

O CINEMA, O OLHAR E A DENEGAÇÃO DA CASTRAÇÃO

Filme O SEGREDO DOS SEUS

OLHOS. Direção de Juan José Campanella.
Argentina/Espanha, 2009.

Celso Ramos Figueiredo Filho

Historiador. Doutor em Psicologia Social. Professor
da Universidade Santo Amaro.
E-mail: celsorff@ig.com.br

Seu olhar o denunciou. Sim, Isidoro Gomez foi alçado à condição de principal suspeito do terrível assassinato da bela jovem Liliana Coloto pelos olhares cobiçosos que lhe dirigia quando adolescentes. Os olhares obsessivos capturados pela objetiva de uma máquina fotográfica não passaram despercebidos da observação atenta do oficial de justiça, Benjamín Espósito, incumbido da investigação do crime. Lacan já havia salientado “esse privilégio do olhar na função do desejo” (1964/1998, p. 84). Dito e feito. Numa sequência de inocentes(?) fotografias, tirada anos antes do horrível acontecimento, Gomez foi flagrado com os olhos grudados naquela que seria sua futura vítima. E, dessa forma, os seus próprios olhos revelaram seu segredo.

Espósito, por sua vez, nutria uma paixão não declarada por sua chefe, a altiva juíza Irene Menendez. As diferenças de origem socioeconômica entre ambos, refletidas

nas respectivas posições hierárquicas no Judiciário argentino, eram tidas por Espósito como barreiras intransponíveis. Ele, um pobreto suburbano; ela, que havia estudado em Harvard, filha de um poderoso magnata. Contudo, essas diferenças eram dribladas pelos olhares que trocavam durante o expediente. Por isso, Espósito tinha se tornado um craque na arte dos olhares furtivos – e quem não o é? – e pode notá-los em Gomez.

Irene, que o amava também, não levava muito a sério as suspeitas de Espósito, até que o olhar de Gomez o traiu novamente. Em plena situação de um interrogatório policial, ele mantinha os olhos fixos no decote da camisa da juíza. Como disse Lacan, “há um apetite no olho daquele que olha” (ibid., p. 112) e esse apetite mais uma vez revelou o segredo de Gomez.

Como se vê, o filme, inteligentemente, brinca com o voyeurismo dos personagens e do espectador o tempo todo; automaticamente, ele o repete. Lembremo-nos de algumas cenas. O viúvo, marido da jovem assassinada, fica horas, diariamente, nas plataformas das estações de trens, observando os transeuntes na expectativa de localizar o assassino. Gomez, o assassino, assistia a uma partida de futebol do Racing, clube portenho do qual era aficionado, quando foi finalmente capturado. Condenado à prisão, Gomez permaneceu pouquíssimo tempo atrás das grades: foi agraciado com a liberdade pela polícia política argentina, como prêmio por

sua colaboração, espionando os demais presos. E sua libertação irregular só chegou ao conhecimento dos envolvidos na sua captura porque a câmera de televisão de um telejornal o flagrou como guarda-costas da então presidenta argentina, Isabelita Perón. Por fim, quantas não são as cenas em que o diretor posicionou a câmera de forma a simular uma espiadela pelo buraco da fechadura ou pela fresta da porta entreaberta? Mais uma vez, damos razão a Lacan, quando ele afirma que “o mundo é onivoyeur” (ibid., p. 76).

Em *As pulsões e seus destinos* (1915/1974), Freud, retomando algumas das ideias já anunciadas nos *Três ensaios* (1905/1974), distinguiu dois tipos de pulsões: as de autopreservação e as sexuais. Estas, além de numerosas, observou Freud (1915/1974), são também deveras voláteis, podendo mudar frequentemente de objetos e, ao longo da vida do sujeito, sofrer uma série de transformações, ou seja, visar novas destinações. Olhamos a mulher do vizinho, o golaço do campeão de futebol, o corpo estendido no chão, o filme na sala de cinema...

Ao lado do sadomasoquismo, o par “olhar e ser visto”, escopofilia e exibicionismo, está entre os exemplos de pulsões sexuais privilegiados por Freud nesse trabalho. Nestas, a tendência passiva pode muito facilmente se reverter no seu oposto: a passividade do exibicionismo dar lugar à atividade do olhar (ibid.). Contudo, a pulsão escopofílica surge anteriormente ao sadismo-masoquismo. Na sua vertente ativa, a escopofilia é concomitante à fase do narcisismo primário, e toma uma parte do corpo do próprio sujeito como objeto da direção desse olhar (ibid.).

Tais observações nos remetem, de pronto, para o “estádio do espelho”, tal como descrito por Jacques Lacan. Nele, a criança, identificando-se com os adultos que a cercam, ao mirar-se no espelho, toma o corpo do outro como sendo o seu. Esse processo ocorre entre os seis e dezoito meses de vida, quando a criança ainda está nas etapas preliminares de desenvolvimento motor e, ao invés do seu próprio corpo, “despedaçado”, o que ela vê no espelho é o outro. Quer dizer, nessa fase do narcisismo primário, quando ocorrem as primeiras identificações, aliás, identificações imaginárias – i(a) – o sujeito se constitui através de miragens, de imagens do não-eu. Citando o próprio Lacan,

[...] o *estádio do espelho* é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que **fabrica** para o sujeito, apanhado no engodo da identificação espacial, as **fantasias** que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma da sua totalidade que chamaremos de ortopédica. (1949/1998, p. 100 – grifo nosso)

O olhar, portanto, está aquém de toda a simbolização, é pré-discursivo. Por isso ele – o olhar –, das pulsões, é a que mais facilmente burla as barreiras da repressão.¹ Lacan chega mesmo a dizer que “o olhar pode conter em si mesmo o objeto *a*” (1964/1998, p. 77). E, por essa razão, a visão enquanto um dos cinco sentidos, e, psicanaliticamente falando, a pulsão escópica, é a que mais serve

1 Rigorosamente, a frase tal e qual consta na tradução do “Seminário 11” que consultamos é a seguinte: “Com efeito, ela [a pulsão escópica] é a que elude mais completamente o termo da castração” (LACAN, 1964/1998, p. 78).

aos propósitos do capitalismo tardio, nas suas promessas de “satisfação garantida ou seu dinheiro de volta”. Afinal, ela, “fabrica... fantasias”. Mas, para isso, ela precisou e precisa ser adequadamente educada e administrada.

A publicidade, a exibição à exaustão de corpos “malhados”, tatuados, a televisão e seus *reality shows*, as vitrines das lojas dos *shoppings centers*, enfim, o sucesso dessa empreitada nos parece indiscutível. Daí o fato de a nossa sociedade poder também, muito apropriadamente, ser definida como “sociedade do espetáculo”.² E, nesse processo de educação dos sentidos, ou talvez seja melhor dizermos, de administração do gozo, o cinema cumpre um papel indiscutível.

O “cinema clássico” e o laço social perverso³

Historicamente falando, podemos situar o surgimento do capitalismo nas proximidades do Renascimento. Concomitantemente, o capitalismo engendra novas modalidades discursivas e, portanto, de gozo. O pragmatismo, o cientificismo e o racionalismo, ainda que não sejam invenções propriamente capitalistas, vão sendo progressivamente aparelhadas pela burguesia nascente como modelos de ideal de eu. Prova disso é, no âmbito

da história das artes plásticas, a supervalorização da técnica pelos artistas renascentistas. Para Lacan (1969-1970/1992), esse processo de longuíssima duração culminaria naquilo que ele chamou de Discurso Universitário, que procura esconder o sujeito desejante por detrás dos nobres e impessoais ideais da ciência e da burocracia.

O homem resignado e autoindulgente, típico da Idade Média, estava em vias de ser substituído pelo burguês produtivo, autocentrado e autossuficiente. É por essa época que data a construção da categoria de “indivíduo”, do eu-indiviso, o sujeito do capitalismo, que se pretende senhor de si e das suas decisões, sempre supostamente racionais. Um dos pontos cruciais desse processo pode ser explicitado pelo “cogito” cartesiano (1640), quando temos aquilo que pode ser considerado, na perspectiva da história da filosofia, o momento da fundação do indivíduo.⁴

Isso exigiu, certamente, uma progressiva dominação do corpo, na forma de uma autodisciplina cada vez mais rigorosa, tal grau de ascetismo que culminou no “desencantamento do mundo e na ética protestante”, conforme constatação de Max Weber (1904/1996). Nesse processo de reeducação dos corpos, os sentidos mais afeitos ao contato físico direto, como o olfato, o paladar e o tato, foram sendo progressivamente desprestigiados. A audição e a visão, sentidos da fruição musical e da contemplação das obras de artes plásticas,

2 Referência ao título da obra de Guy Debors.

3 Por “cinema clássico” estamos considerando as produções cinematográficas que apresentam uma narrativa convencional, isto é, que procuram dar respostas às perguntas do espectador e, por isso, procuram provocar a impressão de realidade. Esta é obtida através da filmagem por cenas, concatenadas por técnicas de montagem, e embaladas por trilha sonora, tomando como ponto de vista privilegiado o olhar do espectador, substituído pela câmera (XAVIER, 1983).

4 Em tempo, Lacan (1964/1998) chamou a atenção para o fato de o mesmo autor do “Regras para a direção do espírito”, René Descartes, ter se dedicado com o mesmo afincado à Ótica.

quer dizer, do distanciamento e do ascetismo burguês, passaram a ser valorizados, desde que reeducados.

Se, conforme Lacan, “o olhar é o avesso da consciência” (1964/1998, p. 83), então este deve ser subjugado. O burguês só pode ter olhos para a produção e a contabilidade. Mas o olhar é inapreensível. Freud, no *Três ensaios*, analisando a pulsão escópica, observou que “o esconder progressivo do corpo que acompanha a civilização mantém desperta a curiosidade sexual” (FREUD, 1905/1974, p. 158). Ou seja, não basta camuflar o objeto a no intuito de evitar os olhares, pois, “isso mostra” (LACAN, 1964/1998, p. 76). Era preciso, pois, cooptar esse olhar.

A criação da perspectiva renascentista, baseada no ponto de vista do observador faz parte desse esforço. O olhar do observador passa a ser privilegiado; constrói-se a ilusão de que ele está participando da ação. O indivíduo burguês é alçado à condição, ilusória, de protagonista; as imagens, mais uma vez, o enganam.

O cinema clássico é devedor longínquo dessa perspectiva. Produz-se o filme pensando-se no espectador, integrá-lo à trama. Porém o cinema – do grego, “kinesis”, movimento – multiplica o efeito de uma pintura ou de uma fotografia à velocidade de 24 quadros por segundo. Ele é arrebatador. O sujeito, o espectador, assiste a tudo, em tempo real, sem que ninguém se aperceba dele – basta os atores seguirem a regrinha básica de não olharem para a câmera.

Na “situação cinema”, o sujeito, suposta e voluntariamente, desliga-se do seu cotidiano. Ele paga o ingresso para isolar-se numa sala

escura por algumas horas, e fruir as imagens. Ele paga para ter as experiências que a vida burguesa cotidiana o priva de ter. Estabelece-se, pois, um laço social perverso entre ele e a indústria cinematográfica. O espectador se aliena numa fantasia coletiva em troca de um pouco de gozo. Mesmo que seja um gozo administrado.

Considerações finais

O segredo dos seus olhos é um filme, do ponto de vista do cinema clássico, sensível, inteligente e que nos brinda com diferentes possibilidades interpretativas. É habilidoso no uso do *flashback* e nas tomadas que equivalem aos olhares esquivos. Contudo, o uso, por vezes, de certos clichês o impede de ir além daquilo que os bons filmes hollywoodianos já exploraram no tema do “olhar”. Aliás, não chega nem perto da originalidade de um *Janela Indiscreta* (1954) ou do surpreendente *O Iluminado* (1980), ou mesmo de um Kubrick já um tanto cansado do *De olhos bem fechados* (1999).

A exploração dos conflitos neuróticos cotidianos é uma das marcas do diretor argentino Juan José Campanella. Quem não se lembra do leve, mas ao mesmo tempo profundo e verdadeiro *O filho da noiva?* A usual inadaptação do sujeito, ou melhor, diríamos, sua fenda estrutural, é o pano de fundo das histórias de Campanella.

Neste, *O segredo dos seus olhos*, agraciado com o Oscar de “Melhor Filme Estrangeiro” de 2009 pela Academia de Cinema de Hollywood, o diretor tece uma densa trama que tem por fio condutor o referido assassinato, ocorrido em 1974. O filme é narrado

em sucessivos *flashbacks*. Espósito, aposentado, envelhecido, jamais se esqueceu dos acontecimentos que tiveram lugar 25 anos antes. Tampouco do amor que desde então nutre por Irene. Decide aplacar sua angústia na forma de um romance sobre os fatos passados. E assim tem início a densa narrativa, indo ao início dos anos setenta, e retornando ao final dos noventa.

Não nos cabe discutir as motivações da Academia de Cinema de Hollywood, mas está longe de ser um filme inesquecível. Porém, o que mais nos surpreende é o fato de que um filme claramente psicanalítico tenha conquistado a premiação maior para uma produção estrangeira, exatamente num país que, sabidamente, se esforça em arrefecer a pestilência freudiana. E, ainda que de forma muito sutil, o filme insinua essa crítica que pode ser feita à indústria cinematográfica e ao papel que ela cumpre na “sociedade do espetáculo”.

O pano de fundo é a Argentina prê-ditadura, no período caótico do governo de Isabelita Perón (1974-1976). O país estava à beira da guerra civil. Os montoneros – esquerda peronista radical – e militantes do Partido Comunista praticavam, desde o início da década, ações de guerrilha urbana. A direita reagia através de organizações paramilitares, a exemplo da Asociación Anti-Comunista Argentina, a famigerada “Triple A”. O desfecho dessa história todos conhecem: a Argentina viveu a mais sangrenta ditadura militar da história da América do Sul (1976-1983).

Gomez, o assassino, passou a trabalhar para a polícia política. O outrora operário interiorano, que morava em quartos de pensão de terceira categoria e se locomovia para o trabalho diário através de longas viagens de ônibus, repentinamente, ganhou poder. O humilde trabalhador da construção civil, na prisão, transubstanciou-se no temível agente da repressão, com poder de vida e morte sobre seus desafetos pessoais.

O filme, ao expor ao público esse acúmulo dos sujeitos anônimos a uma montagem social perversa, instiga a discussão sobre as responsabilidades individuais. Afinal, em troca de um pouco de gozo, os sujeitos se alienam em laços sociais perversos, podendo fazer coletivamente aquilo que, isoladamente, não fariam. Mas isso é tema para outra resenha.

Em tempo, creio ser digno de nota o nome do personagem central da trama, Benjamin Espósito. São significantes expressivos, certamente escolhidos – ou autoimpostos – a dedo por Campanella. O prenome, “Benjamin”, provém do hebraico, mais precisamente da tradição bíblica do patriarca Jacó, e significa “o filho da minha velhice”. E, o sobrenome, Espósito, é uma corruptela de “espositor”, ou seja, aquele que exhibe, o que põe em evidência. Assim, Benjamin Espósito é aquele que, mesmo tardiamente, conseguiu desvendar o misterioso desaparecimento de Isidoro Gomez, e, de quebra, revelar seu amor a Irene.

Referências

- FREUD, S. (1915/1974). As pulsões e suas vicissitudes. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud*, v. XIV. Rio de Janeiro, Imago, pp. 127-162.
- _____. (1949/1998). “O estádio do espelho como formador da função do eu”. In: *Escritos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, pp. 96-103.
- _____. (1974). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud*, v. VII. Rio de Janeiro: Imago, pp. 123-251.
- LACAN, J. (1964/1998). *O Seminário. Livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. 2 ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- _____. (1969-1970/1992). *O Seminário. Livro 17: o avesso da psicanálise*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar.
- METZ, C. et. al. (1980). *Psicanálise e cinema*. São Paulo, Global.
- WEBER, M. (1904/1996). *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. 12 ed. São Paulo, Pioneira.
- XAVIER, I. (org.) (1983). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro, Graal/Embrafilme.

Recebido em 6/1/2011; Aprovado em 7/2/2011.