulher linda que eu vi na estação de trem, perto da minha fazenda em 1935.

Ana: Em 1935? (*Ana fala sorrindo*).

Marcelo: A sua mãe nasceu em 1935.

Ana: Minha mãe nasceu em 1938, senhor Marcelo.

Marcelo: Essa mulher da estação de trem era linda, era doce, era tudo. Eu tornei a ver ela logo depois num lugar também perto da fazenda onde eu costumava brincar.

Nessa seqüência, percebemos que a recordação de Marcelo está fragmentada, assim como acontece com as primeiras experiências sexuais das crianças, segundo Freud.

Até agora não nos ocorreu sentir qualquer espanto diante desta amnésia, embora pudéssemos ter tido boas razões para fazê-lo, pois sabemos através de outras pessoas que durante esses anos, dos quais posteriormente nada retemos em nossa memória a não ser umas lembranças ininteligíveis e fragmentárias, reagimos de maneira vívida a impressões, somos capazes de expressar dor e alegria de maneira humana, damos prova de amor, ciúmes e outros sentimentos apaixonados que nos emocionam fortemente na época (FREUD, 1973, pp. 68-69).

Assim, quando Marcelo era muito novo, as memórias são fragmentadas – diferente da recordação que ele tem da mãe, quando já era mais velho.

A mãe é a pessoa que geralmente cuida da criança nos seus primeiros anos de vida, portanto, é ela que dá carinho, beija, abraça, correspondendo a um objeto sexual. Apesar de muitas mães ficarem horrorizadas com essa observação de Freud, acreditando que seu carinho é assexuado, o psicanalista adverte que as carícias da mãe são essenciais para o desenvolvimento sexual da criança. As afeições, assim como a excitação das zonas genitais, proporcionam a evolução do instinto sexual. “É verdade que um excesso de afeição dos pais é nocivo por causar a maturidade sexual precoce e também porque, mimando a criança, torna-a incapaz, na vida ulterior, de passar temporariamente sem amor ou de contentar-se com uma pequena quantidade dele” (FREUD, 1973, p.120). Nestes estados, vimos a correspondência do excesso de afeto na criança e suas conseqüências no crescimento de Marcelo. Os mimos da mãe provocaram o seu amadurecimento sexual precoce e ocasionaram um busca incessante por relações sexuais como se fosse uma tentativa para amenizar a falta da figura materna.

A ausência da pessoa que cuida da criança nos seus primeiros anos de vida pode provocar um grau forte de ansiedade, e os sintomas são o medo de estranhos, o receio do escuro, entre outros. Marcelinho, em *Paixão Perdida*, perdeu a mãe, e sua ansiedade foi além das reações descritas por Freud: ele praticamente renunciou à vida (FREUD, 1973, p.120-121). Uma outra conseqüência do excesso de afeição dos pais é o incesto. A sociedade exige que o menino ou a menina reprima, a partir de uma certa idade, os desejos sexuais que sentem pelos pais ou por pessoas de laços sanguíneos. Como vimos, essa repressão é fundamental para o desenvolvimento das instituições tais como a família e a formação da comunidade. Mas alguns indivíduos não superam essa fase.

Como decorrência disso, os instintos retornam com todo o vigor, e o sujeito começa a se sentir atraído por uma pessoa mais velha, que lembra seu pai, no caso da menina, ou sua mãe, no caso do menino. Marcelo menino, em *Paixão Perdida*, se apaixona pela babá, a substituta de sua falecida mãe.

3.2 Marcelo e a filha

Utilizaremos *Eros, o Deus do amor*, para, neste caso, revelar a atração sexual que o protagonista sente pela filha. O filme todo está em câmera subjetiva, em que o rosto de Marcelo não é revelado. O personagem narra para a amante a sua vida amorosa e, através da sua memória, conhecemos um pouco mais o personagem. Pucci observa que a câmera subjetiva provoca uma cumplicidade do personagem com o espectador, pois utilizamos a sua visão da narrativa, as personagens olham para o espectador quando encaram a câmera, como se olhassem para o personagem (PUCCI, 2001, pp.185-186). Acreditamos que esse efeito também intensifica a construção do olhar malicioso de Marcelo. Vejamos dois exemplos em que é utilizada a câmera subjetiva: em *O prisioneiro do sexo* e *Eros, o Deus do amor*.



Ilustração 4 - *O prisioneiro do sexo* - Marcelo e Berenice





Ilustração 5 - *Eros, o Deus do amor* - o olhar de Marcelo para Berenice

Essas duas seqüências mostram o olhar malicioso de Marcelo para a filha Berenice. A primeira, refere-se ao filme *O prisioneiro do sexo*, onde o protagonista está dizendo à empregada que sente uma atração pela filha – detalharemos esta seqüência no capítulo seguinte. A segunda, corresponde ao filme *Eros, o Deus do amor*. Nesta cena, Berenice está brigando com o pai e, em vez de Marcelo ouvir com atenção a filha, ele está admirando seu corpo. A cena começa com planos americanos. No meio do discurso de Berenice, a câmera contrapõe os planos abertos com *closes* do seu corpo. Esse recurso filmico transmite a idéia de que o pai não está muito interessado no que a filha diz, mas nos detalhes do seu corpo, na sua sensualidade. Vejamos parte do diálogo:

Berenice: Não me irrita pai, não sei como você consegue ser assim. Ano após de anos. Quando eu era pequena, eu achava você maravilhoso, mas agora eu não consigo te entender. Mas não é só por causa da mamãe. Sou eu mesma que fico pensando sobre isso. E o pior é que você poderia ser uma outra coisa. Uma coisa muito maior. (*neste momento Marcelo começa a olhar para a filha como na quarta foto da seqüência acima de Eros, o Deus do amor*). Conhece tudo, sabe tudo. Entende de tudo e, ao mesmo tempo, não sabe as coisas mais simples. Às vezes, eu fico pensando o que teria acontecido se você tivesse nascido pobre e continuasse pobre até agora.

Macelo: E se você tivesse nascido pobre também?

Berenice: Não disfarça, pai, estamos falando de você. Eu saberia muito bem como viver pobre, tenho certeza. (*aparece a imagem do corpo da Berenice como na foto 5, a câmera faz um travelling no seu corpo*). O que você está olhando? Eu estou meio gorda, não é? É isso, não é? Eu preciso dar um jeito nisso urgentemente. Mas tenho certeza que estou muito melhor do que muitas meninas que você anda pegando por aí. Alguém te viu diversas vezes com uma menina lá da escola da minha idade ou até menos. Tem cabimento? Pai, eu não sei se você é cínico ou inexpressível. Se alguém pedisse para descrever o teu rosto, eu não ia conseguir. Nunca dá para ver ele inteiro. Parece que só tem pedaços, cada um pensando uma coisa diferente.

De acordo com Ruiz (2003, p.94), o que move o nosso imaginário radical, o sem fundo humano, é o princípio de prazer-desprazer estudado por Freud: “essa ânsia de felicidade remete a pessoa ao intento de restabelecer sua harmonia plena. Desse modo, o ser humano se coloca no limite de seu ser, um ser fraturado que se assoma ao abismo do seu eu” (RUIZ, 2003, p.94). O ser humano foi separado da natureza, na linguagem de Ruiz, sofreu uma fratura quando passou a ver a natureza como um objeto. Desta forma, ele procura restabelecer sua unidade com o meio através da satisfação do seu prazer.

Desde a infância, o sujeito idealiza um objeto de que acredita que poderá torná-lo feliz, mas, quando a criança finalmente alcança seu objetivo, ela percebe a diferença entre a idealização e a realidade. “A criança experimenta a insatisfação e demanda a alteridade, a presença do objeto querido, porém cada experiência de prazer reconfortante é seguida de uma nova insatisfação frustrante” (RUIZ, 2003, p.95). Como o prazer é efêmero, novamente insatisfeito, o sujeito procura um outro objeto para concretizar a sua felicidade. Assim, a insatisfação é uma abertura para a alteridade. “A subjetividade fraturada, para poder existir, tem que introjetar como própria a trama de significações socialmente instituídas, servindo-se dessa trama como referente para constituir uma identidade singular” (RUIZ, 2003, p.99). Ou seja, o ser humano foi separado da natureza, então ele precisou criar significações para a mesma. Destas significações, os humanos criaram as instituições e através dessas últimas, ele constrói a sua identidade. Uma vaca, por exemplo, não se diferencia da natureza, faz parte do todo, e, por isso, não precisa criar significados para os objetos, pois eles não existem para ela. A fratura humana marca no indivíduo uma eterna busca pela sua plenitude que, segundo Ruiz, é possível alcançá-la através da realização do princípio de prazer. Porém, isso é ilusório, pois o prazer é efêmero e, por causa disso, nossa insatisfação faz com que procuremos outros objetos para futuros novos prazeres. Concluindo, somos eternamente insatisfeitos e, Marcelo, mais do que ninguém. No imaginário de Marcelo, o prazer só pode ser alcançado com a satisfação dos seus instintos sexuais.

No filme *Eu*, Marcelo planeja uma viagem com duas prostitutas para passarem as festas de fim de ano em sua casa de praia. Acontece que a chegada surpresa de Berenice faz com que Marcelo se arrependa de ter levado as duas mulheres. Berenice não está sozinha, está acompanhada de uma amiga que é psicóloga. Marcelo se envolve com a amiga da filha – o que provoca ciúmes em Berenice, mas o seu sentimento é amenizado quando ela mesma tem relações sexuais com o pai.

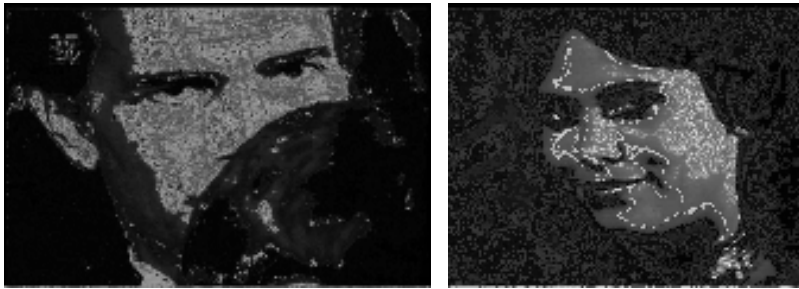


Ilustração 6 – *Eu* – Marcelo e Berenice

Apesar de Marcelo concretizar o seu desejo, a linda moça que estava presente numa festa não passa despercebida pelo olhar de Marcelo. Nada o impede de concretizar os seus instintos, nem que para isso ele tenha que magoar a filha.

O filme se inicia com Marcelo sonhando com a filha. Em seu sonho, Berenice é criança e está tocando em seu pé enquanto ele está deitado na cama. Marcelo perde o sono, levanta da cama e vai para a sala. As duas prostitutas, que estão hospedadas na casa dele, vão para a sala também. Marcelo conta do seu sonho e as mulheres maliciam o fato de ele ter sonhado com a filha. No café da manhã, os três combinam sobre a viagem que irão fazer, no dia seguinte, para a casa de praia de Marcelo. Depois, continuam a falar sobre Berenice. Uma das prostitutas diz que Berenice é a mulher da vida dele.

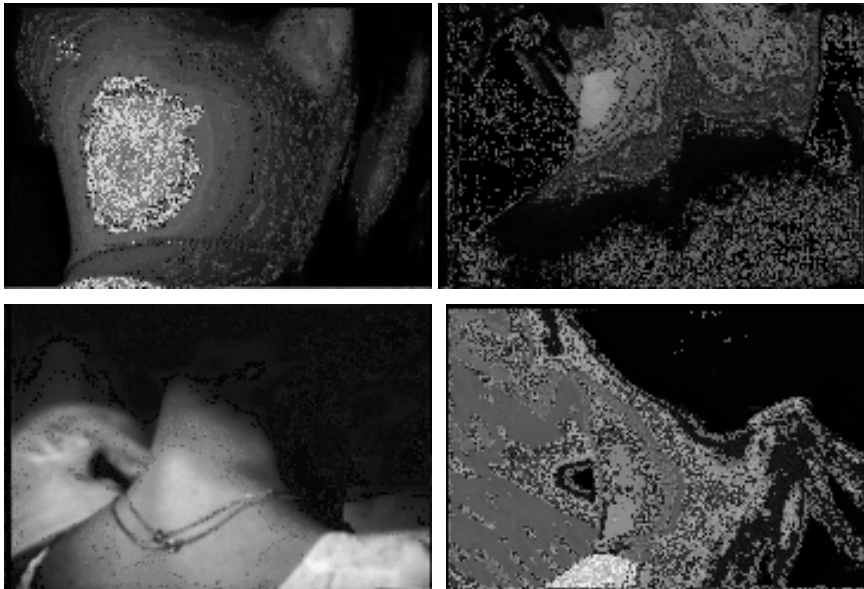
Os três chegam à casa de praia de iate, Marcelo está contando para as duas sobre o seu avô e seu pai. Nessa conversa, ele recita o lema da parte masculina de sua família: “se não dou uma boa trepada, não me divirto”. E complementa: “a única coisa que vale a pena faz a gente sentir que existe, faz a gente esquecer a mediocridade de tudo”. Os três se divertem: dormem juntos, tomam banho de mar, bebem champanhe até a chegada surpresa de Berenice. Marcelo se interessa por Beatriz, amiga da filha, e se arrepende de ter trazido as duas mulheres.

Berenice apresenta Beatriz para o pai, dizendo que ela é uma grande psicóloga. A filha dele está estudando psicologia e quer conquistar o mesmo prestígio profissional da amiga.

Até esse momento da narrativa, o desejo sexual de Marcelo pela filha não foi sugerido diretamente por suas ações ou falas, apenas as prostitutas o insinuam. Mas, depois que Berenice e a amiga se instalam no quarto delas, Marcelo entra no aposento onde estão hospedadas as duas mulheres que trouxe consigo. Berenice vai atrás do pai para se apresentar. Enquanto a filha fala com as moças, Marcelo observa a sua nuca e a câmera assume o seu ponto de vista.

Na teoria freudiana, o fetichismo é uma perversão que resulta do fato de que, ao descobrir de modo traumático a ausência do falo na mãe, a criança não quer deixar de crer que esse falo existe, e põe no lugar um substituto, o fetiche, constituído por um objeto que caiu sob seu olhar no momento da constatação da castração feminina (AUMONT, 2006, p.128)

O menino procura um fetiche na sua primeira infância, mas, ao longo do seu desenvolvimento, ele é abandonado. Porém, Freud constata que muitos homens permanecem com seus fetiches na vida adulta, o personagem de Marcelo seria um desses homens (FREUD, 1969A, pp.179-185). Ao longo de seus filmes, vemos diversos planos de detalhes da nuca de suas amantes – planos estes que são, normalmente, contrapostos à imagem do olhar de desejo de Marcelo. Esses planos são tão excessivos dentro da mesma narrativa que nos fazem pressupor que a intenção do diretor é enfatizar o fetiche de Marcelo. Mas o exagero converte-se numa caricatura.



No jantar, Berenice comenta que a amiga está fazendo uma tese sobre teste de personalidade. Uma das prostitutas pergunta para Beatriz para que, na prática, a psicologia serve. A mulher não acredita na profissão da outra e termina dizendo que já se compreende muito bem sozinha. Depois da refeição, Beatriz aplica um teste de personalidade em Marcelo, mas ela não encontra resultados, pois ele não leva o teste a sério. Marcelo diz para a amiga da filha que não precisa de teste para falar de si mesmo. Ele diz à psicóloga: “não sou interessado em nada, quero viver em função dos meus sentimentos, sensações, emoções, um presente físico, sensual, agora chega, eu não quero chocar você”.

Numa outra cena em que Marcelo contracena com Beatriz, os dois estão na frente da casa, sozinhos, sentados lado a lado numa pedra. Marcelo não está num consultório psicanalítico, entretanto o tom da conversa e as intervenções de Beatriz nos o fazem lembrar.

Marcelo: Eu sempre tive veneração por Berenice, desde criança. Desde sempre. Quando eu me separei da mãe dela, ela se afastou muito de mim. Eu a via muito pouco e a cada vez que ela voltava, voltava diferente. E isso também foi se modificando dentro de mim.

Beatriz: Isso, o quê?

Marcelo: Esse sentimento, esse amor que eu sentia.

Beatriz: Fala.

Marcelo: Depois de uma grande resistência, moralismo, pudor, essas coisas que somam na gente. Apesar de tudo, eu ...

Beatriz: Sei (*diz num tom confortável*).

Marcelo: Eu comecei a chegar à conclusão de que o que eu sentia por ela não era meramente um amor paternal. Eu estava apaixonado pela minha filha.

Beatriz não fica estarecida com a confissão de Marcelo e, como psicóloga, aconselha o homem a contar para a filha os seus sentimentos. Ela é uma especialista da psique humana e tem autoridade para aconselhar Marcelo.

Apesar dos sentimentos de Marcelo por Berenice, ele continua seduzindo outras mulheres, sua nova vítima é a própria Beatriz. Marcelo e a psicóloga se beijam. Berenice assiste à cena e fica com ciúmes. No dia seguinte, Berenice conversa com a amiga no quarto. Beatriz recebe o telefonema do namorado: eles haviam brigado e resolvem reatar. Beatriz arruma as roupas na mala, enquanto conversam:

Berenice: Você está gostando do meu pai?

Beatriz: Não.

Berenice: Mas ele está apaixonado por você.

Beatriz: Também não.

Berenice: Mas eu vi vocês.

Beatriz: Eu sei.

Berenice: Então, eu não entendo.

Beatriz: Um dia eu te explico, tá.

Beatriz é a única pessoa que não julga Marcelo. Ela tem a habilidade de ler a mente das pessoas e não precisa de explicações sobre a atitude dos outros. Berenice não compreende porque o pai beijou Beatriz. Na cena em que Beatriz aplica o teste de personalidade em Marcelo, no dia seguinte, ele pede desculpa pelas suas respostas, confessa que estava criando uma imagem de super-homem para impressioná-la. Beatriz diz a ele que já tinha entendido seu jogo. Somente uma psicóloga poderia entender as atitudes de Marcelo. Marcelo filosofa sobre o sentido da vida para a filha, mas ela não compreende; na visão dela, a mente do pai é fragmentada.

A amiga vai embora e Marcelo expulsa as outras mulheres. Berenice procura o pai no seu quarto, à noite. Os dois concretizam o incesto. No Ano Novo, eles vão a uma festa de um amigo de Marcelo e lá outra mulher desperta o desejo dele (seqüência acima), o impulso sexual é insaciável. O filme termina com o plano de Marcelo sorrindo para a mulher desconhecida na festa e sua voz em *over*²¹ diz: “e agora?”.

A arbitrariedade nas proibições do incesto passou pelas margens dos estudos filosóficos na concepção de Bataille (1988, p.45). Segundo o autor, “o mérito de Lévi-Strauss foi ter reencontrado nos infinitos meandros das estruturas familiares arcaicas a

²¹ No cinema chamamos de *off*, uma voz que narra um acontecimento, mas o personagem não aparece na cena narrada. E denominamos *narração* em *over*, quando a voz que narra pertence a algum personagem do plano mostrado.

origem de particularidades que só podem derivar unicamente dessa vaga proibição fundamental que levou geralmente os homens à observação de leis opostas à liberdade animal” (BATAILLE, 1988, p.45). Bataille salienta o quanto é inconcebível para a sociedade ocidental uma relação amorosa com o pai, a mãe, a irmã e o irmão. “Essencialmente, trata-se sempre de uma incompatibilidade entre a esfera dominada pela ação calma e racional e a violência do impulso sexual” (BATAILLE, 1988, pp.46-48). Portanto, se Marcelo não é transformado em uma coisa no trabalho como estudamos com Bataille, assim como um animal que reduzimos a uma ferramenta utilitária, por outro lado, ele retorna ao estatuto de animalidade quando ignora a regra fundamental de interdição do incesto.

Nas teorias freudianas, os instintos sexuais são reprimidos diante da noção de realidade e a necessidade de formar uma vida em comunidade. Mesmo se criássemos um novo contexto de vida social, como idealizou Marcuse, no qual os instintos não fossem tão severamente reprimidos, ainda assim, o complexo de Édipo não seria permitido e alguns tabus permaneceriam para regulamentar a sociedade. No entanto, Marcelo é uma ficção e, como um ser imaginário, podemos visualizar nele uma sociedade sem repressões, sem superego. Seria o reino do id e do livre fluxo das forças atadas no inconsciente humano.

Capítulo 3 - O mundo de Marcelo

1. O discurso psicanalítico

Para Bataille, existe na sociedade uma *despesa improdutiva* que remeteria a tudo aquilo que não é útil, que não é produtivo. Porém, esta improdutividade ignorada existe e está presente em todos os aglomerados humanos. Bataille exemplifica isso na relação pai e filho. Não adianta o pai proibir o filho de certas atitudes, apesar da sua autoridade e da dependência emocional e financeira do filho, quando aquele está ausente, este busca satisfazer suas necessidades proibidas.

A natureza sofre o que Bataille chama de pressão do crescimento, onde há espaço surge vida. Se numa mata houver uma queimada, em pouco tempo surgirá vegetação no local devastado. No que se refere aos homens, a pressão para o crescimento é condicionada pela comunidade, mas o limite real é determinado pela biosfera. Quando o crescimento chega ao extremo possível, a energia excessiva, que não possui uma função produtiva, é desperdiçada, tornando-se um ônus para a sociedade. A história da civilização humana é repleta de exemplos de improdutividade, que Bataille chama da “parte maldita” da sociedade, tais como as guerras, os eventos esportivos, o luxo, o sexo sem fins reprodutivos, a violência, etc.

É importante lembrar ainda que, para Bataille, a atividade do trabalho reduziu o homem a uma coisa. Nesse sentido, o homem é um objeto, porque produz algo para alguém, ele é utilitário assim como um animal que transporta carga. Essa condição de coisa, imposta ao homem, faz com que ele procure nos ritos, nos sacrifícios, nas festas e no sexo, a sua “intimidade perdida”.²² As festas, por exemplo, proporcionam um momento de transgressão, de improdutividade, de gastos de energia, de vivência do presente sem preocupação com o amanhã. Enfim, põem os homens em contato com o outro, estes mesmos seres que foram separados da natureza. “No final, o princípio de realidade se impõe à intimidade” (BATAILLE, 1973, p.77). A sociedade, no entanto, prefere ignorar estas atividades de transgressão inatas no homem.

Bataille tem razão ao mencionar que a sexualidade é um assunto proibido da sociologia. Esta herança da repressão tem sua raiz muito antiga, desde os tempos de Aristóteles e Platão. Nos filmes de Khouri, em sentido batailleano, poderíamos dizer que Marcelo é a representação da sexualidade não reprimida.

²² Termologia empregada por Georges Bataille.

Michel Foucault, em *História da sexualidade*, sugere uma outra abordagem, mas, na qual, podemos distinguir alguns pontos em comum com Bataille. No primeiro volume desta série, Foucault admite que há repressão sexual na nossa sociedade. Contudo, não é a repressão propriamente dita que ele se propõe estudar, mas as incitações dos discursos sobre o sexo, que se tornam mais comuns a partir do século XIX. Deste modo, examina as relações de saber e poder nos discursos burgueses e, neste contexto, o nascimento da psicanálise – teoria que, como já assinalamos na Introdução, nos ajuda a melhor compreender o modo de constituição do personagem Marcelo. No segundo e no terceiro volume, Foucault muda um pouco o foco de sua pesquisa: não procura mais abordar os discursos do saber e do poder, mas analisa a prática moral aplicada a si mesma, ou seja, a apropriação que o ser humano faz para si dos códigos morais vigentes. Inicialmente, a *História da sexualidade* teria seis volumes, mas a fatalidade da morte do autor impossibilitou o desenvolvimento dos estudos e a *História da sexualidade* ficou reduzida a três tomos, o primeiro deles de extrema importância para este trabalho.

Foucault também observa a interdição do sexo, mas o seu trabalho está em desvendar quando a sexualidade tornou-se uma prática de discurso e onde estaria o poder nesta retórica. Para ele, o que interessa é investigar quem lucraria com a manutenção dessa prática. Mais do que evidenciar a repressão sexual, o autor retorna ao cristianismo primitivo para compreender o nascimento da punição e da confissão e conduz o leitor a uma expedição histórica, que ilustra os primórdios da confissão, assim como a evolução desse processo recuperando o momento em que a carne tornou-se o principal assunto dos confessionários. A igreja católica obriga seus fiéis a confessarem os pecados da carne, tanto os desejos concretizados como os platônicos. Desta forma, pelo menos uma vez ao ano, os católicos contavam-os aos padres (FOUCAULT, 1988, p.24). Com essa prática inaugurada pela igreja católica, criou-se o hábito de se confessar, de contar para o outro, seus próprios pecados. O ouvinte tinha a função de interpretar e julgar o sujeito que lhe falava. O enfraquecimento desta prática de se confessar para um padre no contexto do catolicismo, no entanto, não fez desaparecer o exercício de contar para o outro sua própria sexualidade. Entretanto, o padre foi substituído pelo pedagogo, pelo terapeuta, pelo médico e pela família, instaurando na sexualidade um exercício de poder-saber.

Foucault questiona quando a revelação da sexualidade tornou-se uma prática obrigatória (FOUCAULT, 2002, p.215). No catolicismo primitivo, a penitência não

estava associada à confissão. Uma vez ou outra, os fiéis procuravam o bispo e pediam a ele uma penitência que redimisse os seus pecados. Seguiam todas as orientações do bispo por um determinado tempo ou pelo resto da vida, e seus pecados eram perdoados. Como conta Foucault, não existia a obrigação de uma confissão nem em público, nem em particular. Claro que era necessário explicar para o bispo o motivo pelo qual o fiel desejava a pena, mas não era obrigatório revelar todos os pecados. O perdão só era garantido pelo cumprimento do castigo. Em torno do século VI, o exercício da penitência transformou-se numa prática mais jurídica, que recebeu o nome de “tarifada”. Segundo Foucault, quando um fiel cometia um pecado grave, procurava um padre, que, por sua vez, dizia o que o sujeito tinha que fazer para ser perdoado por Deus (FOUCAULT, 2002, p.217). Entretanto, para o padre poder julgar a gravidade do pecado era necessária sua revelação. Assim, o indivíduo dizia para o religioso suas faltas e, em troca, recebia uma pena, que, na época, era chamada de “satisfação”. Para cada pecado havia uma satisfação prescrita, como num sistema de penalidade laica (FOUCAULT, 2002, p.218). Dessa forma, estava instaurada no catolicismo a prática da revelação.

A partir do século XVII, a remissão dos pecados através do exercício da confissão volta a se tornar uma prática obrigatória entre os leigos e os clérigos. Agora todos os pecados tinham que ser pronunciados. Concentra-se na figura do padre um grande poder sobre os fiéis, no momento em que a revelação só pode ser feita a eles e, como representantes diretos de Deus, passam também a deter o poder de determinar a pena e julgar o que é pecado mortal ou venial (FOUCAULT, 2002, p.222).

No século XIV, ocorre um desenvolvimento da pastoral. Neste desenvolvimento do exercício de revelação, surgem livros que explicam o modo pelo quais os padres devem conduzir as confissões (FOUCAULT, 2002, p.225). Foucault descreve um manual para os penitentes, escrito no século XVI por Hebert. Através desse último autor, Foucault nos revela alguns requisitos instituídos para caracterizar um bom padre: ele não pode cometer pecados mortais, deve “ter amor de zelo e benevolência” (FOUCAULT, 2002, p.226). Ainda, o penitente deve conhecer as leis de Deus e as leis dos homens.

Em relação aos pecados sexuais, Foucault mostra que, antes do século XII até o XVI, os fiéis contavam suas luxúrias de maneira espontânea. No século XVI, a revelação dos pecados do sexto mandamento passa por uma transformação: o padre pergunta ao sujeito sobre seus pensamentos sujos antes de questionar os próprios atos,

mas com muito cuidado em não dizer nomes para não ensinar nenhuma nova negligência para o sujeito. Portanto, antes os pecados sexuais eram revelados através da confissão de um adultério, de um estupro ou de uma relação com uma virgem; a partir do século XVI, o pecado deixa de estar na relação sexual propriamente cometida para operar nos gestos, os pensamentos e os desejos devem ser revelados (FOUCAULT, 2002, p.235). “O discurso de revelação, o discurso de vergonha, de controle e de correção da sexualidade começa essencialmente na masturbação” (FOUCAULT, 2002, p.243).

Os pecados da carne eram ditos excessivamente para uma só pessoa em um só lugar. Desta maneira, os discursos sobre os corpos foram incentivados ao mesmo tempo em que obedeciam às regras da revelação. Outras normas foram criadas para substituir os confessionários da igreja pelos pedagogos, médicos, psicólogos. Esses outros dispositivos encarregados de ouvir sobre os pecados da carne inauguram uma busca incessante pela verdade do sexo. Com isso, segundo Foucault ainda, instaura-se no lugar do corpo a sexualidade. “O que é próprio das sociedades modernas não é o terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como o segredo” (FOUCAULT, 1988, p.36).

Foucault situa os discursos sobre o sexo num mecanismo de poder. O autor lembra que poder é uma palavra que pode sofrer interpretações errôneas. Foucault entende que o poder “é uma multiplicidade de forças imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte” (FOUCAULT, 1988, p.88). Ou seja, a forma última de poder é a injunção de uma pessoa ou grupo ao estado ou a uma classe por meio da violência. Não chegando à extremidade, o poder é uma relação de forças e de resistências que se desloca e é instável, está em todo lugar e provém de todas as partes. Conforme Foucault, a sexualidade não faz parte de um programa de poder dominador exercido por um estado dominante que criou leis para reger o comportamento sexual dos indivíduos. Ao contrário, a sexualidade surge no controle do sexo da criança e do adolescente, no acompanhamento da histeria da mulher e nas medidas de restrições de nascimentos. Entretanto, os discursos sobre a sexualidade não nascem numa prática desinteressada no poder. O sexo torna-se um objeto de conhecimento e em torno dele estimulam-se discursos sobre a sua verdade. Isso ocorre, pois, tomado como um assunto, ele restitui um poder-saber, um saber sobre ele.

As crianças precisam ser vigiadas de perto, pois estavam sujeitas às masturbações (FOUCAULT, 2002, pp.293-334) e esta diligência podia trazer sérias conseqüências na fase adulta. Os médicos acreditavam que a masturbação na infância e na adolescência era responsável pelo desenvolvimento de várias doenças, entre elas meningite, mielite, degeneração dos tecidos ósseos, entre outras (FOUCAULT, 2002, pp.302-303). Preceptores, babás, empregados em geral, não eram mais confiáveis, pois, muitas vezes, foram responsabilizados pelo desenvolvimento precoce da sexualidade infantil. Não tendo mais em quem confiar, os pais começam a vigiar o quarto dos filhos. Toda a medida era necessária para impedir a masturbação. Desta forma, a presença do progenitor na cama dos descendentes concedeu ao primeiro, um poder de saber tudo sobre as suas crianças. As mulheres também foram vigiadas de perto, depois de descobertas a histeria e as doenças dos nervos. Foucault salienta que, no estudo das relações de poder da sexualidade, não devemos procurar a fonte de detenção do poder (homens, pais, médicos), porque o poder não é estático. Se no século XIX eram os pais que tinham o direito de saber das atividades sexuais dos filhos, mais tarde, nos consultórios psiquiátricos, filhos descobriam a sexualidade dos pais (FOUCAULT, 1988, p.94).

Mas o que estava por trás destes discursos era uma classe burguesa que não possuía o sangue azul da nobreza. Por isso, precisou criar dispositivos para se diferenciar da população. A burguesia promovia o discurso da sexualidade, vigiava suas crianças e tratava seus doentes, para apontar as doenças dos outros em contraste com a sua saúde. É provável que a teoria da repressão tenha nascido desta diferenciação criada pela burguesia (FOUCAULT, 1988, p.120). Portanto, ao contrário do que muitos pensam, a inibição da sexualidade não teve seus primeiros efeitos nos trabalhadores, que precisavam da energia sexual para trabalhar, mas nas classes privilegiadas que, ao mesmo tempo em que promoviam os discursos sobre o sexo, se privavam das doenças sexuais. O proletariado só teve sua sexualidade fiscalizada quando ela passou a interferir em alguns problemas econômicos e políticos.

A massa de trabalhadores tornou-se população, e os problemas de saúde, de higiene e de saneamento básico exigiram uma fiscalização mais severa da burguesia. Antigamente, os trabalhadores concediam o direito sobre suas vidas para os nobres, morriam por eles nas guerras ou eram assassinados quando desobedeciam a seu senhor. A burguesia modifica este modo de relação do direito de morte, substituindo-o pelo direito à vida. O proletariado tem que ter saúde para trabalhar e produzir melhor e com

mais rentabilidade. Instala-se um poder “que tem a tarefa de se encarregar da vida” e para isso “terá necessidade de mecanismos contínuos, reguladores e corretivos” (FOUCAULT, 1988, p.135).

Pouco a pouco, a tentativa de buscar a pureza deixou de ser exclusividade da burguesia e se instalou no cotidiano do trabalhador. Então foi preciso encontrar outra forma para esta classe se diferenciar das demais. “A psicanálise vem inserir-se nesse ponto: teoria da mútua implicação essencial entre a lei e o desejo e, ao mesmo tempo, técnica para eliminar os efeitos da interdição lá onde o seu rigor a torne patogênica” (FOUCAULT, 1988, p.121). A prática da interdição já estava instaurada. Portanto, a burguesia procurou a psicanálise para dispensar a censura, enquanto que as classes menos favorecidas não dispõem deste recurso para alcançar a liberdade.

Perdoem-me aqueles para quem a burguesia significa elisão do corpo e recalque da sexualidade, aqueles para quem luta de classe implica no combate para suprimir tal recalque. A “filosofia espontânea” da burguesia talvez não seja tão idealista e castradora, como se diz; uma de suas primeiras preocupações, em todo caso, foi a de assumir um corpo e uma sexualidade – de garantir para si a força, a perenidade, a proliferação secular deste corpo através da organização de um dispositivo de sexualidade (FOUCAULT, 1988, p.118-119).

Ainda pensamos através de uma lógica em que o poder é formulado unicamente no direito. Na Idade Média, o poder era nitidamente marcado pela monarquia, pelo Estado e suas instituições entre elas, a igreja. Através da repressão e da interdição, mediam-se as relações de servidão entre os vassalos e os senhores feudais, e esses últimos tinham a lei a seu favor. Constituíam-se um poder garantido pelo direito romano e pela dominação direta. Como vimos, o poder-saber do sexo não pertence à mesma natureza do poder jurista, mas, segundo Foucault, existe um vício teórico em pensar as relações de poder sempre da mesma forma, através da interdição e da violência. Para ele, as estratégias de poder são mais eficientes quando seus mecanismos são explícitos. Ou seja, o poder da sexualidade não é exercido de forma violenta, mas ele está num mecanismo que já analisamos como um poder-saber.

Voltando ao Khouri, poderíamos identificar alguns aspectos deste discurso psicanalítico na fala ou no comportamento do personagem Marcelo, podemos concluir que, por um lado, a representação da psicanálise no personagem Marcelo não é original. Muitos filmes da mesma época apropriaram-se das teorias psicanalíticas para compor

suas narrativas. Pode-se dizer que o cinema popularizou o divã. Por outro lado, a forma de paródia que Khouri utilizou para caracterizar o seu personagem talvez não seja única, mas foi uma maneira plena de questionar toda a sociedade brasileira da época. Primeiro, como vimos, ele denuncia os mitos da esquerda e da cultura de massa, depois mostra para o espectador que é através da busca pela liberdade sexual o sujeito pode conquistar sua autonomia. Não sabemos se estas conclusões foram defendidas pelo cineasta conscientemente, mas de alguma forma o artista sentiu e representou o que para ele era o mais excêntrico na sociedade burguesa: a psicanálise. Com Foucault, percebemos que a psicanálise foi um instrumento de poder dessa sociedade que inventou a sexualidade e que usou o sexo como um mediador de um discurso. Somos contemporâneos à necessidade de denunciar a repressão, de exterminar os interditos sexuais e recorrer à psicanálise para a eliminação dos nossos recalques e o desvendamento de nosso obscuro desejo sexual. Marcelo é a nossa sátira.

Entretanto, o discurso psicanalítico não é assunto exclusivo dos filmes de Khouri, tantos outros cineastas trabalharam e trabalham com o tema, popularizando as teorias de Freud. Da comédia ao drama, lembramos do neurótico personagem de Woody Allen, do mafioso que procura um psicanalista em *A máfia no divã*, entre outros tantos exemplos que, mencionados um a um, tornariam a lista excessivamente extensa.

No Brasil, por exemplo, 13 anos depois do primeiro filme de Khouri com o personagem Marcelo, Sílvio de Abreu dirigiu *Mulher objeto* (1981), nos valendo de um dos filmes que é tido como um exemplo de psicanálise no cinema brasileiro²³. Essa obra narra a história de uma mulher, Regina, que, após dois anos de casada com um rico empresário, resolve procurar uma analista para solucionar o seu problema: ela não tem vontade e nem prazer em fazer sexo com o marido. Regina constantemente tem ilusões e sonhos com outros homens, porém não consegue sentir prazer nem na vida real, nem em seus devaneios. O seu problema determina uma crise no seu casamento. O marido, Hélio, cansado da frigidez da mulher, faz da secretária sua amante e, por fim, decide deixar Regina. Regina continua indo à analista para finalmente desvendar seu misterioso trauma. Logo, livre de sua repressão, a personagem encontra ao acaso o ex-marido e mutuamente sentem prazer na relação sexual.

Analisando duas seqüências desse filme, podemos perceber como os discursos dos personagens se coadunam com os discursos da sexualidade de poder e saber

²³ Ver RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo. In: *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

alimentados pela burguesia, tais quais descritos por Foucault. O primeiro episódio acontece na sala da terapeuta, onde Regina procura no passado a origem de seus problemas presentes. Ela lembra/descobre que, quando menina foi entregue a um orfanato pela mãe – e estaria neste fato a razão de sua incapacidade de sentir prazer. E, na segunda seqüência, Regina finalmente conhece a liberdade quando descobre a causa de sua repressão.

Terapeuta: Você aceita a relação, mas não aceita seu desejo de prazer?

Regina: Eu poderia fingir, gemer, suspirar, tantas fazem assim. Mas eu não quero enganar. E, na verdade, mesmo que eu quisesse, não conseguiria, é mais forte do que eu.

Terapeuta: Você ainda não me respondeu. Você aceita seu desejo de prazer?

Regina: Eu nunca pensei nisso. Eu não sei se aceito ou não.

Terapeuta: Então, pode começar a pensar agora.

Regina se levanta bruscamente da cadeira à frente da mesa da terapeuta. Ela está fumando um cigarro.

Regina: Eu acho que não aceito esse desejo.

Ela gira em torno da cadeira e fala com o tom de voz mais alto

Regina: Eu não aceito. (*Som ambiente de trovoadas*) Mesmo nos pesadelos, quando eu sinto algum prazer, eu começo a sentir logo uma coisa estranha...

A personagem apaga o cigarro quase inteiro no cinzeiro sob a mesa e caminha pela sala de costas para a médica.

Regina: É como se eu tivesse feito uma coisa muito errada. É horrível. Eu não quero sentir essa culpa.

Esta última frase é pronunciada enquanto a personagem arranca o casaco de seu corpo. Depois, ela vira-se de novo para a terapeuta.

Terapeuta: (*Em close, voltada para Regina, que agora está com um novo cigarro na mão*) Você diria que sentir prazer para você é mais terrível do que não sentir nada numa relação sexual?

Regina senta-se numa cadeira próxima a uma janela. Um barulho de trovão, e as luzes se apagam subitamente. Ela se assusta e coloca os pés sobre a cadeira onde os abraça.

Terapeuta: O que foi?

A paciente lentamente levanta a cabeça e olha para a médica.

Regina: Eu não sei, acho que me assustei com as luzes.

A secretária entra na sala com uma lanterna. Explica o motivo da falta de luz e oferece uma vela. A terapeuta faz um gesto com o braço para que ela saia. Depois, a médica caminha em direção a Regina e pára ao seu lado, tocando em seu braço.

Terapeuta: O que foi Regina?

Regina procura a carteira de cigarro na bolsa. Ouve-se outro barulho de trovão. Ela acende o cigarro.

Terapeuta: Você se lembrou de alguma coisa? Então tente lembrar.

A câmera fecha no rosto de Regina, que está com os olhos arregalados.

Regina: Foi no orfanato. Eu tinha em torno de 13 anos. Eu já estava para sair, foi no último ano lá.

Seqüência de imagens mostrando as crianças tomando banho num orfanato e depois no dormitório se preparando para dormir. As freiras batem palmas e as crianças deitam nas camas. Regina menina caminha de camisola lentamente para o banheiro, onde se encontrará com Gilberto, um garoto de mesma idade.

Regina: Eu tinha um namoradinho. Um rapazinho que fazia limpeza, consertava as coisas, arrumava os estragos nos móveis. O Gilberto. A gente se namorava de longe e, quando dava para se falar, tinha que ser bem rápido. Na verdade, foi minha primeira paixão, bem adolescente. Eu estava ficando mocinha. Um dia, a gente combinou que ia nos beijar. Eu queria morrer de tão nervosa. Meu coração estava estranho, aquela emoção. Eu nunca tinha dado um beijo. Cheguei a ensaiar beijando o espelho, nas costas da mão. O Gilberto estava ainda mais assustado do que eu. Era só um beijo, mas ao mesmo tempo uma loucura, uma loucura em todos os sentidos. A sensação que eu sentia, o medo, o lugar escuro. A mão dele na minha, o amor.

Os dois adolescentes estão se acariciando. Regina enxerga pombos voando no teto do banheiro e começa a berrar. Uma freira chega ao local, liga o chuveiro em cima

dela e começa a lhe bater com uma toalha. A imagem volta para o consultório. Regina está sentada na cadeira à frente da mesa e da terapeuta.

Regina: Foi a primeira vez que eu quase senti prazer, que vergonha. Pensaram que eu tinha tido um ataque epilético, foi terrível. Foi ali que eu vi os pombos pela primeira vez. Eu não podia ter sentido prazer numa situação como aquela. Que vergonha.

Regina adulta chora.



Ilustração 7- Regina e a terapeuta

A segunda seqüência tem como cenário a casa da mãe da Regina. É o aniversário de alguém da família, que não é identificado. Estão todos os convidados reunidos numa sala com uma mesa com comida e bebida. Regina caminha até o pátio num ponto onde fazia alguns anos em que ela não ia, pois sua mãe alugava peças da casa. A personagem se lembra que havia um pombal naquele local quando era criança e seu pai ainda não tinha deixado a família. Sua mãe vai ao encontro dela.

Regina: Mãe, alguma vez eu fiquei presa neste pombal?

Mãe: Presa?

Essa é uma cena muito dramática: a imagem de Regina se vendo pequena olhando pelo pombal é intercalada com a imagem dela adulta berrando para a mãe. De repente, o pai pega a menina e a joga sobre um monte de lençóis. Pombos sobrevoam a menina.

Regina: Presa. Eu tenho certeza, alguma coisa me aconteceu neste pombal. Eu não quero ver, foi meu pai, ele me pegou à força.

Regina chora e narra todos os detalhes que recorda do seu trauma. A mãe fica assustada e conta para a filha o que realmente aconteceu. Aparece uma seqüência no passado: pai e mãe de Regina fazem sexo no pátio sobre lençóis. A mulher percebe que a menina a observa e berra para o marido parar. O pai de Regina vai ao encontro da filha, no pombal. A menina está assustada com a cena que acabou de presenciar e começa a gritar. O homem pega a menina pelos braços e a sacode com força e a joga nos lençóis. A mãe tenta tirar o pai de perto da Regina e ele a empurra. A imagem retorna para o presente da narrativa. A mãe está sentada ao chão com a filha deitada com a cabeça no seu colo.

Regina está curada, livre de sua culpa. A origem da sua repressão foi finalmente desvendada. Regina é uma mulher burguesa que precisa libertar seus instintos reprimidos. Esses mesmos instintos só começam a perturbá-la quando se casa com um homem de posição. A sua mãe, que é pobre, não sofre com as doenças psíquicas. Pelo contrário, ela aconselha a filha a esquecer seus traumas e a cumprir com suas obrigações sexuais com o marido. Regina é rica, não precisa trabalhar para se sustentar, veste-se com roupas caras, tem uma linda casa, um carro, mas não é feliz, pois é frígida. Sua mãe não pode compreender seu problema, ela vive em outro mundo. O caso do Sílvio de Abreu parece ser uma ilustração da psicanálise freudiana. Parece, na verdade, um catálogo ilustrado do trauma da criança presenciar uma cena de sexo entre os pais. Mas não nos parece ser um caso de paródia da psicanálise, como acontece com Marcelo.

O personagem de Khouri, Marcelo, também faz parte deste mesmo contexto burguês descrito por Foucault e tão bem ilustrado no filme de Sílvio de Abreu em *Mulher objeto*. No entanto, ao contrário da personagem Regina, a perspectiva de Marcelo é outra: ele não sente culpa, nem remorso e, pelo visto, nem sofre repressão nenhuma. Se podemos identificar alguma imagem da psicanálise nos filmes de Khouri protagonizados por Marcelo, esta imagem da psicanálise se constituiria mais como um método para conquistar a autonomia do sujeito, tal qual propõe Castoriadis. Marcelo dialoga com seu imaginário radical sem dificuldades, sem necessidade de um terapeuta para auxiliar. Nos filmes de Marcelo não há um único plano que faça referência de que ele já consultou um analista, ao oposto de Regina.

Vejamos uma seqüência para exemplificar a total falta de culpa do personagem khouriano. Em *O prisioneiro do sexo*, Marcelo está sentado no sofá à noite. A luz de cabeceira está ligada. Marcelo conversa com a governanta, Adélia. Neste filme, Marcelo é um empresário rico, que está buscando um sentido para vida. Numa tentativa de

solução para o seu problema existencial, ele propõe para a esposa, Ana, ter uma relação a três: ele, ela e uma modelo. Ana não gosta da idéia, mas procura se esforçar ao máximo para satisfazer a vontade do marido. Os três personagens viajam para um sítio de Marcelo, administrado por Adélia. A empregada entra na sala.

Adélia: O senhor precisa de alguma coisa, doutor Marcelo.

Marcelo: Não, obrigado Adélia.

Adélia: Se o senhor precisar é só me chamar.

Marcelo: Adélia, você deve estar aborrecida.

Adélia: Aborrecida? Por quê?

Marcelo: Eu imagino o que você deve estar pensando de mim.

Adélia: Do senhor não, delas. O senhor é um homem e está no seu papel.

Marcelo: Por que só delas? Elas não têm culpa. Quem criou esta situação fui eu.

Adélia: Não sei não, doutor Marcelo, os homens não têm culpa. São elas que conduzem as coisas.

Marcelo: Você não gosta delas, né, Adélia?

Adélia: Para mim tanto faz, eu só me pergunto se elas não gostariam de criar filhos, cuidar da casa, cozinhar.

Marcelo: Você acha mesmo que tem que ser assim?

Adélia: Acho sim.

Marcelo: Me explica por quê?

Adélia: Essas coisas não se explicam, doutor Marcelo. Isso só acontece com quem tem posição, dinheiro, tempo.

Marcelo: Por que você não casou de novo?

Adélia: Porque não quis, não precisava. Estou bem assim.

Marcelo: Mas você podia estar melhor. Se tivesse casado.

Marcelo se levanta do sofá para se servir mais uma dose de *whiskey*.

Adélia: A vida sempre foi para mim uma coisa escura e triste. Quando eu era criança eu sempre olhava para cima e via o céu escuro, mesmo durante o dia. Eu sei que as coisas hoje são diferentes.

Marcelo: Tudo mudou e nada mudou.

Marcelo caminha em direção à empregada.

Marcelo: Isso que é o pior, Adélia, é tudo sempre a mesma coisa. O céu está sempre escuro para todos.

Adélia: Pode ser, doutor Marcelo, mas isso não é justificativa para certas coisas.

Marcelo: Você deve estar horrorizada, e ficaria mais ainda se pudesse adivinhar os meus pensamentos.

O personagem caminha pela sala.

Marcelo: Eu acordei agora pouco. Estava sonhando com a minha filha.

Marcelo senta novamente no sofá. Adélia continua na mesma posição, em pé de frente para o sofá desde o início da seqüência.

Marcelo: O que você acha dela?

Adélia: A Berenice é um amor de moça, doutor Marcelo, só espero que ela consiga ...

Marcelo: Já sei: que ela consiga escapar do mau exemplo do pai e da mãe. É isso? Pois a Berenice me fascina, sempre me fascinou desde criança. E continua me fascinando até hoje. O meu filho é meio indiferente para mim. Mas a Berenice talvez seja a grande coisa dos meus sonhos.

Imagem da lembrança de Marcelo com Berenice. Marcelo pergunta para ela se ela gostou de um livro. Ela está deitada no sofá, de bruços, com uma saia curta (figura que aparece no capítulo 2 na página 84). Ele está sentado numa poltrona em frente a ela. Parece fascinado pela cena que assiste. Berenice responde que não sabe ainda o que achou do livro e diz para o pai que pretende levar o restante dos livros, que estão sobre a mesinha ao lado do sofá, para São Paulo com ela. Entre os livros, é possível identificar um do Camus e *Plexus*, de Henry Miller. O restante se acha fora de foco.

Berenice se vira no sofá e volta a ler, olha para o pai e morde uma maçã que tem na mão. A imagem retorna para o presente da narrativa. Marcelo está sentado no mesmo sofá em que estava a filha na lembrança. Ele conta o seu interesse pela filha para a empregada e narra um sonho em que via Berenice nua. Termina sua narrativa, dizendo que aquilo foi a felicidade extrema. A voz de Marcelo está em *off*. As imagens mostram Berenice nua.

Marcelo: Eu gostaria de saber o que você está pensando.

Adélia: Nada disso, mas o senhor tem razão, o seu céu está mais escuro que o dos outros. Boa noite, doutor Marcelo.

Adélia representa a repressão, a moralidade, enquanto Marcelo é livre, é rico, tem tempo para viver. Ela admite sua infelicidade, mas não encontra sentido em casar, porque não precisa, não é utilitário para ela. Percebe-se, nesta atitude de Adélia, que o casamento não é algo relacionado ao amor, mas a um contrato, a uma necessidade. Ela vê o céu escuro como seu patrão, entretanto não é rica, não pode perder a repressão e encontrar a felicidade nos instintos e, no filme do Khouri, é o Marcelo, o rico, que se deixa levar pela sua animalidade, como diria Bataille. Para ela, mesmo que não haja muito sentido, a mulher tem que casar, cuidar da casa, ter filhos, não consegue viver para a autonomia.

Conforme Castoriadis (CASTORIADIS, 1992B, pp.151-164), o sujeito pode conquistar sua autonomia através da psicanálise e, conseqüentemente, seres autônomos fundariam sociedades autônomas. Mas, baseado nos escritos de Freud, o autor conclui que a psicanálise, assim como a pedagogia, é uma realização impossível.

A psicanálise, segundo Castoriadis, não tem como objetivo a domesticação do inconsciente pelo consciente, pois toda a criatividade do humano estaria submetida a uma ditadura da racionalidade. Portanto, a função da psicanálise é inversa a essa idéia: ela possibilita o livre fluxo da psique, atuando na diminuição do recalque. Desta forma, o sujeito toma consciência de parte do seu conteúdo oriundo do inconsciente, e esse conhecimento novo permitiria a mudança do seu ego. A pedagogia proporciona condições para o sujeito aprender a aprender, o que resulta também num projeto de autonomia. Entretanto, tanto a pedagogia como a psicanálise precisam trabalhar com um indivíduo que faz parte de uma sociedade instituída. Na conjuntura da pedagogia, ainda para Castoriadis, o empecilho para a autonomia está evidente nas instituições que determinam as regras e normas da sociedade, omitindo o imaginário radical. Lembramos que, numa sociedade de heteronomia, as leis são criadas e impostas pelo anônimo coletivo, mas cada indivíduo que compõe esse conjunto não tem consciência da sua autoria. A principal lei dessa sociedade é ignorar o imaginário radical, ocultar do sujeito sua aptidão para a criação. No caso da psicanálise, a instituição da sociedade está no próprio eu psíquico do indivíduo, para alcançar a autonomia seria necessário trabalhar com a alteração do próprio ego, sujeito às normas do social.

As instituições comandadas pelo anônimo coletivo das sociedades de heteronomia criam as suas próprias significações. Porém, depois de criadas, atribuem o que está feito a um Deus, ou a um antepassado, ou à razão. A imaginação radical é reprimida com o objetivo de, através da repetição, a sociedade instituída possa construir indivíduos sempre iguais. As sociedades autônomas não ignoram a existência do imaginário radical, ao contrário, trabalham com ele pela busca da autocriação. Isso não significa, porém, que não exista repressão dos instintos, mas as inibições dos atos seriam de forma consciente através da compreensão da necessidade de repressão dos desejos para a vida em comunidade. Nas sociedades heteronômicas “isso sempre foi realizado não pela simples interdição dos pensamentos, mas pelo bloqueio do fluxo representativo, pelo silêncio imposto à imaginação radical” (CASTORIADIS, 1992B, p.160).

Marcelo é a representação do sujeito autônomo, ele tem conhecimento do seu imaginário radical e não inibe seus desejos, nem mesmo procura tomar consciência da responsabilidade de seus atos em coletividade. Mas – não esqueçamos nunca – Marcelo é uma criação, uma personagem fictícia. Se ele fosse real, talvez a realização de seus desejos fosse mais contida. Mas, em duas horas de narrativa, o exagero se faz necessário para que o espectador decifre a sua mensagem: nós criamos nossa sociedade, não há ninguém alhures para fazer isso por nós.

Ainda segundo Castoriadis, baseado numa afirmação de Freud²⁴, a psicanálise é uma atividade impossível, pois além do motivo exposto sobre a questão do sujeito autônomo dialogar com uma sociedade instituída, a morte é algo temível para o homem. Freud percebeu que a psicanálise trabalha com a alteração do ser, e esse mesmo sujeito possui resistências, porque ele não suporta cogitar que, no futuro, ele será algo diferente do que é hoje. Além disso, a sociedade heteronômica ajusta a questão da morte assegurando um sentido para a imortalidade da alma, enquanto que a psicanálise não fornece ao homem um significado para a mesma, cada um deve procurar a sua própria significação para o viver. “Evidentemente, ninguém pode resolver o problema que resulta disso. Este só poderá ser resolvido, se puder, por nova criação social-histórica e pela alteração correspondente do ser humano e da sua atitude relativamente à vida e à morte” (CASTORIADIS, 1992B, p.164).

2. Todos fazem parte do mesmo discurso

Retomando Bataille, lembremos que ele afirma que as classes privilegiadas fazem mais sexo do que as com menos recurso. Vimos, nos capítulos antecedentes, que Marcelo não precisa trabalhar, tem tempo de sobra para satisfazer suas vontades, contrapondo-se ao sujeito que acorda cedo para o trabalho. Com Marcuse identificamos o instinto de morte como uma energia para dominar os desejos humanos em favor de uma sociedade capitalista. Finalmente, com Foucault, descobrimos que não foi na classe dos proletários que surgiu a sexualidade. No primeiro exame, podemos compreender as teorias de Bataille e Marcuse contrárias à de Foucault, mas numa leitura mais atenta, é possível notar que todos os autores estão imersos num mesmo tipo de discurso. De acordo com Bataille, a energia utilizada no trabalho é retirada da energia sexual, o

²⁴ Castoriadis retira do livro *Análise terminável e interminável* de Freud.

tempo livre e a despreocupação com o dinheiro, proporcionam mais liberdade psíquica para a realização dos desejos.

Essa análise de Bataille nos parece convincentes, assim como entendemos quando Foucault nos diz que a sexualidade não iniciou nas classes trabalhadoras, mas os discursos originaram-se e foram promovidos pelas classes privilegiadas. Ora, os autores falam de coisas diferentes e complementares. É provável que os proletários praticassem sexo com menos frequência, mas a sua sexualidade não era policiada. A regulação e a implantação perversa da sexualidade nasceram na burguesia, independente do valor quantitativo.

Marcelo ilustra todos os lados do mesmo discurso. Ele é desocupado, então tem uma vida sexualmente privilegiada, ao mesmo tempo em que é burguês e, conseqüentemente, promove a liberdade dos instintos reprimidos. E, com ele, refletimos se é possível uma sociedade sem a mais-repressão tão idealizada por Marcuse. Entretanto, nada garante que essa nova comunidade tenha consciência da sua própria capacidade de se autocriar. O personagem khouriano é autônomo e, mais do que utilizar a psicanálise para libertar seus instintos reprimidos e fundar uma sociedade mais prazerosa, Marcelo encontra no sexo uma maneira de conquistar sua transcendência. Marcelo nos faz questionar o absurdo da sociedade que deposita sua esperança na esquerda e venera a cultura de massa, depois encontra o caminho da autonomia sem deixar de paródia o discurso burguês da perversão sexual.

3. A morte de Marcelo

Glauber Rocha observou: “cada dia passando, mais ele (Khoury) se afasta do cinema contemporâneo” (ROCHA, 2003, p.118). Será que Glauber estava certo? Estudamos que Marcelo percebe os imaginários que povoam a sociedade em 1968, assim como propaga os discursos burgueses quando procura libertar suas pulsões na esperança de conquistar sua autonomia. Mas tudo isso se refere à temática, ao imaginário da sociedade em questão. A repetição de temas é evidente nos filmes como *Mulher objeto*, *São Paulo S/A* e *O desafio*, que comportam personagens que compreendem o vazio dos valores burgueses e, como Marcelo, procuram o absoluto da vida.

O desafio (1965), de Paulo César Saraceni, conta a história de um personagem que também se chama Marcelo. O protagonista está desencantado com a política. Trabalha numa revista sem a menor motivação. Não visualiza uma boa perspectiva para o futuro. Está desiludido com o fracasso do ideal da esquerda (fica patente na narrativa o desgosto gerado pelo golpe militar). E este estado de desânimo o impede de se relacionar com Ada, uma mulher que o ama. Na cena inicial do filme, Ada comenta a beleza do dia ensolarado, porém Marcelo está muito desanimado. Ela não compreende o companheiro, porque também se sente um pouco perdida e “todo mundo se sente assim”, mas Ada dá muito mais importância ao relacionamento do que à política.

Em *O desafio* surge, pela primeira vez no Cinema novo, o próprio mundo do cineasta no centro da ficção que elabora. O resultado final é uma profunda insatisfação, tendo sempre ao lado a idealização (embora aqui de forma mais tênue) do universo do popular como local da espontaneidade e, portanto, da verdade. Cerca este universo (que no filme aparece na forma de um show), um ambiente de completa decadência e exasperação (RAMOS, 1987, p.359).



Ilustração 8 - Carlos, personagem de São Paulo S/A

Em *São Paulo S/A* (1965), de Luís Sérgio Person, repete-se a fórmula de *O desafio*. A narrativa também está centrada no personagem principal, Carlos, que vive em estado de angústia. O protagonista (ilustração 8) percebe a banalidade do cotidiano no trabalho, uma empresa de auto-peças, e nas amantes Ana e Hilda. Ele é demitido da

empresa e vai trabalhar na fábrica de um amigo, Arturo. Porém, o amigo lhe causa desprezo, pois visa apenas o dinheiro e, rapidamente, enriquece. Desiludido, Carlos resolve casar com Luciana (ilustração 9) e formar uma família burguesa. Sufocado pelos valores da classe média, ele decide deixar São Paulo, porém não há outro jeito além de retornar para a mesma cidade. “O profundo enfado do personagem central com os valores que o cercam não aponta em nenhum momento em direção à utopia, ou ao universo ingênuo e espontâneo popular, como perspectiva para o resgate de suas angústias” (RAMOS, 1987, p.362). Acrescenta Nascimento:

Nesse sentido, *São Paulo S/A*, é um título histórico, pois é o primeiro filme brasileiro a exercer a crítica da industrialização, não de maneira saudosista, mas de forma a mostrar o drama dos que, sendo dele protagonistas, terminam sendo vítimas de um processo voltado apenas para o enriquecimento material, processo este que tritura todos os valores que não estejam diretamente relacionados a um maior volume de peças produzidas, a um número maior de bens materiais adquiridos (NASCIMENTO, 1981, p. 66).



Ilustração 9 - Luciana e Carlos

Khouri não se afasta do cinema de seu tempo, como afirma Glauber Rocha. Ao contrário, ele retrata com maturidade as mesmas aflições que angustiaram outros diretores brasileiros. Mas é na forma e na criatividade do argumento que o cinema khouriano se distancia dos gêneros brasileiros de cinema. Person e Saraceni denunciam o universo doentio do progresso industrial, ao passo que Khouri isenta-se da representação da crise social para se focar no universo intimista do personagem angustiado. É notório que todas essas obras esclarecem a mesma sociedade ferida pela mesma crise.

Quando Azeredo questiona Khouri sobre a presença do erotismo em seus filmes, o cineasta responde: “Acredito que, mesmo numa revisão rápida, seria fácil provar que quase toda a história do cinema, desde os primórdios, tem sido fortemente marcada pelo erotismo, no bom e no mau sentido” (AZEREDO, 1969 p.22). Para Khouri, o erotismo não vale pelo próprio erotismo, por uma representação vulgar, o seu uso deve ser restrito a uma acepção poética. E declara:

O amor, a nudez, o sexo no seu sentido maior são coisas maravilhosas e estão integrados na própria essência do cinema. Os abusos, as grossuras, o mau gosto, o sensacionalismo e todos os outros vícios inerentes ao gênero, são, infelizmente, inevitáveis (AZEREDO, 1969, p.22).

A partir do *Palácio dos anjos*, Khouri soma a tensa narrativa psicanalítica com uma coleção de belas mulheres nuas, e talvez por isso, injustamente, seu cinema foi classificado como pornochanchada. Deixamos que as palavras de Khouri em entrevista a Azeredo falem em sua defesa:

O que acontece é que existe realmente pouca gente que saiba assimilar e, conseqüentemente, usufruir artística e humanamente o lado verdadeiramente erótico do cinema. O que existe é, de um lado, a boçalidade que consome o que chamam de “realismo” e o sensacionalismo barato, ou seja, os *strips*, a falsa violência, as aberrações e a malícia; de outro lado, o falso moralismo ou, ainda, o eunuquismo de uma pseudo-elite e de certa parte da crítica. O verdadeiro erotismo não passa com facilidade da tela para o espectador ou para o crítico (AZEREDO, 1969, p.22).

Porém, o cineasta confessa, em outra entrevista cedida a José Geraldo Couto (COUTO, 1999, p.4-9), que o “erotismo” vulgar foi imposto a seus filmes: “Trabalhei com produtores vira-latísimos, que forçaram às vezes a nudez e o aspecto erótico das histórias, para faturar mais”. Em *Paixão perdida*, as cenas de sexo são mais contidas, isso no ano de 1999, quando estávamos assistindo a filmes menos explícitos e apelativos, os da Retomada. Khouri também comenta sobre isso: “Quase todo produtor brasileiro é meio vira-lata, e sempre havia alguma pressão para que as atrizes tirassem a roupa. Nesse último filme tive mais autonomia” (COUTO, 1999, p.4-9).

Na tocante à questão da aproximação da temática khouriana ao que estava acontecendo no cinema nacional, Pucci dedica um texto inteiramente a isso. Em *Pós-modernismo no cinema brasileiro – De Khouri à Vila Madalena*, compara o filme *Forever* (1993), de Khouri, com o cinema paulista realizado na década de 1980, gênero que Jean-Claude Bernardet definiu como “Jovem Cinema Paulista” (PUCCI, 2000, pp.239-250). É importante salientar que *Forever* foi produzido em 1989, porém lançado em 1993. De acordo com Pucci, há equívocos no conceito de “jovem” elaborado por Bernardet em *O desafio do cinema*, pois cineastas mais maduros, como Khouri, poderiam ser incluídos neste movimento. De acordo com Pucci, em *Forever* (1993), os atores têm uma interpretação artificial, existe uma representação ofuscante da cidade de São Paulo, o argumento da narrativa traz um mistério, entre outras características que comprovam as aproximações de *Forever* a uma obra ao estilo do Jovem Cinema Paulista. Além do mais, acrescenta Pucci, Khouri foi influenciado por uma estética pós-moderna, do mesmo modo que o cinema paulista dos anos de 1980. A ironia e a língua inglesa, usada artificialmente na boca dos atores brasileiros, comprovariam esta influência. O que faz Pucci concluir que a sensibilidade pós-moderna chegou ao nosso cinema, atuando em cineastas inimagináveis como Khouri.

Mas isso não quer dizer que haja dúvidas de que Marcelo é o mesmo desde *As amorosas* até *Paixão Perdida*, apesar das variações das criações sociais e dos gêneros cinematográficos que tenham se manifestado ao longo desse tempo. De 1968 a 1999, ele sofre com os mesmos dilemas e crises existenciais, se relaciona com diversas mulheres, é culto, dispõe de apartamentos para encontros amorosos, diz o que pensa e, acima de tudo, centraliza a narrativa na busca da satisfação de seus desejos sexuais. Também é patente que o estilo de Khouri seja ímpar, entretanto não há dúvidas de que reflete em sua obra o meio social absorvido pelo autor. Verificamos essas aproximações comparando a obra khouriana com os outros filmes brasileiros acima citados e os reflexos da sensibilidade pós-moderna em *Forever* com Pucci, assim como o retrato da nudez que foi uma ferramenta comercial para atrair espectadores em torno da década de 1970 e 1980.

Castoriadis (CASTORIADIS, 1992A, pp.83-101) nos revela que cada sociedade e cada indivíduo possuem uma determinada singularidade que faz parte da essência do ser. Um brasileiro, por exemplo, tem a singularidade de ser brasileiro ao invés de francês. Apesar de ambos terem as mesmas possibilidades biológicas, há características que os diferenciam. Ou ainda, se existiu alguém como Platão significa que existe a

possibilidade de um dia, surgir outro Platão. Portanto, se podem existir tipos de possibilidades possíveis para o ser humano, estes tipos têm a capacidade para serem determinados *a priori* como uma espécie de modelos? Houve duas correntes no pensamento ocidental, os estruturalistas e os hegelianos, que acreditavam que sim. Castoriadis discorda firmemente e discute as contradições destes tipos de pensamento.

No estruturalismo, Claude Lévi-Strauss pensa que diferentes sociedades humanas são apenas resultados de combinações de mesmos elementos, como a matemática quando utiliza a combinação de algarismos para formar os números. Sob esta perspectiva, seria correto dizer que os hegelianos e os estruturalistas tem a possibilidade de prever todos os tipos de sociedades futuras. Mas a determinação humana não soa como verdade na opinião de Castoriadis, porque a história e os intermináveis modos de ser de cada sociedade nada mais são do que uma criação (como estudamos nos capítulos anteriores). Entretanto, alerta o autor, não quer dizer que a criação seja algo indeterminado. Na realidade, a criação é uma posição de uma nova determinação. Baseado em Platão, a criação seria um *eidos*, uma nova forma possível. O autor expõe o exemplo da *Quinta Sinfonia* de Beethoven, evidentemente, esta, só poderia existir a partir da criação da música. Podemos concluir, deste modo, que nos tipos de sociedades, de artes, de línguas, os indivíduos singulares (heróis, filósofos) têm a faculdade de ser uma variável do que já existe, mas não o são. Porque “eles são criações, a partir das quais aparecem novos tipos possíveis, que anteriormente não existiam, pois eram privados de sentido” (CASTORIADIS, 1992A, p.87).

A criação é uma habilidade humana que corresponde à “capacidade de fazer surgir o que não estava dado e que não pode ser derivado a partir daquilo que já era dado” (CASTORIADIS, 1992A, p.89). Neste sentido, a criação é o imaginário e a imaginação. “Mais radicalmente ainda: a imaginação é o que nos permite criar um mundo, ou seja, *apresentamos* alguma coisa, da qual sem a imaginação não poderíamos dizer nada e, sem a qual, não poderíamos nada saber” (CASTORIADIS, 1992A, p.89).

Como verificamos, anterior ao imaginário social, o homem é psique, é o lugar do imaginário radical. A psique é o inconsciente e, portanto, ela não é a responsável pela construção das instituições e das significações imaginárias na sociedade. Existe um coletivo anônimo que determina o que é instituído: cada indivíduo nasce com valores já determinados. A própria linguagem é instituída. Não é no inconsciente que encontramos as origens das instituições. Leis, normas e tabus são impostos pelas instituições, pela sociedade. Mas a sociedade precisa da *psique* assim como a psique depende da

sociedade, uma não diminui a outra. Tudo que encontramos no indivíduo foi socialmente construído, entretanto, para encontrar algo na psique que não tenha relação com o social, é preciso chegar até o último estágio do inconsciente, onde encontraremos os desejos reprimidos, os afetos e as representações primitivas. As instituições procuram satisfazer as necessidades do inconsciente.

As instituições se constituem a partir do simbólico, o imaginário precisa do simbólico para existir, para se expressar. Vejamos o exemplo na economia, o dinheiro é simbólico, porque uma sociedade impõe que um pedaço de papel terá um determinado valor de uso. Outro exemplo, para melhor ilustrar: foi corrente na história da humanidade a troca de produtos por outros, ou seja, a comercialização, mas a relevância a este termo torna-se pioneira na sociedade moderna com a valorização da economia. É evidente que as instituições possuem uma finalidade funcionalista para suprir as necessidades básicas da sociedade, como proteção, alimentação, moradia etc. Mas este funcional está mergulhado no imaginário institucional, no qual a economia (exemplo acima) só pode satisfazer as necessidades que ela mesma proporciona.

Por isso torna-se árdua a tarefa de compreender uma outra instituição que não é da nossa sociedade, porque o imaginário que cerca a “realidade” social desta comunidade somente é apreendido dentro deste imaginário social. Julgamos uma outra sociedade a partir das nossas categorias.

Outra característica da significação imaginária social é o que Castoriadis batizou de “não-percebido iminente”, aquilo que, para uma determinada sociedade, é muito mais presente e real do que a própria materialidade. Estas são idealizações, criações imanentes da sociedade que não necessariamente precisam de um suporte material para existir, como, por exemplo, Deus. As idealizações eram inquestionáveis, consideradas verdades absolutas até o momento em que o homem criou a política e a filosofia e, conseqüentemente, o coletivo começou a exigir a confirmação, nas palavras de Castoriadis, “a validade de direito”. Neste sentido, as leis foram submetidas a provas de validade: após uma intensa reflexão, o coletivo dava o veredicto de verdadeiro ou falso (para aquela sociedade). O socialismo tentou inverter os valores, o que era falso passou a ser verdadeiro, o que era verdadeiro, acreditava-se ser falso.

Marcelo sobrevive ao Cinema Novo, à ditadura militar, à cultura de massa, aos movimentos de esquerda, às pornochanchadas, à remodecratização do Brasil, às crises do cinema brasileiro, à retomada do cinema nacional, enfim, a todas as variações da criação imaginária da sociedade brasileira dos anos 1968 a 1993. Para, em *Forever*,

morrer. Podemos entender a vida de Marcelo como a resistência ao imaginário institucional, sobrevivendo às determinações das criações imaginárias de cada tempo. Ainda que em parte influenciado, lutou contra o instituído, contra a moral, contra a esquerda, contra a vulgaridade, contra os tabus. Mas, cansado, morre.

Em *Forever* (ilustração 10), um telefonema anônimo chama ajuda médica para atender Marcelo, mas, quando os médicos chegam, ele está morto, deitado na sua cama num de seus apartamentos. A filha, Berenice, que também recebeu um telefone anônimo com uma voz feminina, se dirige até o local para fazer o reconhecimento do corpo do pai. No apartamento, está a polícia e o médico, que informa a causa da morte: infarto. A misteriosa mulher já não está mais no apartamento, ninguém a viu. “Marcelo morreu fazendo amor”, diz o médico de plantão ao advogado da família. O advogado pede discrição da polícia e do médico, porque Marcelo era um homem de posição e seria um escândalo para a família.



Ilustração 10 - Marcelo morto

No enterro, a filha percebe a presença das amantes do pai e, intrigada, decide voltar ao apartamento para tentar descobrir quem estaria com ele quando morreu. Mexendo em suas coisas, Berenice se recorda de momentos que viveu com o pai. O

filme revela sua mentira: ela tinha dito à polícia que nunca havia estado naquele apartamento, mas ela tem recordações com ele naquele local. Berenice consegue visualizar o encontro do pai com suas amantes, como se ela fosse um observador oculto. Numa dessas visões, ela ouve o diálogo do pai com a mulher. A amante diz a Marcelo que ele mesmo a ensinou que no amor fale tudo, e ele responde que estava enganado, pois o corpo não agüenta. Depois de assistir à cena, Berenice recita uma frase do pai: "Eu como toda a carne, eu bebo todo o sangue, sou um carnívoro".

Berenice volta para casa depois de um dia inteiro de investigação. Sua mãe, Leonora, aguarda a filha para uma conversa. Ela diz a Berenice que sabe quem estava com Marcelo no dia em que morreu. Era Cristina, uma das amantes de Marcelo. Um dia, Leonora, por acaso, assiste a uma cena de relação sexual do marido com a amante. Berenice não dá muita atenção ao drama da mãe e retira-se para seu quarto.

A filha de Marcelo retorna ao apartamento no dia seguinte, para seguir com a investigação. Ela se recorda da primeira vez em que esteve naquele apartamento. O pai estava vivo. Na época, queria descobrir se o sentimento que tinha pelo pai ia além de uma relação paterna. O pai pede para ela ir embora, mas ela o convida a dançar. Enquanto dançam, eles conversam:

Berenice: Vamos fingir que nunca nos encontramos antes? Vamos fingir que somos dois estranhos?

Marcelo: Por que faríamos isso?

Berenice: Para fugirmos, escaparmos, esquecermos.

Marcelo: Esquecer é a parte mais difícil.

Berenice: Por favor, tente.

Marcelo: Tentarei.

Berenice tem relação sexual com o próprio pai, entretanto, no meio do ato, Marcelo enfarta. Nesse momento, o filme revela: foi Berenice sua última amante. Ao desejar sua filha e concretizar o ato, Marcelo é como Jocasta que morre por ter-se casado com o próprio filho.

Conforme Junito de Souza Brandão (BRANDÃO, 1986, pp.25-33) um mito possui diversas variantes. Os mitos eram repassados de geração em geração através da oralidade, mas a arte, a poesia, a literatura e o teatro trataram de registrar estas histórias. Apesar do mito conservar sempre a mesma estrutura, sofre variações, o mito de Édipo, por exemplo, tem a versão de Sófocles, de Freud, entre outras. Nesta dissertação, tratamos o mito de Édipo através do complexo freudiano, mas em *Forever*,

identificamos sinais desta história na interpretação de Sófocles com o seu *Édipo Rei*.

Laios era o rei de Tebas e precisou fugir da sua terra para buscar refúgio junto a Pélope, rei da península com o mesmo nome: um golpe político o ameaçava. Crisipo, filho de Pélope, viajou junto com Laios e acabou como seu amante. Indignado com a traição do rei de Tebas, Pélope o maldixou dizendo que Laios seria morto pelo próprio filho.

Laios reassume o trono de Tebas e se casa com Jocasta e juntos têm um filho. Ressabiado com a maldição, Laios procura o Oráculo de Delfos, que confirma a tragédia. O rei ordena que um escravo deixe seu filho, com apenas três dias de vida, no alto de uma montanha. Com os pés perfurados, a criança foi entregue à morte. Tempos depois, Laios faz outra viagem em busca de apoio para combater a Esfinge que se alojou na entrada da península. Édipo, filho de Laios abandonado na montanha, foi encontrado por um habitante de Corinto e criado por Pólibo e Mérope que não tinham filhos. Sua vida foi tranqüila até que, durante um banquete, um homem se embriagou com vinho e insultou Édipo dizendo que ele era um bastardo. Buscando a confirmação do que havia tomado conhecimento, Édipo procura o Oráculo de Delfos. Pítia, a sacerdotisa, além de não responder sua pergunta, o expulsa do templo, pois havia previsto que Édipo iria matar seu próprio pai e unir-se a sua própria mãe. Assustado, Édipo resolve fugir para que a profecia não se realize.

Na estrada, Édipo encontra a carruagem de Laios e seus servos. O cocheiro bruscamente tenta tirá-lo do caminho e Édipo reage batendo com um bastão na cabeça do empregado. Assistindo a cena, o rei ataca Édipo com um aguilhão. Édipo reage e acaba matando todos, exceto um serviçal que sobrevive e volta a Tebas para dar a notícia a Jocasta (BRANDÃO, 1997, p.245). Então, resta para Jocasta prometer se casar com quem conseguir matar a Esfinge.

Édipo chega a Tebas, e a Esfinge lhe propõe um de seus enigmas: “Qual o animal que pela manhã anda com quatro pés, ao meio-dia com dois e à tarde com três?”. Édipo responde que é o homem, que na manhã da vida engatinha, depois caminha sobre dois pés e, na velhice, apóia-se numa terceira perna, a bengala (CAMPOS, 1974, p.5). Resolvido o enigma, a Esfinge se mata e Édipo se casa com Jocasta e têm quatro filhos: Etéocles, Polinice, Antígona e Ismene. A família vive feliz até que, alguns anos depois, um peste assombra Tebas. Para resolver o problema da peste, novamente consultam os oráculos, e descobrem que é necessário matar o assassino de Laio. Às escuras na procura do culpado pela morte do falecido rei, Édipo ordena a vinda de um adivinho,

Tirésias, a Tebas, que revela para Édipo que ele é filho de Laio e Jocasta. A mãe e esposa coloca em dúvida a informação de Tirésias, pois conta a Édipo da profecia de que Laio seria morto pelo próprio filho, mas ele foi morto numa viagem em Fócida, na encruzilhada de Delfos e Dáulis, portanto o oráculo errou. Édipo, que no momento era muito parecido fisicamente com o pai, percebe a coincidência do seu incidente com aqueles homens que matou no mesmo local e na mesma época. Desconfiado, ele pede para trazer o escravo que sobreviveu para reconhecê-lo. Porém, o servo mora muito longe e demora a retornar à cidade de Tebas. Enquanto aguarda o escravo, Édipo narra a Jocasta sua saga: diz que fugiu de sua província, pois o oráculo afirmou que ele mataria seu pai e casaria com sua mãe. Acreditando que ele mataria Pólipo e depois casaria com Mérope, ele planeja sua fuga e, no caminho, encontra um homem que, pela descrição de Jocasta, parecia com Laio. Neste meio tempo, um mensageiro chega a Tebas e revela a Édipo que seu pai faleceu. Com essa notícia, Édipo deduz que a profecia estava equivocada. Para acalmá-lo ainda mais, o mensageiro diz para Édipo que Mérope não é sua mãe. Foi esse mesmo homem que trouxe a notícia da morte de Pólipo quem encontrou o menino na montanha. Enquanto o mensageiro fala, Jocasta se retira e se mata, pois percebe que seu esposo é, de fato, o seu filho. Édipo compreende o que ocorrera e pega um alfinete que estava na roupa de Jocasta e fura seus próprios olhos para, enfim, viver na escuridão.

Há um Édipo na história do Khouri, Berenice: como o Édipo ela quer descobrir quem estava cometendo pecado (infringindo uma interdição, a da fidelidade do matrimônio) com o pai e descobre, no fim, ser ela mesma. Marcelo seria a Jocasta que, ao se dar conta do que está acontecendo, do “crime” que está cometendo, morre. O incesto cega e mata e, mesmo que Marcelo tente “esquecer” com quem se relacionava, o corpo não agüenta. Depois de toda a sua trajetória, o personagem khouriano se deu por vencido e descobre as restrições para única coisa que gosta de fazer na vida. A carne é fraca, frágil e mortal. Jocasta afasta de si seu filho, Marcelo não revela para Berenice onde fica seu apartamento. Mas, Édipo, sem querer, encontra a verdadeira mãe. Marcelo é achado por Berenice e ainda pede para ela ir embora. Neste filme, ele tem consciência dos seus limites e luta para não ultrapassar. Porém, é um pouco tarde para isso, foi individualista quando passou toda a vida vivendo para seu próprio prazer, um irresponsável e também sedutor. A soma de todas essas características estava nele enquanto Berenice crescia admirando o misterioso pai. Marcelo, no fim da vida, procura se afastar da filha e da esposa, para se refugiar em seu canto, como um pequeno gesto

de consciência das regras da sociedade. Jocasta procura escapar da sua trágica sorte. A sociedade mudou, outros imaginários foram criados e novos discursos foram produzidos. Marcelo está cansado, procurou tanto pela autonomia que acabou sem forças para a quebra dos tabus.

Marcelo está morto e não acredita na vida após a morte, é cético, não tem religião. Então, o personagem retorna, pois compreende que não vale a pena passar a vida angustiada tentando descobrir o seu sentido. É preciso desistir de sua transcendência e procurar aproveitar o presente. Em *Paixão Perdida*, ele volta como pai, mas não deseja mais a filha e, muito menos, vive angustiada. Ele descobre que a vida de Dionísio é saborosa, e o fim de Jocasta será o mesmo para aqueles que tentarem transgredir certos os tabus.

4. Como Dionísio, Marcelo é imortal

No capítulo dois, estudamos o filme *Paixão Perdida* e verificamos que Marcelo pai é a representação da pulsão de vida freudiana. Marcelo já havia morrido no filme que antecede a essa película, mas ele retorna, como um Deus imortal e livre de suas angústias. Essa trajetória do personagem lembra o mito de Dionísio.

Consciente do ciúme de sua mulher Hera, Zeus entregou o seu filho Zagreu, para Apolo e os Curetes. Hera descobriu o paradeiro do menino e ordenou aos Titãs despedaçar e jogar os pedaços do jovem num caldeirão. Sobreviveu o coração de Zagreu que ainda palpitava. Então, Zeus engoliu o coração do filho e fecundou a mortal Sêmele. A amante de Zeus ficou grávida do segundo filho de Zeus, Dionísio, o que provocou a ira de Hera. Fazendo-se passar por uma ama de Sêmele, a esposa de Zeus aconselhou a amante a provar para suas irmãs que o filho que ela estava gerando era de um Deus. Para isso, era preciso que Zeus mostrasse toda a sua força. Mesmo sabendo que seu esplendor poderia trazer sérias conseqüências a uma mortal, Zeus não conseguiu negar o desejo de sua amada. No entanto, sua força fez com que pegasse fogo o castelo de Sêmele. A amante morreu queimada e Zeus abriu seu ventre para salvar o filho colocando o feto em sua coxa até que completasse a gestação.

Zeus confiou em Ino, irmão de Sêmele, para cuidar de Dionísio. Novamente, Hera ficou furiosa e, como vingança, enlouqueceu Ino e sua esposa. Zeus, temendo que Hera fizesse mais alguma maldade, transformou seu filho em bode e pediu para Hermes levar a criança para o monte Nisa. Lá, ele ficou aos cuidados das Ninfas e dos Sátiros

que viviam numa sombria gruta. O seu novo lar tinha nas paredes “galhos de viçosas vides, donde pendiam maduros cachos de uva, vivia feliz o jovem deus” (BRANDÃO, 1987, p.123). Foi espremendo as uvas num cálice de ouro que Dionísio descobriu o vinho. Sátiros, Ninfas e o filho de Zeus beberam e dançaram até a exaustão.

O culto de Dionísio foi criado em torno do século XIV a. C, mas sua penetração em Atenas só ocorreu no século VI a.C. De acordo com Brandão, o atraso da divulgação do mito deve-se a Dionísio ser o deus da vegetação e Atenas era dominada pelos Eupátridas, “senhores de tudo, eram também senhores da religião” (BRANDÃO, 1987, p.124). Foi a partir do enfraquecimento do poder dos Eupátridas e o início do processo de democracia em Atenas que foi possível transpassar o mito de Dionísio. Durante a política de Pisístrato, houve uma conciliação dos deuses e cultos e, começou a tradição de celebrar quatro festas em homenagem a Dionísio: *Dionísias Rurais*, *Lenéias*, *Dionísias Urbanas* e *Antestérias* (BRANDÃO, 1987B, p.126).

As *Dionísias Rurais* eram caracterizadas como festas alegres, barulhentas, com danças, onde os participantes usavam máscaras de animais. Sabe-se muito pouco sobre as festas de *Lenéias*, o que se conhece é que havia um ritual onde as pessoas chamavam por Deus através de gritos. No mesmo evento, havia os famosos festivais de comédia e tragédia. Nas *Dionísias Urbanas*, que duravam seis dias, ocorria uma procissão, concursos de dez Coros Ditirâmicos, que, com seus cinquenta executantes cada um, dançava em torno do altar de Dionísio, na Orquestra. Depois, no restante dos dias, haviam os festivais de teatro. E, na quarta e última festa, tinha uma competição, cujo vencedor era aquele que bebia mais vinho. Também havia o costume de cantar, dançar até a exaustão, era a festa do vinho. Conforme Brandão:

Antes de Dionísio, costuma-se dizer, havia dois mundos: o mundo dos homens e o inacessível mundo dos deuses. A metamórphosis foi exatamente a escada que permitiu ao homem penetrar no mundo dos deuses. Os mortais através do êxtase e do entusiasmo, aceitaram de bom grado alienar-se na esperança de uma transfiguração (...) Na feliz expressão de Defradas, Dionísio “simboliza as forças obscuras que emergem do inconsciente, pois que se trata de uma divindade que preside à liberação provocada pela embriaguez, por todas as formas de embriaguez, a que se apossa dos que bebem, a que se apodera das multidões arrastadas pelo fascínio da dança e da música até a embriaguez da loucura com que o deus pune aqueles que lhe desprezam o culto”. (BRANDÃO, 1987B, p.140).

Fica evidente que Marcelo tanto procurou sua autonomia que acabou por liberar seus instintos, transformando o pai de Marcelinho em *Paixão Perdida*, num representante direto de Dionísio. A culpa e a angústia ficaram no filho ou morreram em *Forever*. Ainda em relação ao mito de Dionísio, lembramos que esse Deus morreu e nasceu várias vezes, assim como nos mostra Freud (estudamos no capítulo 2) que as pulsões de morte e vida estão sempre presentes na nossa psique.

Nos dias de hoje, explica Michel Maffesoli, foi recuperado o modo de viver “obsceno”, sendo “obsceno” compreendido aqui mais próximo de seu sentido etimológico, o qual designa aquilo que está na frente da cena. Neste sentido, a passagem da modernidade para a pós-modernidade consagrou uma transferência da *moral* para a *ética* (MAFFESOLI, 2004, p.11). Há uma eclosão do *estar-junto* social. As diversas comunidades, que estavam marginalizadas na modernidade, ocupam, agora, a posição central da sociedade. É um compartilhamento de emoções que proporciona uma *relição* do mundo, o que significa que a sociedade não é mais policiada por uma moral do dever-ser política e social e, sim, que lhe é entregue o direito de viver por si mesma. Ocorre o retorno à tribo, isto é, ao “modo de estar junto a partir de um gosto compartilhado”. Maffesoli utiliza a imagem de Dioniso, Deus da mitologia grega que simboliza a desordem, a festa, para exemplificar o hedonismo da existência atual em contraposição a Prometeu, cuja imagem serve de metáfora à modernidade, por representar o racional, a seriedade e o trabalho. Maffesoli observa ainda que, em cada época, há idéias coletivas – idéias obscenas – que moldam as diversas manifestações sociais e culturais. Entre essas idéias obscenas, está aquela que constrói a moral da sociedade. Quando esta moral torna-se universal, totalizante, cria-se o *stricto sensu*, que foi o projeto da modernidade. Na pós-modernidade, quando a moral racionalista chega a sua saturação, entramos num novo modo de nos relacionarmos. A este novo modo Maffesoli dá o nome de *ethos*, uma ética da estética. “Pode-se também afirmar que o chamado *pós-moderno* é simplesmente uma maneira de realçar a ligação entre a ética e a estética” (MAFFESOLI, 2004, p.12). A ética da estética é formada por baixo, no sentido horizontal. A internet proporciona esta horizontalização das sociedades, algo que Maffesoli nomeou de *potência*. A exemplo do que já foi dito, potência está relacionada com o viver por si mesmo. Já o *poder* vem de cima, de forma vertical, é um modo de viver universalizante, totalitário, quando um único Deus e uma única moral configuram a vida. Este é o grande mito da modernidade.

Reportando ao espaço, no livro *A conquista do presente*, Maffesoli (1984), baseado em *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, de G. Durand, enfatiza que a noção de terra deve ser usada como metáfora para aludir à idéia de um “sensualismo local”, ou seja, o bairro, a região, a cidade, a casa, a vila estão banhados por uma sensação de possuir um “gosto particular”. O espaço é o lugar das realizações do imaginário social. Mitos e fábulas produzem as particularidades de uma determinada região. Este retorno à terra traz a noção de tempo cíclico, porque retoma a valorização dos costumes, das lendas, dos imaginários, dos dialetos, enfim, do modo de viver particular de um local característico da Idade Média (MAFFESOLI, 1998, p.9). Para outra relação do tempo com o espaço, Maffesoli acrescenta que está havendo a “Einsteinização” (MAFFESOLI, 1998, p.12) do tempo, ou seja, o período é construído a partir do conjunto de espaços. Estamos vivendo o *presenteísmo*.

O fim das metanarrativas modernas e o enfraquecimento das instituições proporcionaram um sentimento de insegurança à comunidade. Ou seja, só nos resta viver o presente intensamente, há um ‘interesse do aqui e agora que faz a existência, em sua palidez e excessos, uma obra poética’ (MAFFESOLI, 1984, p.55).

Marcelo nasceu e foi criado numa ambiência moderna, ambiência esta que corresponde ao que Maffesoli apresenta como um período marcado por uma lógica racional do *dever-ser*. O desenvolvimento da ciência e da técnica, segundo Maffesoli, ajudou na formação do corpo social, definindo de forma *a priori* o funcionamento da sociedade. A história e o progresso foram as ferramentas dessa lógica, e o futuro era algo promissor. Conseqüentemente, o monoteísmo moderno restringiu a polissemia da vida real em um único valor, onde não havia mais lugar para o imaginário, o não-lógico. Em outras palavras, usando os termos do próprio Maffesoli, as “bestialidades” do cotidiano foram ignoradas. Entretanto, a vida real comporta esses *excessos*²⁵, na medida em que uma verdadeira sociologia consideraria fundamental a observação destes para desvendar os segredos da sociedade atual, além, é claro, do conhecimento científico tradicional. Através desta ótica, podemos entender a criação khouriana como uma temática que contrariava a ordem imaginária vigente. Mas isso não chega a se constituir um mérito, pois os excessos da sociedade apontados por Maffesoli e Bataille eram

²⁵ Este termo é constante em diversas obras de Maffesoli, o qual também faz referência ao termo “resíduo”, de Pareto, que é sinônimo.

ignorados pela ciência. Entretanto, a arte durante a ambiência moderna já evidenciava os mitos latentes da pós-modernidade, Marcelo é só mais exemplo.

Além do mais, o personagem Marcelo não é um ser que vive para o social, para o outro, como Maffesoli entende por “ética”, ao contrário, ele é um ser totalmente individualista, que não usa máscaras, nem se reúne em tribos. Nesse sentido, ele caminha no sentido oposto da teoria de Maffesoli. Entretanto, segundo o mesmo autor, a racionalidade moderna remete a uma concepção de moral judaico-cristã, que separa natureza e humano, mente e corpo, masculino e feminino, e à total desvalorização do lazer em detrimento do funcional, racional e produtivo. Fazendo referência a Santo Agostinho, Maffesoli afirma que é preciso passar por esta terra o mais rápido possível, porque há eternidade e ressurreição da carne. É um pensamento analítico. Esclarece Maffesoli que a palavra *análise*, em grego, quer dizer “eu faço distinção, eu separo mente e corpo”²⁶. Portanto, como Deus separou a luz das trevas, o homem foi separado da natureza e o tempo do presente é passageiro, porque se tem esperança na eternidade de uma vida após a morte.

Marcelo buscou a transcendência e se angustiou quando percebeu que somos mortais. Então, ele entende que se não há vida além da morte, é inútil ocupar seu tempo com angústias, cabem às pessoas viverem o máximo do presente. Marcelo renasce como Dionísio que brotou do coração do irmão, e, como pai, não compreende o estado fúnebre em que vive o filho. Em 1999, ele ilustra o *carpe diem*. Enquanto que, na visão de Maffesoli, as pessoas, na mesma época em que se situam os filmes de Khouri protagonizados por Marcelo preferem viver em comunidade para juntos superarem o medo do fim da religião e da promessa de imortalidade de alma. Marcelo se mantém individualista e conserva o projeto de continuar a fazer a única coisa que gosta na vida: sexo, porém respeitando alguns interditos sociais.

Jean Baudrillard (1992) afirma que vivemos um estado de pós-orgia. Contemplamos a liberdade sexual, os caminhos da produção e superprodução, a transexualidade, a liberdade nas artes, os diversos modelos de representação e conduta, as ideologias de todos os tipos, entre tantas outras manifestações sociais. Diante deste estado atual das coisas, Baudrillard se pergunta o que haverá depois da orgia. Acredita o autor que só nos resta simular todos os valores, porque todas as ações já aconteceram.

²⁶ Seminário *Sociologia compreensiva, razão sensível e conhecimento comum*, ocorrido entre os dias 8 e 11 de maio de 2006 na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, com o palestrante Michel Maffesoli.

Então, todas as estruturas da sociedade estão comprometidas. O político desapareceu, a arte se banalizou, o sexo se virtualizou, porque tudo está em tudo e tudo já foi dito e vivido. Nem mesmo a liberdade está livre de seu desaparecimento. O Ocidente falou tanto sobre os direitos humanos e sobre o direito à liberdade que ele enfraqueceu os termos. “Uma vez que, por haver tanta liberação e liberalização dos costumes e das opiniões, o problema da liberdade já nem pode ser considerado entre nós” (Baudrillard, 1992, p.102). Somos a sociedade que apenas cultiva os valores positivos e revive o passado na companhia das catástrofes naturais, dos campos de concentrações, das guerras, das doenças, na tentativa de se autopunir por todo mal ocorrido. Porém, lembra Baudrillard, quando um organismo tenta incessantemente expurgar uma bactéria acaba por provocar um câncer. Hoje, produzimos tecnologias para prolongar a vida e, assim, abolimos a morte e a violência, porque reproduzimos os discursos da globalização do mundo, pregamos o bem. Destas ações, resulta a substituição de Deus por um interdito unilateral, só que, quando trabalhávamos para Deus, era necessário o sacrifício em seu nome, mas para a cultura vigente não existe alguém para se doar (BAUDRILLARD, 2002, p.3), não há motivos para a transgressão.

A visão de Baudrillard da nossa sociedade atual, que também compreende o ano de 1999, é distinta da perspectiva de Michel Maffesoli. Este afirma que uma das principais características do nosso tempo é o relacionamento com o outro – justamente o oposto do que faz o personagem de Khouri Contudo, há um ponto em que podemos aproximar a teoria de Maffesoli da representação do personagem khouriano: quando o sociólogo esclarece que, com os fins dos meta-discursos progressistas, as pessoas passaram a viver mais intensamente o presente. Com Baudrillard vemos um outro olhar da sociedade atual. Ele afirma que tudo já foi mostrado e de forma tão explícita que não resta mais nada para se dizer. Entramos num outro momento, onde a burguesia já disse toda a sua sexualidade para o psicólogo, não resta mais nada para ser dito, revelado, esclarecido.

As situações nos conduzem ao riso, ao irônico, ao obsceno, no sentido que Baudrillard entende como mostrar algo de perto. “A obscenidade, isto é, a visibilidade total das coisas, é, a essa altura, tão insuportável que é preciso aplicar-lhe uma estratégia de ironia para sobreviver” (Baudrillard, 2001, p.32). Nesta frase, o autor alude à situação do mundo atual em relação à excessiva representação das coisas. Contrariando Régis Debray, que acredita que estamos nos afastando dos objetos, pois estamos cada vez mais sendo intermediados pela mídia, Baudrillard afirma que o processo é inverso:

estamos tão próximos das coisas e da realidade concreta que o mundo se torna obscuro. Porém, esta análise, feita pelo autor sobre a sociedade que está cada vez mais desnuda, coloca questões em relação ao filme *Paixão Perdida*. Sem Deus, sem transcendência, sem ilusões, só resta para Marcelo admitir o fim de tudo isso e viver o presente, mas sem a preocupação de transgredir, como se até isso não existisse mais. Enfim, ele está livre para sempre fazer a única coisa que gosta na vida.

Apontamentos finais

Retomando as diferenciações de Linda Hutcheon entre paródia e sátira, um termo se difere do outro em consequência de que a sátira ridiculariza o objeto satirizado. Posto dessa forma, Marcelo seria uma sátira da psicanálise freudiana se tivesse o propósito de denegrir o discurso psicanalítico. Reflitamos através dessa hipótese. Em *As amorosas*, Marcelo compreende os mitos de seu tempo – a esquerda e a cultura de massa – e não acredita em nenhum deles. Então, ele decide fazer a única coisa que ainda gosta de fazer: sexo. Através de suas escolhas literárias, constatamos que Marcelo descobre, em *Mulheres apaixonadas*, a possível busca pela transcendência através do sexo. A partir deste ponto, aproximamos as teorias de Castoriadis acerca do sujeito autônomo à trajetória de Marcelo. Castoriadis percebeu que as instituições imaginárias são criadas por nós e não por alguém alhures e que nosso imaginário radical pode ser desvendado pela psicanálise. Marcelo não procura um consultório psicanalítico, como faz a personagem Regina, do filme de Sílvio de Abreu, mas entendemos que ele permite o livre fluxo de seus instintos. Analisamos a semelhança da imagem de Marcelo com três conceitos de Freud: instintos de vida e de morte e o complexo de Édipo.

O discurso psicanalítico faz parte de um contexto de poder-saber arquitetado pela burguesia, como nos revelou Foucault. Portanto, ao contrário do que afirmou Glauber Rocha, Khouri está muito próximo de seu tempo. Ele criou uma narrativa que incorpora muito bem a história da psicanálise e a forma como a burguesia a utilizou para libertar-se de seus instintos reprimidos. Se Marcelo é uma representação satirizada da psicanálise freudiana, ele critica não só a esperança da esquerda, como o vazio da cultura de massa, mas, sobretudo, a forma que a burguesia encontrou para se distanciar das classes mais baixas. Como sátira – lembremos as situações exageradas como a seqüência do urso ou o incesto que comete com a filha – é uma crítica à realidade social, uma denúncia contra o discurso psicanalítico, uma ruptura com a ciência da psique. Portanto, podemos rever os seus filmes até com o intuito de encontrar o riso.

Mas, se Marcelo é uma paródia, um sofisticado jogo de textos entrecruzados, está correto aquele que afirma que Khouri faz uma arte burguesa, caso de Hélio Nascimento (1981) na sua crítica “No alto da pirâmide”. Nesse sentido, não há motivos para demérito em relação à criação khouriana, Marcelo continua sendo um ser que desnuda as ingenuidades de sua sociedade e procura satisfazer sua vida com a liberdade

de suas pulsões. O inusitado formato estético é um fator singular à sua conquista, Marcelo não é retratado dentro de um consultório, mas no dia-a-dia.

O dilema não precisa ser resolvido. De acordo com Hutcheon, a interpretação do leitor e a intenção do autor são essenciais para desvendar os mistérios do gênero narrativo. Podemos supor que Khouri conhecia as teorias freudianas, pois, em seus filmes, como *As feras*, aparecem referências a livros de Freud. Além do mais, a relação da representação de Marcelo com a psicanálise freudiana nos parece evidente. De qualquer maneira, ele é a imagem da burguesia de seu tempo.

Nascimento escreve uma crítica sobre *As amorosas* e, em alguns pontos, seu relato coincide com nossa interpretação:

Em alguns momentos, Khouri parece simpatizar com o protagonista, achando justa sua cólera contra a mediocridade da vida cotidiana, mas em outros, principalmente na primorosa seqüência final, realmente um grande momento de cinema, revela toda a impotência do personagem, toda sua fraqueza, sua incapacidade de agir e de atuar sobre o mundo que odeia (NASCIMENTO, 2002, p.266).

A última seqüência do filme é a cena da tentativa de curra de Marta. Marcelo já estava consciente da fragilidade do mundo e, inutilmente, tentou avisar a amante. Mas nenhum personagem lhe dá ouvido, assim, mudar o mundo lhe parece impossível. Continuamos com Nascimento:

As amorosas pode ser vista em dois planos: o primeiro, que retrata uma revolta justa, uma não aceitação das regras sociais, desumanizantes e alienantes; e o segundo, que focaliza um indivíduo que, não aceitando o mundo tenta dele escapar por não ter condições de enfrentá-lo e modificá-lo (NASCIMENTO, 2002, p.266).

Quando Nascimento compreende que Marcelo desistiu de mudar o mundo, ele estava prevendo os próximos nove filmes da obra-curso. O protagonista, de certa forma, não se interessa mais pelas notícias que estão envolvendo a sociedade, apesar de, nos filmes, ainda haver algumas referências, como uma revista que aponta a chegada do homem à lua. Nascimento conclui:

Khouri parece encontrar-se numa encruzilhada. É um cineasta que conhece os males do mundo, simpatiza com as críticas e certas atitudes de seu protagonista, mas não acredita nele, o que é uma contradição evidente. (NASCIMENTO, 2002, p.266).

Não sabemos a opinião de Khouri, mas, se as suposições de Nascimento estiverem corretas, isso remeteria à conclusão de que Marcelo é uma sátira da psicanálise freudiana, pois o próprio realizador não acredita no alcance da felicidade através da satisfação dos impulsos sexuais.

Sendo assim, os filmes de Marcelo não deveriam causar estranheza, porque ele retrata um discurso vivo na sociedade. Nesta proposta, poderíamos afirmar que Marcelo não rompe com o óbvio, não causa estranheza e nem o riso, entretanto, Marcelo é imagem da psicanálise fora do cenário de um consultório. Nesse sentido, seria o fim absoluto dos tabus tais com o incesto, e isso não condiz com a nossa realidade. Concluimos, nos reportando às teorias de Lucien Goldmann expostas anteriormente, o romance é a história de uma busca degradada inserida num mundo igualmente degradado, mas há uma investigação pelos valores autênticos, e o herói é um ser demoníaco, louco ou criminoso que precisa romper com este mundo.

De 1968 até 1999, 30 anos de existência, Marcelo sobreviveu às transformações da sociedade brasileira e manteve sua personalidade. Mas, como um sujeito real, o personagem também amadureceu e, como vimos em Maffesoli, ele compreendeu que o mito de Prometeu foi substituído pelo de Dionísio. E, como esse último Deus, morre e renasce como os instintos de morte e vida, e, enfim, decide pela vida, pelo momento, pelo prazer. Os metadiscursos da modernidade estão em desuso, não se busca mais o progresso e as antigas relações de segurança. A carreira longa no trabalho e a família estão se tornando cada vez mais efêmeras. Resta para os mortais aproveitar o presente. Marcelo deixa para o seu filho o impulso de morte, ele só quer a vida e o presente. A angústia já não leva mais para lugar nenhum. Sabendo que a satisfação do prazer também é momentânea, Marcelo precisa procurar novos objetos para satisfazer seu prazer e amenizar o desprazer. Foram diversas mulheres. Com a filha, Marcelo mais maduro, assim como Jocasta, não queria concretizar o incesto e morre e, com ele, o fim da incessante corrida atrás de uma ideologia que o conforte. E, assim, Marcelo é o corpo e a alma do universo de Walter Hugo Khouri, um compêndio do retrato burguês.

Referências bibliográficas

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

AGAMBEM, Giorgio. Paródia. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007, pp.37 - 48.

AMENGUAL, Barthélemy. *Chaves do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Paidós, 1988.

_____. e outros. *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 2004.

_____. *A imagem*. São Paulo: Papyrus, 2006.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difre, 1986.

_____. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *A poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. The death of the author. In: *Literature in the modern world : critical essays and document*. Oxford : Oxford University Press, 1990.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Lisboa: Antígona, 1988.

_____. *A parte maldita*. Rio de Janeiro : Imago, 1975.

_____. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Teoria da religião*. São Paulo: Ática, 1993.

_____. *A literatura e o mal*. São Paulo: L&PM, 1989.

BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

_____. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Campinas : Papyrus, 1992.

_____. *A violência do globalização*. <www.diplo.uol.com.br>

BEAL, Anthony. *D. H. Lawrence*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

BERGALA, Alain. O filme e o espectador. In: *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 2004, pp. 223 - 286.

BERNARDET, Jean-Claude. *O autor no cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega: preliminares. In: *Mitologia Grega*. V. 1 Petrópolis : Vozes, 1986, pp.25 - 34.

_____. Dioniso ou Baco: o deus do êxtase e do entusiasmo. In: *Mitologia Grega*. V. 2 Petrópolis : Vozes, 1987, pp.113 - 140.

_____. Os Labdácidas: o mito de Édipo. In: *Mitologia Grega*. V. 3 Petrópolis : Vozes, 1997, pp.233 - 286.

BUTCHER, Pedro. *O cinema brasileiro hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CAMPOS, Geir. *Édipo Rei*. Petrópolis: Vozes, 1974.

CAMUS, Alberto. *O homem revoltado*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto – Os domínios do homem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. A criação histórica e a instituição da sociedade. In: CASTORIADIS, Cornelius e outros autores. *A criação histórica*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora Ltda, 1992A.

_____. *As encruzilhadas do labirinto – O fragmentado mundo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992B.

_____. *A instituição imaginária da sociedade*. São Paulo, Paz e Terra, 2007.

CATANI, Afrânio Mendes. A aventura industrial e o cinema paulista. In: *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p.190 -297.

COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. In: *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo : Atlas, 2006, 330-344.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O Imaginário - Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

_____. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

DAVIS, Rib. *Escribir guiones: desarrollo de personajes*. Barcelona: Paidós, 2004.

FONSECA JUNIOR, Wilson Corrêa. Análise de conteúdo. In: *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo : Atlas, 2006, pp.280-302.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro : Graal, 1988.

_____. O que é um autor. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitário, 2001.

_____. O sujeito e o poder. IN: DREYFUS, Hubert e RABINOW, Paul. *Michel Foucault. Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p.231-249.

FREUD, Sigmund. *Análise de uma fobia em um menino de cinco anos - O pequeno Hans*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *Duas histórias clínicas*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1969.

_____. *Fetichismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1969A.

_____. *O Id e o ego*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1969B.

_____. *O mal estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1969C.

_____. *A mente e seu funcionamento*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1969D.

_____. *Psicologia de grupo*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1969E.

_____. *Reflexões para os tempos de guerra e morte*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1969F.

_____. *Tipos libinais*. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1969G.

_____. *Totem e Tabu e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969H.

_____. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1973.

GIRARD, René. *O bode expiatório*. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. *A violência e o sagrado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

GOLDANICH, Hiron Cardoso. A evolução de Khouri. In: *Nas primeiras fileiras*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998, pp.85-91.

GOLDMANN, Lucien. Introdução aos problemas de uma sociologia do romance. In: *A sociologia do romance*. São Paulo: Paz e Terra, 1976.

HEIDEGGER, Martin. *Que é metafísica?* São Paulo: Livraria duas cidades, 1969.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: 70, 1989.

JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. São Paulo: Papirus, 1996.

KANT, Immanuel. Analítica da faculdade de juízo estética. In: *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KAYSER, Wolfgang. Tentativas de uma determinação da natureza grotesca. In: *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo : Perspectiva, 1986.

LAWRENCE, D. H. *Mulheres apaixonadas*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MAFFESOLI, Michel. A comunicação sem fim (teoria pós-moderna da comunicação). In: MARTINS, Francisco Menezes; MACHADO DA SILVA, Juremir (org). *A genealogia do virtual*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

_____. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

_____. *O mistério da conjunção*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro : Zahar, 1968.

MENEZES, Paulo. Problematizando a representação: fundamentos sociológicos da relação entre o cinema, real e sociedade. In: *Estudos de Cinema - Socine*. Porto Alegre: Sulina, 2000, pp.333 - 348.

MICHAUD, Yves. *A violência*. São Paulo: Atica, 2001.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX – O espírito do tempo I – neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. A alma do cinema. In *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Moraes, 1970, p.121.

_____. *O homem e a morte*. Portugal: Europa-América, 1970.

_____. *O método 3: o conhecimento do conhecimento*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

_____. *O método 5 – a humanidade da humanidade – a identificação humana*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

_____. Novas correntes no estudo das comunicações de massa. In: *Cultura e Comunicação de massa*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1972.

_____. O pensamento socialista em ruínas. In: *A decadência do futuro e A construção do presente*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1993.

NASCIMENTO, Hélio. O alto da pirâmide. In: *Cinema brasileiro*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981, pp.99-104.

_____. Walter Hugo Khouri: Os prisioneiros. In: *O reino da imagem*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 2002, pp.265-270.

ONFRAY, Michel. *A arte de ter prazer: por um materialismo hedonista*. São Paulo : Martins Fontes, 1999.

ORTIZ, José Mário. Khouri. In: *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo : SENAC, 1997, pp.310 - 311.

PITTA, Danielle Perin Rocha. *Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

POSTIC, Marcel. O imaginário. In: *O imaginário na relação pedagógica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

PUCCI Jr., Renato Luiz. *O equilíbrio das estrelas – filosofia e imagens no cinema de Walter Hugo Khouri*. São Paulo: Annablume Editora, 2001.

_____. Experimentalismo e pós-modernismo - Pós-modernismo no cinema brasileiro. De Khouri à Vila Madalena. In: *Estudos de cinema - Socine*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro. In: *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, pp.302-453.

RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo(1970-1987). In: *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, pp.129-187.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro : Cosac & Naify, 2003.

RUIZ, Castor Bartolomé. *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

SODRÉ, Muniz. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro : Mauad, 2002.

_____. *O social irradiado: violência urbana, neogrotesco e mídia*. São Paulo: Cortez Editora, 1992.

_____. *Sociedade, Mídia & Violência*. Porto Alegre: Edipucrs e Sulina, 2006.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

VEIGA-NETO; Alfredo. *Foucault e a educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

VERNET; Marc. Cinema e Narração. In: *A estética do filme*. São Paulo: Papyrus, 2004.

VIEIRA, João Luiz. A Chanchada e o cinema carioca. In: *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987, p.129-187.

XAVIER, Ismael. A modernização conservadora e a crise do cinema brasileiro. In: XAVIER, Ismael e outros autores. *Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

Periódicos

ARAUJO, Inácio. *Cineasta postula coerência de sua obra e fidelidade a si*. 2001 Ilustrada. São Paulo, 16 de julho, p.E8.

_____. *Mostra ajuda a decifrar “diretor de classe média”*. 2001 Ilustrada. São Paulo, 19 de julho, p.E2.

AZEREDO, Ely. 1969.*Dossiê Khouri*. Filme Cultura. Rio de Janeiro, Nº12, maio-junho, p.14-27.

BORGES, Bento Itamar. *O (mau) gosto e o grotesco*. Veritas, v.50, n.194, 2004. Porto Alegre. pp. 169-194.

CONY, Carlos Heitor. *Walter Hugo Khouri*. 2003. Opinião, São Paulo, 3 de julho, p.A2.

COUTO, José Geraldo. *Paixão Perdida*. 1999. Ilustrada. São Paulo, 9 de abril, pp.4-9.

_____. *Homenagem permite revisão da obra de Khouri*. 1998. Ilustrada. São Paulo, 21 de outubro, Especial A-1 10/8689.

DURAND, Gilbert. *O retorno do mito: introdução à mitologia. Mitos e sociedades*. 2004. Revista Famecos. Porto Alegre, Nº 23, abril, pp.07-22.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. *Michel Maffesoli et l'imaginaire: une façon de comprendre le cinéma*. 2004. Revista Famecos. Porto Alegre, Nº25, dezembro, pp.18-21.

JORON, Philippe. *Heterologia e alteridade social ou a comunicação pela margem*. 2006. Contemporânea. Bahia, Nº01, Vol. 04, junho, pp.11- 24.

MAFFESOLI, Michel. *O imaginário é uma realidade*. 2001.Revista Famecos. Porto Alegre, Nº15, julho, pp.74-81.

_____. *Mediações simbólicas: a imagem como vínculo social*. In: *Revista Famecos*, n. 8 (jul. 1998).

MENEZES, Cynara. *Khouri recebe homenagem pelos 50 anos de carreira*. 2001. Ilustrada. São Paulo, 16 de julho, p.E8.

ORMOND, Andrea.. *Estranho Encontro*. [≤www.estranhoencontro.blogspot.com≥](http://www.estranhoencontro.blogspot.com)

PEREIRA, Regina Paranhos. *Erotismo & cinema brasileiro*. 1968. Filme Cultura. Rio de Janeiro, Nº10, julho, pp.29-37.

STERNHEIM, Alfredo. *Jacqueline Myra – Atriz em ascensão*. 1968. Filme Cultura. Rio de Janeiro, Nº11, novembro, pp.40-42.

S.A. Walter Hugo Khouri: *Uma carreira de êxitos*. 1972. Filme Cultura. Rio de Janeiro, Nº24, pp.26-28.

S.A. *Novos filmes: As amorosas*. 1968. Filme Cultura. Rio de Janeiro, Nº11, novembro, pp.58-59.

