

PONTO DE PARTIDA: PONTO DE CHEGADA – BREVES ANOTAÇÕES EM TORNO DA UTOPIA

Filme LA STRADA. Direção de Federico Fellini, 1954.

Edson Luiz André de Sousa

Psicanalista. Professor do PPG Psicologia Social e PPG Artes Visuais UFRGS. Doutorado em Psicanálise e Psicopatologia pela Université de Paris VII. Pós-Doutorado pela EHESS (Ecole des Hautes Etudes em Sciences Sociales). Pós-Doutorado pela Université de Paris VII. Pesquisador do CNPQ. Coordena junto com Maria Cristina Poli o LAPPAP (Laboratório de Pesquisa em Psicanálise, Arte e Política/UFRGS). Professor visitante da Deakin University (Melbourne) e do Instituto de Estudos Críticos (Mexico).
E-mail: edsonlasousa@uol.com.br

*Eu domino apenas a língua dos outros.
A minha faz de mim o que quer
(Karl Kraus)*

Uma estrada. Promessa de outros tempos e espaços. Partir e introduzir no mundo a hipótese da viagem. Inverter a geografia de um lugar rasgando parcialmente o mapa com o desejo de um fora.

A estrada é uma das imagens recorrentes da ideia de liberdade. Espaço potencial do viajante que abandona seu lugar para subitamente se dar conta de que seu movimento faz verter o estranho naquilo que até então

parecia ser seu território. Lembra-se, assim, que sua condição de sujeito de linguagem é fundamentalmente a de um exilado. Seu percurso desvela o que há de noite na origem: um absoluto desconhecimento. Como evoca Quignard (2007) em seu livro *A noite sexual*: “Eu não estava lá na noite em que fui concebido... Uma imagem falta na alma” (p. 7). Outras imagens surgem, mas trazem consigo uma insuficiência, pois há um impossível que entra em cena. Noite originária e mítica inaugurando o que Freud (1920/1996) vai conceitualizar como compulsão à repetição (*Wiederholungszwang*). Retorno sempre fracassado e que instaura um desejo de saber. O viajante que abandona seu lugar injeta perturbação e esperança nos que ficam, pois seu movimento indica que pode haver um fora. A estrada é uma imagem possível da utopia, na medida em que abre um espaço potencial do entre. Interstício entre o lugar que deixei e o lugar que busco. Utopia, como movimento outro, entre dois, nem um, nem outro. Será precisamente essa a perspectiva na qual vai insistir Louis Marin em seu conceito de utopia: a instância neutra do entre. Ao discorrer sobre o clássico livro de Thomas Morus indica, em inúmeros momentos, como o texto deixa evidente esse espaço intervalar: um não lugar, ou seja, nem um lugar e nem outro:

O termo neutro funciona logicamente como instrumento da conjunção de contrários. É a partir dele e em torno dele que os contrários

se equilibram em sua contrariedade. Ele é o centro da estrutura como princípio de organização. (MARIN, 1973, p. 31)

Colocar em cena uma imagem utópica poderia então abrir um espaço de visibilidade para a contradição.

Estrada, também, como sonho fracassado de liberdade, pois não garante ao sujeito o que imaginava encontrar. Metáfora do véu que encobre a coisa freudiana (*Die Sache*) e o *objeto* a laciano. O viajante, repentinamente, se dá conta que leva em sua mala muito mais do que gostaria e o peso da bagagem não o deixa ir muito longe. Muitos são os argumentos, em sua função de alienação, que podem capturar o sujeito neste ponto:

- aceitar passivamente que a estrada que lhe foi indicada é a que deve seguir e, portanto, de que o mapa de seu percurso, em certa medida, já está traçado.
- acreditar ingenuamente que o percurso feito tenha sido inédito e não perceber as instâncias repetitivas que o fazem seguir inebriado com o bafo do porão, como evoca Ernst Bloch (2005) em seu *O princípio esperança*. As figuras do passado impedindo a produção de novas imagens do porvir.

As imagens utópicas vêm justamente abrir esse espaço da imaginação, não como proposições antecipatórias da promessa de um lugar ideal, mas apontar uma insuficiência e precariedade do presente de responder ao desejo. Neste ponto fica clara a potência política da indignação que exige do sujeito novas representações do mundo. O texto utópico empurra o viajante a buscar o que ainda não sabe, abrindo, desta forma, espaços novos de

criação. Sabemos, contudo, que as conexões de cegueira (*Verblendungszusammenhang*), como evoca Adorno, impõem resistências ferozes a esse movimento. Segundo Adorno, esses dispositivos se inscrevem no movimento do capital, na monetarização das relações sociais e nos processos burocráticos de controle entre os indivíduos e as instituições (VINCENT, 2001, p. 117). O desafio nesse ponto é grande, pois cabe ao viajante um percurso necessariamente no contrafluxo de seu tempo. Todos os textos utópicos têm, de uma forma ou de outra, uma pretensão de abrir esses caminhos. Assim, insiste Adorno (apud VINCENT, 2001), é de uma revolução do pensamento que precisamos, um pensar o pensamento contra o pensamento. Abrir espaço para o estranho, para o ainda não formulado.

O eixo disparador de uma posição nova implica a possibilidade de um direito à recusa. Essa é uma questão em que Noam Chomsky (2008) insiste com frequência em seu breve ensaio *Sobre o controle de nossas vidas*. Embora essa recusa seja crucial, não é fácil sustentarmos, em nosso laço social, posições bartlebianas.¹ Pelo contrário, a lógica da maquinaria nos impõe imperativos que nos controlam, limitam e segregam. Como temos que enfrentar a soberania do produtor, nossas estratégias precisam ser poderosas para terem alguma chance de êxito.

O produtor reina e os consumidores ficam reduzidos a se defenderem como podem...

1 Evoco aqui o personagem Bartleby de Herman Melville (1986), um dos belos paradigmas literários desta questão.

Não é da responsabilidade, digamos, das indústrias químicas que fabricam pesticidas de demonstrar, de provar que os produtos que espalham no meio ambiente são sem perigo. É ao público que cabe fazer a prova que eles são nocivos, e para tal precisa recorrer a organismos públicos descapitalizados e suscetíveis de serem influenciados pelo *lobby* e outras pressões. (CHOMSKY, 2008, p. 49)

Armar um campo possível de resistência implica construir novas posições enunciativas. Essa parece ser a função principal de todo discurso utópico. Sua matriz é necessariamente iconoclasta, ou seja, busca interpelar a falácia de que haveria uma imagem que nos indicaria o caminho. Nesse sentido, a utopia seria uma estrada necessariamente sempre em construção. É uma ilusão pensar que a narrativa utópica antecipa seu desenho. Abordar o texto utópico como uma aritmética do paraíso gerou, como sabemos, totalitarismos cruéis e alimentou os espíritos conservadores dos piores argumentos contra todo o desejo de construir outras formas de laço social.

Nenhuma estrada garante que chegaremos à cidade do sol.² Muitas acabam nos levando a percursos circulares e até mesmo nos paralisando, pois não necessariamente permitem ao viajante um desprendimento de sua fascinação de reminiscência. Vejamos uma dessas estradas de mais perto. Trata-se da *La Strada* de Fellini, filme de 1954, uma de suas obras-primas e que, segundo ele, é o filme que mais lhe marcou:

De um ponto de vista sentimental, eu posso dizer que o filme pelo qual eu tenho mais afeição é *La Strada*. Primeiro porque me parece ser meu filme mais representativo, o mais autobiográfico. (FELLINI, 1999, p. 396)

Zampano (Anthony Quinn), artista de circo, violento, sombrio, parece viver sem amarras. Tenta ganhar a vida indo de um vilarejo a outro repetindo sempre a mesma apresentação. Vive em sua casa ambulante, de forma precária. Homem de poucas palavras e de gestos brutos. Fascina a todos com seu espetáculo que consiste em colocar uma corrente de ferro apertada em torno do peito e encher os pulmões até abrir um dos elos da corrente. Previne seu público dizendo que o esforço excessivo que fará pode eventualmente fazer romper o nervo óptico e jorrar sangue dos seus olhos. Palavras que, evidentemente, convocam o olhar e fazem toda a dramaticidade de sua apresentação. Contudo, a corrente mais forte está por dentro do peito: sua solidão e aparente incapacidade de estabelecer relações afetivas. Gelsomina (Giulietta Masina) é uma mulher pobre e que é vendida por sua própria mãe a Zampano. Mulher mercadoria, esboça pouca reação e se deixa controlar pelo outro em uma servidão voluntária inquietante. De um apagamento subjetivo aterrorizante no início do filme vai, aos poucos, construindo um lugar e interpelando em sua inocência as certezas e forças de seu parceiro/patrão/amante. A tensão entre os dois personagens materializa, de alguma forma, uma das proposições de Georges Bataille (1976) em seu texto *A Soberania* e que nos indica o caminho mais promissor da utopia como horizonte crítico,

2 Referência ao livro de Tommaso Campanella, *A cidade do sol*, escrito entre 1602 e 1603.

ao apontar para o que falta na pretensão do conhecimento de capturar o real. Desta forma estes personagens nos indicam a noite que nos captura, fazendo entrar em cena as imagens que faltam, as que nos fazem sofrer, as que arquitetam nossos sintomas, as que nos fazem sonhar.

Conhecer é sempre se esforçar, trabalhar, é sempre uma operação servil, indefinidamente retomada, indefinidamente repetida. O conhecimento não é jamais soberano, ele deveria, para ser soberano, acontecer no instante. Mas o instante permanece fora, aquém ou além de todo saber ... Mas a consciência é ao mesmo tempo fuga do instante, na medida em que ela se pretende clara e distinta, na medida em que ela não é conhecimento vago de si mesma, mas saber de um objeto. (BATAILLE, 1976, p. 253)

O foco é, portanto, o instante que perdemos e a impossibilidade de desvendar a noite. Como não é possível capturar o objeto causa do desejo, o corpo se faz sintoma de um originário que escapa. Gelsomina sucumbe em sua noite melancólica e Zampano descobre a dor do remorso ao saber que talvez ela tenha morrido por tê-la abandonado. A estrada se desfaz para os dois em um embate comovente. A consciência não é suficiente.

Mas se há algo que podemos aprender com o sintoma é o não silenciarmos completamente. Narrar como uma forma de resistir, recuperar o sonho da estrada mesmo que tenhamos que seguir caminhando à noite sem um mapa no bolso. Narrar é ainda querer saber sobre esta imagem que falta. Na *Utopia* de Morus (1516/2000), quando perguntam a Rafael onde fica a ilha da utopia, ninguém consegue escutar, pois quando ele responde,

a tosse de um dos servidores impede que alguém possa escutar e a questão não é colocada novamente. Louis Marin (1973) insiste que é justamente este apagamento que outorga potência ao discurso utópico. Resta-nos ficar em torno desse ruído que faz falar e que Freud soube magistralmente colocar em cena. Lou Andreas-Salomé logo no início de sua *Carta aberta a Freud*, publicada em homenagem aos 75 anos do grande mestre, lembra um belo fragmento onde Freud discorre sobre um dos princípios do trabalho de um psicanalista:

O paciente tem sempre razão. A doença não deve ser para ele um objeto de desprezo, mas ao contrário, um adversário respeitável, uma parte do seu ser que tem boas razões de existir e que deve lhe permitir tirar ensinamentos preciosos para o futuro. (ANDREAS-SALOMÉ, 1983, p. 28)

O filme de Fellini é um ruído que coloca em cena um pouco de nossas noites. O ato criativo como ato utópico abrindo espaços para outras configurações de mundo. Fellini se surpreende com os efeitos produzidos pelo seu filme:

Giulietta Masina recebeu inúmeras cartas de estropiados, paralisados, de pessoas que se sentiam completamente inúteis até o momento em que viram o filme. Tais cartas chegam de todos os cantos do mundo. (FELLINI, 1999, p. 400)

Uma pedra na estrada

Há uma cena no filme que condensa talvez o fio das proposições que desenvolvo brevemente neste texto em torno da ideia de

utopia.³ Um dos colegas de circo (Richard Basehart) que surge como um terceiro na relação entre Zampano e Gelsomina mostra a ela em um determinado momento uma pedra e diz que aquela pedra deveria ter uma função. Ela se apressa em perguntar qual seria a função. Ele responde:

Se soubesse eu seria o pai eterno, que sabe tudo. Quando nascemos, quando morremos... Quem mais poderia saber? Não... eu não sei para que serve esta pedrinha, mas ela deve servir a alguma coisa... porque se fosse inútil, então tudo é inútil. (FELLINI, 1999, p. 237)

Aqui, claramente, surge um saber em falta para convocar o desejo e assim investir valor em algo que por vezes, rejeitamos, por não conhecer. Há ainda uma outra “pedra” no filme que desvela uma cena comovente e que faz pensar na lógica de segregação e exclusão que se instaura em nosso laço social. Zampano e Gelsomina participam de uma festa de casamento no campo e em determinado momento um grupo de crianças leva Gelsomina a um quarto escuro onde há uma criança doente, em profunda melancolia. Pedem a ela que a faça rir. Assim, esta cena da criança excluída da festa e do convívio social interpela a alegria cruel dos que estão do lado de fora da casa. Fellini diz que esta cena é uma das notas autobiográficas do filme pois se lembra de ter encontrado uma criança assim em sua infância em Gambettola que, por ter nascido com sérios problemas de saúde, era escondida em uma espécie de celeiro.

O filme reintroduz a criança no mundo e nos apresenta um panorama de alguns mecanismos sociais de exclusão. A psicanálise, neste ponto, tem uma contribuição essencial, pois talvez possa circunscrever alguns elementos da “razão estrangeira” que habita o que excluímos e segregamos, e que, como sabemos, são com frequência alvo das mais inúmeras violências. Mas, se formos mais adiante, cabe perguntar em que medida essa alteridade não é ameaçadora na medida em que é parte também do que somos ou do que poderíamos vir a ser? O filme de Fellini tenta magistralmente esboçar uma resposta. Vejamos o que diz o grande diretor italiano:

O filme dá o exemplo de um caso humano entre tantos outros possíveis, sem dúvida o caso de coabitação humana o mais terno e miserável e ele tenta ver como a aparência sombria desta coabitação se fissura lentamente, se expandindo em uma sociedade elementar e sobrenatural. Minha ambição (minha ilusão talvez) é que cada um possa encontrar em si e em torno de si casos semelhantes a resolver, que este filme forneça os meios, e sobretudo o desejo. Assim, nossos sofrimentos não terão sido em vão. (FELLINI, 1999, p. 391)

A estrada não leva seus personagens muito longe e provoca no leitor uma profunda sensação de pessimismo. Esse pessimismo construído por Fellini, cena a cena em seu filme, não fecha, contudo, as portas da esperança. Importante lembrar o conceito que Walter Benjamin toma emprestado de Pierre Naville depois da leitura do ensaio *La révolution et les intellectuels* de 1928. Para Pierre Naville (1975) é “o pessimismo que constitui a fonte do método revolucionário de Marx” e o único meio “de escapar às

3 Discorro mais amplamente sobre esta questão no livro que publiquei em 2007: *Uma invenção da utopia*.

nulidades e desilusão de uma época de compromisso”. Continua ele: “é preciso organizar o pessimismo. A organização do pessimismo é a única palavra de ordem que nos impede de definir” (p. 117).

Fellini é radical nessa mostraçãõ e seu filme permite minimamente a cada espectador refletir sobre suas origens e horizontes, elementos fundamentais na construção de qualquer estrada.

Referências

- ANDREAS-SALOMÉ, Lou (1983). *Lettre ouverte à Freud*. Paris: Seuil.
- BATAILLE, Georges (1976). “La Souveraineté”. In: *Oeuvres Complètes*, vol. VIII. Paris: Gallimard.
- BLOCH, Ernst (2005). *O princípio esperança*, vol.1. Rio de Janeiro: Contraponto.
- CHOMSKY, Noam (2008). *Sur le controle de nos vies*. Paris: Allia.
- FELLINI, Federico (1999). *La Strada*. Paris: Seuil.
- FREUD, S. (1920/1996). Além do princípio do prazer. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: Edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago, vol. XVIII.
- KRAUS, Karl (1986). *La nuit venue*. Paris: Gérard Lebovici.
- MARIN, Louis (1973). *Utopiques: Jeux d'espaces*. Paris: Minuit.
- MELVILLE, Herman (1986). *Bartleby, o escrivão*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MORUS, Tomás (1516/2000). *A utopia*. Porto Alegre: L&PM.
- NAVILLE, Pierre (1975). *La revolution et les intellectuels*. Paris: Gallimard.
- QUIGNARD, Pascal (2007). *La nuit sexuelle*. Paris: Flammarion.
- SOUSA, Edson Luiz André de (2007). *Uma invenção da utopia*. São Paulo: Lumme.
- VINCENT, Jean-Marie (2001). “L’humanité comme utopie sans images: Bloch e Adorno”. In: RIOT-SARCEY, Michèle (org.). *L’utopie en questions*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.

Recebido em 16/12/2009; Aprovado em 8/2/2010.