

**Coleção**  
**Sexualidade & Mídias**

**GEORGE MIGUEL THISOTEINE**

**ANDRE GELLIS**

**ANA CLÁUDIA BORTOLOZZI**

**(ORGANIZADORES)**

# **LEITURAS SOBRE A** **SEXUALIDADE**

**PSICANÁLISE E DISCURSIVIDADES**

**VOLUME 18**



**Pedro & João**  
editores

**LEITURAS SOBRE A SEXUALIDADE:  
Psicanálise e Discursividades**

**Coleção Sexualidade & Mídias  
Volume 18**



**George Miguel Thisoteine**  
**Andre Gellis**  
**Ana Cláudia Bortolozzi**  
(Organizadores)

**LEITURAS SOBRE A SEXUALIDADE:**  
**Psicanálise e Discursividades**

**Coleção Sexualidade & Mídias**  
**Volume 18**



**GPESEC**



**Pedro & João**  
editores

**Copyright © Autoras e autores**

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

O conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu (s) respectivo (s) autor (es).

---

**George Miguel Thisoteine; Andre Gellis; Ana Cláudia Bortolozzi [Orgs.]**

**Leituras sobre a sexualidade: psicanálise e discursividades. Vol. 18. Coleção Sexualidade & Mídias.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2023. 193p. 14 x 21 cm.

**ISBN: 978-65-265-0512-0 [Impresso]**

**978-65-265-0513-7 [Digital]**

1. Sexualidade. 2. Psicanálise. 3. Discursividade. 4. Sexualidade & Mídias. I. Título.

CDD – 150

---

**Capa:** Petricor Design

**Ficha Catalográfica:** Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

**Diagramação:** Diany Akiko Lee

**Editores:** Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

**Conselho Científico da Pedro & João Editores:**

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/ Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/ Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



**Pedro & João Editores**

[www.pedroejoaoeditores.com.br](http://www.pedroejoaoeditores.com.br)

13568-878 – São Carlos – SP

2023

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>9</b>
Andre Gellis George Miguel Thisoteine	
<b>Capítulo 1</b>	<b>19</b>
<b>CAÇA ÀS BRUXAS: PERVERSÃO EM ANTICRISTO</b>	
Caroline Barros Amaral	
<b>Capítulo 2</b>	<b>33</b>
<b>TICK, TICK...BOOM: A SUBLIMAÇÃO COMO EXPLOSÃO E CAMINHO DO DESEJO</b>	
George Miguel Thisoteine Gabriel Câmara Branco Andre Gellis	
<b>Capítulo 3</b>	<b>49</b>
<b>GAROTA INFERNAL: A SEXUALIDADE FEMININA MAL DITA</b>	
Beatriz Almeida Gabardo Traldi Wanderson Rodrigues Morais	
<b>Capítulo 4</b>	<b>65</b>
<b>PLEASURE: O OLHAR FEMININO SOBRE A INDÚSTRIA DA PORNOGRAFIA</b>	
Danilo Silva Nakashima	

<b>Capítulo 5</b> <b>SOBRE UMA INTENSIDADE QUE VALE SER TRANSMITIDA: REFLEXÕES A PARTIR DAS CRÔNICAS DE CONTARDO CALLIGARIS</b> Marcela Pastana Gelberton Vieira Rodrigues	<b>83</b>
<b>Capítulo 6</b> <b>LEMBRE DE MIM: MEMÓRIA E TRANSMISSÃO PSÍQUICA NO FILME VIVA - A VIDA É UMA FESTA</b> Bruna Bortolozzi Maia João Pedro de Paula Menezes Mary Yoko Okamoto	<b>103</b>
<b>Capítulo 7</b> <b>DISTANTE DA DOR DO OUTRO: ANÁLISE DA VÊNUS NEGRA E A DIFERENÇA COMO MEIO DE EXPLORAÇÃO COLONIAL</b> Drielly T. Lopes Silveira Sofia Freire	<b>123</b>
<b>Capítulo 8</b> <b>RED: CRESCER É UMA FERA - REFLEXÕES SOBRE A PARENTALIDADE E VINCULARIDADE</b> Giovana Benite dos Santos Roseclair Keller de Oliveira Lima Mary Yoko Okamoto	<b>141</b>
<b>Capítulo 9</b> <b>DE TRAVESSIA A KBELA: PSICANÁLISE NAS ESCRIVÊNCIAS DO CORPO EM MULHERES NEGRAS</b> Christiane Carrijo Paloma Afonso Martins	<b>159</b>

<b>SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES</b>	<b>179</b>
<b>SOBRE OS ORGANIZADORES E A ORGANIZADORA</b>	<b>185</b>
<b>SOBRE O GEPESEC</b>	<b>187</b>
<b>OUTROS VOLUMES DA COLEÇÃO SEXUALIDADE &amp; MÍDIAS</b>	<b>189</b>



# APRESENTAÇÃO

Andre Gellis  
George Miguel Thisoteine

## Primeiras palavras

Apreciada ou depreciada, reduzida às infames inclinações do corpo, de seus impulsos e instintos, ou vinculada a subjetividades e mesmo a temperamentos sobre-eminentes, a palavra sexualidade assombrou e continua a visitar o imaginário coletivo, efeito típico da sua ligação à origem do ser humano e à sua perenidade. Daí uma primeira questão: que acepções melhor compreendem esta palavra?

Ao longo dos tempos, as civilizações, suas religiões e sistemas de pensamento, buscaram normalizar a representação da sexualidade no imaginário artístico, literário, discursivo como parte de suas tentativas de autorizar ou proscrever a conduta sexual humana — o que não se deu sem resistências e contestações.

Espelho de destinações tão antagônicas quanto essas, os meios « fotográficos » e digitais<sup>1</sup> admitem uma crítica sempre susceptível de perpassar teorizações baseadas em um método de análise fílmica capaz de se associar a algum nível historiográfico crítico que cruze a *observação* dos meios específicos à disposição e a *avaliação* de seu potencial político, social, estético, psicológico, etc. De fato, convém sempre indagar que características definem o imaginário contemporâneo da sexualidade. Hoje, impõe-se tentativas de identificar o que é vergonhoso, banalizado ou

---

<sup>1</sup> Dos filmes às fotos e vídeos, do cinema à propaganda, etc.

valorizado, e mesmo a existência de diferenças entre apresentar fotográfica ou digitalmente a sexualidade no feminino e no masculino, entre outras questões. Porém, o esforço de algumas formas de apreender a dimensão potencialmente crítica de um filme ou série, estimando o seu potencial de sugestão ou de contestação mediante a análise de suas questões, encontrará a medida de suas limitações conforme ignore ou não a dimensão possivelmente refratária de uma produção artística — índice do potencial doutrinal do cinema, dos filmes, etc.

Ou seja, para melhor considerar os poderes de um filme de tornar visível o que não se percebe natural ou imediatamente, de trazer à luz uma dimensão oculta, uma realidade dissimulada, é preciso atentar para a sua dimensão proselitista, propagandista, sempre à disposição de forças ignoradas e discursos dominantes. Para a sua justa consideração é preciso admitir que se distinguem por si só filme — um « objeto técnico »<sup>2</sup> passível de interpretar o mundo, de prover gozo e de se posicionar contra injustiças e desigualdades sociais, capaz de reafirmá-las ou servir-se delas — e cinema — no mais das vezes considerado um todo, mais ou menos homogêneo, ou uma indústria nas mãos de alguns (Walter Benjamin), e a serviço dos mais variados interesses, deve-se acrescentar.

Não à toa, os meios fotográficos inquietaram tão logo surgiram, tornaram-se objetos de estudos, e já no início do século XX as abordagens de W. Benjamin, S. Kracauer e Theodor W. Adorno acabaram por destacar, cada qual à sua maneira, que o cinema possui todas as características de uma fantasmagoria, em uma perspectiva de forte expressão psicanalítica (P. Kauffmann) aplicável ao filme, inclusive.

---

<sup>2</sup> KRACAUER, S. *Théorie du film*, Flammarion, Paris, 2010.

## A intermediação medial

### A sexualidade pelos meios cinematográficos e digitais

Na qualidade de um meio técnico particular, o filme é uma mídia expressamente acessível a formas de análise e de pensamento e favorável à determinação da relação que cada qual entretém com as fantasmagorias, cujo artifício distrativo é tanto capaz de cegar como de permitir enxergar, de alhear como de despertar e contestar.

Em Benjamin e Kracauer, p. ex., a cegueira da distração acompanha *pari passu* a redenção da realidade pelo meio técnico (a fotografia, o cinema, etc.), mas em uma perspectiva positiva das fantasmagorias baseada na relação que cada qual entretém com o filme : por um lado, tais fantasmagorias são produto do capital, dos « vencedores », espécies de alavanca de uma política da distração, da sedução, ao mesmo tempo autoritária e opressiva (logo, proveitosa para lidar com a conduta sexual humana) ; por outro lado, essas mesmas fantasmagorias são capazes de se comprometer contra o discurso corrente e a ideologia dominante que as produzem. Ora, é esta reversão contra si própria no cerne da fantasmagoria um dos elementos-chave para a maioria das discussões e análises de filmes e do cinema, pois hoje, mais do que nunca, a liberdade, a liberação e a liberalização do sexo leva a questionar com acuidade — mas também a duvidar sem consternação —, o objetivo emancipatório de filmes e do cinema.

Uma versão de fantasmagoria bastante próxima da de Benjamin é oferecida por Theodor W. Adorno em seu ensaio sobre Wagner sem, no entanto, descrever um só vislumbre de redenção ou de sua reversão contra si mesma ou contra o fator econômico e político em sua origem: « Par la diffamation du plaisir, qu'elle met elle-même en lumière,

la fantasmagorie s'associe dès l'abord l'élément de son propre déclin. L'illusion implique la désillusion»<sup>3</sup>.

Se Adorno não parece julgar necessário se deter em filmes e avaliar as qualidades críticas de alguns deles é por considerar o cinema o lamentável exemplar da cultura de massa, que, como os demais elementos da indústria cultural e diferentemente das obras de arte de fato, não sublima o sexual, apenas o suscita sem qualquer satisfação ou destinação. Isso permite situar a questão da forma como se constrói a relação entre representação sexual e os meios fotográficos e digitais e suas técnicas. Como tais, a narrativa e o imaginário do sexo, do erotismo e do pornográfico são enquadrados por códigos formais precisos? A representação de cenas sexuais, explícitas ou sugeridas, parece apresentar algumas prerrogativas: é concebida como, por um lado, uma questão de opressão e de emancipação simultâneas e, por outro, um índice da hierarquia de papéis, lugares e poderes entre os sexos.

O inescapável antagonismo que se dimensiona em qualquer retratação cinematográfica não escapou ao interesse de Adorno, cujas observações sobre a indústria cultural bem convém às mídias como um todo: “a indústria cultural] traite de conflit mais... dans les faits procède sans conflit”, é uma forma de “représentation de la réalité vivante » que « devient une technique pour suspendre son développement”<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> ADORNO, T. W. *Essai sur Wagner*, Paris, Gallimard, 1966, p. 125. Tradução sugerida: ‘Pela difamação do prazer, que ela mesma traz à tona, a fantasmagoria associa-se desde o início ao elemento de seu próprio declínio. Ilusão implica desilusão’. Cf. também ADORNO, T. W. e BENJAMIN, W. *Correspondance 1928-1940*, Paris, Gallimard, collection Folio essais, 2002.

<sup>4</sup> ADORNO, T. W. *The Schema of Mass Culture, The Culture Industry* (1942), p. 63 e p. 71, citado em BRENEZ, N.; ADORNO, T. W. *le cinéma malgré lui, le cinéma malgré tout*. Trafic, n° 50, Qu’est-ce que le cinema?, verão de

Nada obstante, Adorno se permite um breve desvio de suas considerações acerca da indústria cultural para dizer que “le cinéma peut devenir un art” e que “le potentiel le plus prometteur du cinéma réside dans son interaction avec d’autres médias, émergeant eux-mêmes du cinéma”<sup>5</sup>.

De fato, o **cinema** não se constituiu à parte de uma intermedialidade pletora de questões que, além de lançarem as bases de toda a reflexão sobre a « cultura de massa » nas décadas de 1920 e 1930, permitiram construir uma teoria do cinema constantemente ligada aos meios [mídias] e oferecer uma teoria do filme, que não se confunde com o cinema (Kracauer) ou as questões da reprodutibilidade técnica da arte (Benjamin) que implode qualquer dimensão sublimatória na cultura de massa. Para além de uma abordagem que associa estreitamente o cinema à indústria cultural, legitima-se uma por escala: partir do mais « restrito » (um filme, uma imagem, uma passagem, uma sequência, um plano em um filme) até o geral (o cinema, uma narrativa, um discurso, uma reflexão sobre o meio), em consideração a esta ideia de se estar diante de « uma escrita com imagens em movimento e sons »<sup>6</sup>.

---

2004, p. 289 e p. 290. Tradução sugerida: ‘trata de conflito, mas de fato procede sem conflito’, e uma forma de ‘representação da realidade viva’ que ‘torna-se uma técnica para suspender seu desenvolvimento’, respectivamente.

<sup>5</sup> ADORNO, T. W. *Filmtransparente* (1966), citado em BRENEZ, N. T. W., *le cinéma malgré lui, le cinéma malgré tout*, Trafic, n° 50, Qu’est-ce que le cinéma?, été 2004, p. 2. Tradução sugerida: ‘o cinema pode se tornar uma arte’ e ‘o potencial mais promissor do cinema reside na sua interação com outras mídias, elas próprias emergentes do cinema’, respectivamente.

<sup>6</sup> *LE CINÉMATOGRAPHE EST UNE ÉCRITURE AVEC DES IMAGES EN MOUVEMENT ET DES SONS.*, em maiúsculas no original: BRESSON, R. *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, Paris, 1975, p. 12. Nesta obra, Bresson ambiciona definir o cinematógrafo, que formaria um texto visual e auditivo, em oposição ao cinema... que reúne todos os outros filmes,

Um pouco nessa esteira, sem banir gratuitamente esta dimensão da cultura de massa ou da indústria cultural, o presente número de *Mídias e Sexualidade* aspirou ir além do filme, abacar do estudo crítico do cinema até a análise do poder crítico ou alienante em ação nos filmes e algumas mídias. É, aliás, por este caminho que pode conduzir o estudo da fantasmagoria proposta para o filme. Mas o estudo da potencial cumplicidade do filme e de uma postura crítica perpassa também por sua abordagem técnica, política e subjetiva: se um filme é reputado mudar a imagem que alguém tem de si próprio, de persuadi-lo de que diz coisas verdadeiras sobre o mundo, é por falar-lhe e, antes de nada, em comover e despertar, quiçá para uma leitura.

## A análise de filmes

### Perspectivas de leituras

Sob tais circunstâncias, três modalidades de leituras fílmicas se apresentam: I. análise tipológica: que tipo de história os filmes contam? II. análise formal: que arsenal técnico e simbólico mobilizam? III. análise conceitual: que interpretações são possibilitadas por disciplinas como psicologia, psicanálise, semiologia, estética, *cultural studies*, *gender studies*, antropologia, sociologia, narratologia, poética histórica...?<sup>7</sup>

Quer se trate de uma investigação com vocação mais histórica, antropológica ou estética, mais política, social ou psicológica, merece ser realçada a dimensão **crítica** da perspectiva privilegiada em cada leitura, que não negligencia o estudo de objetos passados ou contemporâneos neste

---

e abre a perspectiva de uma leitura de filmes.

<sup>7</sup> JULLIEN, Laurent. *Analyser un film : De l'émotion à l'interprétation*, Paris, Flammarion, col. Champs, 2022.

contexto: filme, vídeo, séries televisivas, mas também fotografia, videogame, *web series*, etc.

Aberto a disciplinas (filosofia, psicologia, psicanálise, história, história da arte, estudos literários) e domínios (artes plásticas e visuais, Belas Artes, teatro, performances, *clip-art*, mídias) próximos do cinema, este volume de *Mídias e Sexualidade* não se afastou de seu epicentro, o estudo de filmes e de discursos centrais ou marginais sobre o sexual e a sexualidade. Sem distinção de época, prestígio ou gênero, este volume reúne um bom número de filmes e debates dirigidos a estudantes, professores e todos os cinéfilos.

As divergências fundamentais entre as leituras e discussões presentes nesse volume permitem rastrear certa heterogeneidade teórica e dissemelhanças nas reflexões propostas, diante de autores que não se relacionam direta ou indiretamente entre si ou com a teoria de referência de um ou de outro texto ou argumento. Com base na constatação da diversidade crítica, este volume de *Mídias e Sexualidade* não se contentou com um balanço, necessariamente fragmentado e vago, sobre as ligações das mídias com o cinema, cada vez diferentes segundo os autores ou simpatizantes desta ou daquela teoria. Com base em propostas transportadas ou mal sustentadas por diversas vertentes (estética, história, antropologia, sociologia, etc.) e prioritariamente voltadas para textos pautados em estudos fílmicos<sup>8</sup>, as comunicações também tiveram por preocupação a reflexão sobre o contributo metodológico de mídias, apreendidas em sua diversidade, sobre a história do cinema e, mais particularmente, sobre a análise de filmes, em função das questões em torno da sexualidade. Face a estudos bastante enraizados em áreas como a sociologia, a filosofia e a psicologia, que já

---

<sup>8</sup> No caso de documentários, ficção, filmes experimentais — indiscriminadamente e sem prevalência.

contribuíram largamente para perceber a complexidade dos contornos ideológicos, políticos e filosóficos de teorias, métodos e objetos de estudos, a inclusão da pesquisa sobre a sexualidade e o sexo no campo particular dos estudos fílmicos, abrangendo ou não os estudos cinematográficos, ainda que apropriadamente, deve constituir a particularidade desta coleção, e proporcionar em especial neste volume de *Mídias e Sexualidade* uma experiência inédita nessa direção singular de leitura.

### **Para ler este volume**

Se é verdade que hoje o pudor e a contenção de expressão já não são o apanágio do discurso cinematográfico, que se apodera de toda esta parte da intimidade, outrora silenciada, hoje evocada como qualquer outra matéria na esfera pública, isto não acarreta que, este número de *Mídias e Sexualidade*, cujo tema é a sexualidade, se restrinja ao erótico ou à vitrine pornográfica, embora às vezes se esteja inteiramente na pura declinação comercial da sexualidade.

Esta edição de *Mídias e Sexualidade* tenta analisar como certas obras desafiaram e colocaram em xeque as normas de sexo, gênero e sexualidade na ficção. Essas abordagens também permitem vislumbrar uma poética excêntrica e descentrada que desconstrói gêneros literários e cinematográficos, oferecendo novos pontos de vista sobre o mundo. De certo modo, esta edição mostrar que é pela *poética* que certos autores moldam uma resistência à norma, a despeito da cultura de massa que impõe os temas da corporeidade e da sexualidade. Esses são analisados de perto em artigos que questionam as designações de sexo, de gênero e de sexualidade, entre outras. A heterogeneidade de trabalhos — de

fundamentos teóricos, literários e culturais muito díspares — apresenta precisamente ao leitor uma panóplia de visões sobre esta temática: a representação da sexualidade na arte contemporânea por meio da diversidade de filmes e autores escolhidos.

Nos trabalhos *CAÇA ÀS BRUXAS: PERVERSÃO EM ANTICRISTO*, de Caroline Barros Amaral, e *TICK, TICK... BOOM: A SUBLIMAÇÃO COMO EXPLOSÃO E CAMINHO DO DESEJO*, de George Miguel Thisoteine, Gabriel Câmara Branco e Andre Gellis, os autores propõe por meio de um retorno a concepções freudianas um olhar sobre os discursos sociais presentes nas obras e enfatizando que esses não estão distantes das soluções que o inconsciente traz para a sexualidade dos sujeitos.

Em *GAROTA INFERNAL: A SEXUALIDADE FEMININA MAL DITA*, de Beatriz Almeida Gabardo Traldi e Wanderson Rodrigues Morais, e *PLEASURE: O OLHAR FEMININO SOBRE A INDÚSTRIA DA PORNOGRAFIA*, de Danilo Silva Nakashima, apresentam análises que por um referencial lacaniano trazem à tona a discursividade sobre como o feminino é construído de forma política e material. Já o trabalho *SOBRE UMA INTENSIDADE QUE VALE SER TRANSMITIDA: REFLEXÕES A PARTIR DAS CRÔNICAS DE CONTARDO CALLIGARIS*, de Marcela Pastana e Gelberton Vieira Rodrigues, abordam uma análise sobre textos do psicanalista Contardo Calligaris a fim de enfatizar como a sexualidade se entrelaça com a vida e a intensidade da busca pela construção de sentido.

Nos trabalhos *LEMBRE DE MIM: MEMÓRIA E TRANSMISSÃO PSÍQUICA NO FILME VIVA: A VIDA É UMA FESTA!*, de Bruna Bortolozzi Maia, João Pedro de Paula Menezes e Mary Yoko Okamoto, e *RED: CRESCER É UMA FERA: REFLEXÕES SOBRE A PARENTALIDADE E VINCULARIDADE*, de Giovana Benite dos Santos, Roseclair Keller de Oliveira Lima e Mary Yoko Okamoto, as autoras

abordam a construção do desejo em meio aos grupos familiares, enfatizando elementos sobre a transmissão geracional e a construção de vínculos como propulsores da formação da vida e dos laços.

Em *DISTANTE DA DOR DO OUTRO: ANÁLISE DA VÊNUS NEGRA E A DIFERENÇA COMO MEIO DE EXPLORAÇÃO COLONIAL*, de Drielly T. Lopes Silveira e Sofia Freire, e o trabalho de Christiane Carrijo e Paloma Afonso Martins, *DE TRAVESSIA A KBELA: PSICANÁLISE NAS ESCREVIVÊNCIAS DO CORPO EM MULHERES NEGRAS*, abordam cada um temas fronteiriços entre o que é uma psicanálise tradicional e a crítica desta. No primeiro as autoras usam da dimensão da fotografia e do olhar para desnudar questões estéticas e coloniais inconscientes. Enquanto que no segundo, partem da construção de uma narrativa sobre o racismo presente na cultura brasileira que precisa ser elaborada e levantada do latente simbólico.

Assim, spirar mudar a forma como nos vemos, rever a(s) relação(ões) com o nosso corpo, enfim vislumbrar o Outro para além da imagem ou de sua apreensão, é provavelmente o que este número de *Mídias e Sexualidade* aspirou ao eleger a sexualidade como temática e destacar o sexo e as formas do desejo em certas fantasmagorias.

## Capítulo 1

### CAÇA ÀS BRUXAS: PERVERSÃO EM ANTICRISTO

Caroline Barros Amaral

#### Introdução

Perversão. Substantivo feminino: ato ou efeito de perverter, de se contrapor às leis da vida natural e da vida moral. Vem do latim, *perversio*, que significa alteração ou depravação. Porém, na língua corrida, o perverso não é somente o desviante, aquele que contradiz a moral e os bons costumes. Ele é o pérfido, o corrupto, o degenerado, o mal. Sua depravação não seria somente um ataque às leis naturais que ditam como seria uma sexualidade “normal”, mas uma tentativa de aniquilação da ética e da civilização ao contrapor-se às leis e às práticas sociais. Porém, na teoria psicanalítica, o termo perverso e perversão ocupam um outro lugar.

A perversão, tal qual a neurose e a psicose, configuram na teoria psicanalítica o que se chama de estrutura psíquica, a maneira como cada sujeito se coloca no mundo, frente à castração. O complexo de Édipo, na teoria lacaniana (LACAN, 1999), é composto de três etapas: um primeiro período mitológico, no qual não existe sujeito e a falta não está inscrita nesse circuito; um segundo momento, no qual há a constatação do desejo materno decorrente falta do outro e, portanto, a existência de uma falta em si, constituinte o sujeito como tal, e o terceiro momento, no qual a falta é constatada no outro e em si e temos a significação fálica, a nomeação do que é capaz de gerar

desejo ou não, o que é valioso ou não, como efeito do complexo de Édipo.

Freud aborda o complexo de castração em diversos momentos de sua obra. Em 1923 (1996c), no texto “A organização genital infantil”, Freud inseriu a angústia de castração como uma parte fundante do desenvolvimento sexual, reconhecendo-a como universal. Para tal, utilizou-se da teorização do estágio fálico, no qual os conteúdos psíquicos da criança se organizam em termos de ausência e de presença do falo e da irrepresentação do sexo feminino. Nesse período do desenvolvimento há dois sexos: o masculino e o castrado, os que têm ou não têm, os que são ou não são.

No posterior “Consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos” (1996d), se debruça com maior detalhamento sobre o tema, instaurando a teoria do Complexo de Édipo de maneira mais robusta. A realização da existência da falta produz efeito na triangulação mãe, pai e criança, de modo o bebê seria impedido à relação incestuosa com a mãe sob a ameaça de ser castrado pelo pai.

Na psicanálise e nas ciências das humanidades a interdição ao incesto, em sua dimensão psíquica, ou o tabu do incesto, em sua dimensão sócio-cultural, possuem uma ímpar significância, como regra fundante da cultura e do próprio estatuto de sujeito. A interdição do incesto surge como signo de uma impossibilidade de ser pleno, de possuir tudo, de ser um com o outro, ao mesmo tempo que denuncia o desejo de o ser. O desejo, agente do sujeito, só é possível perante a essa ausência.

Frente à falta constituinte do sujeito, o infante possui três encaminhamentos possíveis: a *Verdrangung* referente ao mecanismo de defesa neurótico, a *Verwerfung*, o mecanismo de defesa psicótico e a *Verleugnung*, o mecanismo de defesa perverso, ou o recalque, a forclusão

e a denegação, respectivamente. Importante apontar a proximidade entre o recalque e a denegação, uma vez que os dois mecanismos operam realizando um tratamento palavreado da falta, a castração é inscrita em sua dimensão simbólica. Na forclusão, por outro lado, a castração não é inscrita da mesma maneira, mas forcluída e a falta retorna como real - sintomas alucinatórios, paranóides, por exemplo -, não como palavra.

O perverso é definido por uma maneira específica de lidar com a falta: eu reconheço que ela existe, mas realiza uma clivagem perceptiva que a tampona por meio de um objeto fetiche. No momento que eu estou em posse ou na presença desse objeto tamponador, a falta não existe: eu a denego. Em seu texto de 1927, nomeado “O fetiche”, Freud relata uma vinheta clínica de um paciente que aparentava ser estruturado em uma neurose, porém, havia um detalhe: ele só conseguia se relacionar com uma mulher se ela tivesse um “*Glanz auf der Nase*” (Freud, 1996e, p.95), ou brilho no nariz, em português.

Porém, essa não é a primeira vez que o conceito de perversão é abordada pelo autor, sendo tratado no primeiro dos “Três Ensaio sobre a Sexualidade” (1996a), intitulado “As Aberrações Sexuais”:

Vamos introduzir duas expressões técnicas: se denominarmos *objeto sexual* a pessoa da qual vem a atração sexual, e *meta sexual* a ação à qual o instinto impele, a observação, cientificamente filtrada, indica numerosos desvios no tocante aos dois, objeto sexual e meta sexual, e a relação entre eles e a norma suposta requer uma investigação aprofundada. (FREUD, 1996a, p. 21)

Também nos "Três Ensaio", porém, o mesmo Freud estende a disposição perverso-polimorfa ao indivíduo em geral, renegando as definições vigentes do perverso

enquanto um degenerado ao afirmar todas as crianças "perversas polimorfas", uma vez que sua sexualidade está submetida ao funcionamento das pulsões parciais, fixada em zonas erógenas que se desenvolveram antes da função genital propriamente dita - função essa que só aconteceria após a puberdade. De acordo com Queiroz (2002), o entendimento de uma perversão polimorfa no infante dá abertura para uma discussão menos moralizante em direção a sua inserção nos processos sexuais e na economia das pulsões.

Se no primeiro no primeiro momento, Freud (1996a) escreve sobre perversão fazendo referência a uma concepção da medicina e sexologia do século XIX, nomeando-a de "aberrações" ou "inversões" quanto a meta e objeto do ato sexual, ou seja, desviante de um ato de penetração genital com uma pessoa do gênero oposto. Neste outro momento é possível verificar uma primazia do modo de funcionamento em detrimento dos sintomas.

O sujeito apaixonado em narizes brilhosos foi caracterizado como perverso não por ser um ato degenerado, um sujeito depravado, uma corrupção da moral, mas por se estruturar de uma tal maneira que apresenta a denegação como um mecanismo de defesa, no qual o objeto fetiche seria um substituto para esse objeto fálico, tal qual descrito a seguir por Freud (1996e, p.95):

Para expressá-lo de modo mais simples: o fetiche é um substituto do pênis da mulher (da mãe) em que o menino outrora acreditou e que - por razões que nos são familiares - não deseja abandonar. O que sucedeu, portanto, foi que o menino se recusou a tomar conhecimento do fato de ter percebido que a mulher não tem pênis. Não, isso não podia ser verdade, pois, se uma mulher tinha sido castrada, então sua própria posse de um pênis estava em perigo, e contra isso ergueu-se em revolta a parte de seu narcisismo que a

Natureza, como precaução, vinculou a esse órgão específico (FREUD, 1996e, p.95).

Nesse trecho podemos destacar como o fetiche desempenharia uma função específica de gênero: o fetiche como um substituto do pênis, órgão sexual *masculino*, da mãe-mulher, que teria encarnado a falta em seu corpo. É necessário cuidado na leitura do texto, uma vez que a falta não é característica do feminino, mas uma condição constitutiva do ser humano e o fetiche, ou a perversão, não seriam um funcionamento exclusivamente masculino.

### Material Analisado

Tipo de Material	Filme
Título Original	<i>Antichrist</i>
Nome Traduzido	Anticristo
Gênero	Drama, Terror
Ano	2009
Local de lançamento e Idioma original	Dinamarca, Alemanha e França; Inglês
Duração	1h50min
Direção	Lars von Trier

Os personagens principais não possuem nome, aqui chamados de Mulher (Charlotte Gainsbourg) e Homem (Willem Dafoe). No início do filme somos apresentados à cena desencadeadora da história, na qual o bebê do casal, Nick, sai do berço e cai de uma janela, morrendo com a queda. Enquanto isso, o casal faz sexo e não percebem a tragédia anunciada.

Após esse acontecimento, a Mulher sucumbe ao sofrimento, sendo internada por um mês em um hospital. O Homem, terapeuta, não está satisfeito com o manejo da doença de sua esposa e decide trazê-la de volta para casa,

onde ele próprio irá ministrar seu tratamento e terapia. Presenciamos crises de ansiedade, automutilações, brigas entre o casal.

Em uma das sessões de análise que conduz com a própria Esposa, o Homem conclui que a origem de seu medo se dá por uma experiência irracional relacionada ao Éden, casa de veraneio do casal localizado no interior da floresta, e que eles devem retornar ao espaço para a superação da esposa.

Já no Jardim do Éden, o Homem encontra alguns indícios sobre o aspecto vil da Mulher, como sua tese sobre feminicídio, no qual defendia que as mulheres eram intrinsecamente más, e o laudo médico que aponta que Nick tinha uma leve anomalia nos pés, causada pelos sapatos que a Mulher colocava ao contrário no filho propositalmente.

No clímax da obra, a Mulher está tomada por algo sem nome, sofrendo de sintomas psicossomáticos, vivendo cenas na qual sexo e dor se misturam e experiências sobrenaturais. Com medo de ser abandonada após a revelação do estado de seu filho, ataca o Homem. Abre seus shorts para fazerem sexo e força uma situação. Nesse momento, pega um pedaço de madeira e bate em seu pênis, de modo que o Homem desmaia de dor. Inconsciente, ela o masturba até que ejacule sangue. Fura a sua perna e prende um grande peso, escondendo a chave para que ele não se liberte.

Em seguida, o Homem acorda, tenta fugir e é capturado pela Mulher, que pretende oferecê-lo de sacrifício para “Os três mendigos”, um veado, uma raposa e um corvo e representam, respectivamente, dor, sofrimento e desespero. Nesse momento há um *flashback* que desvela que a Mulher teria visto seu bebê subindo na janela em direção à morte e o ignorou, continuando com

seu gozo. Como resposta, corta seu próprio clitóris. O filme acaba com o Marido se desvencilhando do peso e matando a esposa; coloca fogo em seu corpo, como uma bruxa. No “Epílogo”, o Homem inicia sua jornada para fora do Jardim e no caminho cruza com centenas de mulheres pela mata, que estão retornando para o Éden.

### **Análise Crítica**

Em 2009, o filme *Anticristo*, de Lars Von Trier, é lançado no festival de Cannes, onde concorre ao prêmio Palma de Ouro. O filme compõe uma trilogia temática e estilística apelidada “Trilogia da depressão”, composta por *Anticristo* (2009), *Melancolia* (2011) e *Ninfomaníaca* (2013); o diretor se propõe a expor a tragédia humana em diferentes narrativas. Todos os três filmes são protagonizados por mulheres, de modo que chama atenção a forma como o diretor escolhe o feminino para encarnar esse sofrimento, esse estar à margem da razão e da humanidade.

De acordo com Rufinoni (2017), a obra de Lars von Trier marca a mulher como o Outro, não semelhante ao homem, humano, mas próximo da santidade ou da bruxaria:

O invólucro mítico remonta ao papel de objeto que historicamente lhe foi destinado, uma vez que sobre ela recaíram as necessidades, os anseios e os temores dos homens: escrava, ídolo ou entidade malévola, não ascende à categoria de sujeito (RUFINONI, 2017, p.290).

Essa arquetipização das mulheres atua como uma destituição de subjetividade e também apontada por Simone de Beauvoir, em seu clássico "O Segundo Sexo" (2016, p.266):

a mulher tem um duplo e decepcionante aspecto: ela é tudo a que o homem aspira e tudo o que não alcança. Ela é a sábia mediadora entre a Natureza propícia e o homem: é a tentação da natureza indomada contra toda sabedoria. Do bem ao mal, ela encarna carnalmente todos os valores morais e seus contrários; é a substância da ação e o que se lhe opõe, o domínio do homem sobre o mundo e seu malogro; (...). Ele projeta nela o que deseja e o que teme, o que ama e o que detesta. E se é tão difícil dizer algo a respeito é porque o homem se procura inteiramente nela e ela é Tudo. Só que ela é Tudo à maneira do inessencial: é todo o Outro.

As protagonistas de seus filmes, encarnam a ideia de marginalidade fundamental, sendo que em "Anticristo" isso é representado pela perversidade da personagem feminina, que encarna o Mal. Sobre seus estudos acerca do feminicídio, especificamente o praticado na Idade Média, no qual mulheres foram torturadas e mortas pelo crime de bruxaria, a personagem diz:

*M: Esse tipo de natureza [natureza humana] me interessa muito. É o assunto da minha tese. Mas você não deveria subestimar o Éden. Eu encontrei algo nos meus estudos. Se a natureza humana é má... A natureza da mulher, de todas as irmãs... Mulheres não controlam seu próprio corpo. A natureza o controla. Eu escrevi no meu livro.*

De acordo com Braz (2010), o tema de pesquisa da personagem, o feminicídio, assim como a sua conclusão sobre a maldade inerente à feminilidade seria uma tentativa de explicar o suposto mal dela mesma, justificando o mito da bruxa medieval, agente de seu próprio corpo e sexualidade, contrariando as expectativas de que as mulheres deveriam ser castas, inocentes.

Dessa maneira é possível compreender a aproximação que o diretor da obra realiza entre a personagem feminina e a perversão. No desenrolar da obra, ela é tomada por uma loucura primitiva, ao mesmo tempo que é desvelado as perversidades anteriores da personagem, como calçar errado os sapatos do seu filho e, ao final do filme, a revelação de que a personagem, enquanto fazia sexo com seu marido, viu Nick subindo pela janela em direção à morte, mas ignorou o acontecimento em detrimento do próprio prazer.

Capaz das maiores atrocidades, seria perversa ao depravar as leis morais que regem a cultura: por exemplo, uma mãe deveria zelar por e amar seu filho, acima de tudo. Nos contorcemos com os seus atos e sua justificativa, de ser mais natureza do que sujeito, pois tomamos como natural o cuidado de uma mãe com seu filho, de maneira que sua negação é uma afronta tanto às leis naturais quanto aos costumes sociais.

Seriam tais fatos o suficiente para atribuímos a personagem uma estrutura perversa? Essa pergunta possui uma trapaça em si mesma, uma vez que já foi estabelecido que o lugar da personagem na obra não é de uma pessoa, mas de uma bruxa, da besta que nomeia a obra. No entanto, há no filme um personagem humano, racional e faltoso: o Homem. E há um diretor que repetidamente escolhe colocar mulheres em lugares malditos em seus filmes.

Rufinoni (2017) descreve as personagens femininas do diretor Lars von Trier da seguinte maneira, essencialmente definidas como "seres" fora da norma, alheias aos pactos sociais, à Lei:

As protagonistas dos filmes de Trier têm em comum a aura da excepcionalidade. Transitam pelos extremos, não lhes convêm a normalidade. São seres de exceção cuja particularidade de comportamentos põe em xeque a ordem vigente por meio de algumas constantes que dão às

personagens o contorno da heroicidade ou da vilania. A catástrofe as espreita como um mecanismo incontornável a cujas penas elas se atiram, contraditando o senso comum do patriarcado, da religiosidade, dos estereótipos de inserção social (RUFINONI, 2017, p.285).

Retomemos nossa atenção para o outro personagem da película, o Homem. Tomado como a norma, o semelhante desde os primórdios, aqui no filme ele encarna a racionalidade, oferece ações práticas frente à loucura feminina (BRAZ, 2010). Enquanto a Mulher definha de dor e culpa, logo após a morte do filho do casal, ele defende que o luto dela não é anormal, tenta argumentar frente ao sofrimento da esposa.

Insatisfeito com o tratamento ministrado para a Mulher, retira a esposa do hospital e decide ser ele mesmo seu terapeuta. Se segue o diálogo:

*M: Wayne [o médico da Mulher] sabe que você é um terapeuta. Ele diz que você não devia tratar sua própria família.*

*H: Um princípio que eu concordo, mas-*

*M: Mas você é tão mais inteligente.*

*H: Nenhum terapeuta pode saber mais sobre você do que eu.*

Percebe-se na posição masculina um ideal de onipotência, de ser detentor de todo saber em detrimento do conhecimento de um outro. Chama atenção, da mesma maneira, uma fusão dos papéis: terapeuta e marido. Frente a um avanço sexual que a Mulher realiza durante uma crise de ansiedade, o Homem diz:

*H: Com calma. Nunca transe com seu terapeuta, não importa o quanto ele possa gostar.*

Na película não é dita uma lei factual que proíba o atendimento de psicólogos e psicanalistas a amigos e familiares, porém percebe-se, tal qual na realidade que nos encontramos, a existência de uma lei simbólica que interdita esta prática, reconhecida tanto pela Mulher-paciente quanto pelo Homem-terapeuta. "Um princípio que eu concordo, mas-" ele diz. Eu sei, mas. Eu reconheço, mas. Existe o reconhecimento que ele, enquanto sujeito, não é todo, que um psicoterapeuta é faltoso no atendimento da própria família, porém o mas prevalece, o ideal imaginário que é possível tamponar essa falta.

A proibição do incesto, de acordo com Lévi-Strauss (1982), em seu clássico "As Estruturas Elementares do Parentesco", "Constitui o passo fundamental no qual se realiza a passagem da natureza à cultura (LÉVI-STRAUSS, 1982, p.62)". É natural da humanidade, uma vez que é universal, pertencendo a todas as culturas; e cultural, uma vez que essa proibição estrutura fenômenos independentes dela e dita modos de construir alianças e relações interpessoais (LÉVI-STRAUSS, 1982).

Na teoria freudiana, o tabu do incesto também ocupa lugar semelhante na constituição da cultura, como aborda Freud em "Totem e Tabu" (1996b), e na constituição do sujeito. De acordo com o autor (FREUD, 1996b), a partir dos estudos antropológicos sobre as configurações do parentesco é possível imaginarizar uma origem mitológica da cultura a partir da organização de uma horda primeva, no qual existiria um pai onipotente e seus filhos, submissos à vontade paterna. Os irmãos aliam, matam e devoram o pai, e criam uma lei de que tal ação, o parricídio, torna-se crime, um tabu. De acordo com Namba (2018), é a partir desse assassinato que se tem a ciência dialética de que algo pode ser e de algo que não é possível ser. Tal qual o tabu do incesto. O tabu do infanticídio. O tabu de

atender alguém de sua família, lei denegada pelo personagem masculino do filme.

De acordo com Silva (2003) há duas maneiras pelo qual o perverso relaciona-se e fixa-se em seu trato com as mulheres: “o horror ante essa criatura mutilada ou bem um triunfante desprezo pela mesma” (SILVA, 2003, p. 126) e assim, cria-se uma cena masoquista fetichista, repetida inúmeras vezes no filme, inúmeras vezes na obra de Lars von Trier: a mulher natural extranormal, arquetípica, mística, e, no filme escolhido, maléfica, insana, perversa. Nessa cena não temos uma mulher e um homem, o encontro de dois sujeitos, mas o embate de um mero homem frente à uma força da natureza, e que agência teria um simples homem frente à natureza essencialmente má e feminina? O Homem é agredido, subjugado, oferecido como sacrifício não por uma pessoa, mas pelo Anticristo, e a falta no Homem permanece tamponada frente ao horror do profano.

### **Considerações Finais**

Com o presente texto, buscamos abordar o mecanismo de defesa da perversão enquanto estrutura na teoria psicanalítica, diferenciando-a da concepção de perversão no senso comum, através de um recorte de leitura específico. E acreditamos que o filme "Anticristo", de Lars von Trier, é um bom objeto de estudo de caso para tal objetivo.

Não tínhamos como principal intuito realizar um diagnóstico dos personagens da película, mas sim ressaltar a maneira como, no trabalho com a psicanálise, sintomas não definem a estrutura clínica: a compreensão da posição do sujeito frente à falta o faz. Tal compreensão se faz necessária na medida que nos afasta de um olhar moralizante do sujeito e de sua sexualidade.

"Anticristo" conta a história de um homem e uma mulher frente a situações limítrofes: à morte de um filho, em um primeiro momento, à dessubjetivação total da mulher, no segundo, culminando na morte da mesma. Filme duro, difícil, cheio de simbolismos e interpretação. A partir do recorte de análise apresentado, que não encerra as possibilidades de outras pesquisas sobre esta película, buscamos convidar o leitor a um olhar crítico frente ao que significa ser mulher, ser homem e perversão.

## Referências

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: fatos e mitos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BRAZ, W. A. **Anticristo - feminilidade e loucura na obra de Lars von Trier**. Tese (Mestrado em Psicologia) - Instituto de Psicologia da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

FREUD, S. Três Ensaio sobre a teoria da sexualidade. In: **Obras psicológicas completas. Edição Standard Brasileira de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, v.7 1996a.

FREUD, S. Totem e Tabu. In: **Obras psicológicas completas. Edição Standard Brasileira de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, v.13, 1996b.

FREUD, S. A organização genital infantil. In: **Obras psicológicas completas. Edição Standard Brasileira de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, v.19 1996c.

FREUD, S. Algumas consequências psíquicas da diferença anatômica entre os sexos. In: **Obras psicológicas completas. Edição Standard Brasileira de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, v.19 1996d.

FREUD, S. O feticchismo. In: **Obras psicológicas completas. Edição Standard Brasileira de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, v.19 1996e.

LACAN, J. **O Seminário, livro 5: as formações do inconsciente (1957-1958).** 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LÉVI-STRAUSS, C. **As Estruturas Elementares do Parentesco.** 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1982.

NAMBA, J. A proibição do incesto em Lévi-Strauss e Freud: algumas aproximações. **Revista De Antropologia**, v. 61, n.1, p. 176-190, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2018.145521>. Acesso em: 07 out. 2022.

QUEIROZ, E. F. A perversão no feminino. **Rev. latinoam. psicopatol. fundam.**, São Paulo , v. 5, n. 3, p. 92-108, 2002. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1415-47142002003008>. Acesso em: 07 out. 2022.

RUFINONI, S. R. Figurações da Mulher no Cinema de Lars von Trier. **Via Atlântica**, São Paulo, v. 1, n. 31, p. 285-300, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/va.voi31.129626>. Acesso em: 07 out. 2022.

SILVA, A. D. C. A estátua viva – corpo e temporalidade na perversão. **Rev. latinoam. psicopatol. fundam.**, São Paulo , v. 6, n. 3, p. 120-143, 2003 . Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1415-47142003003009>. Acesso em: 07 out. 2022.

## Capítulo 2

### TICK, TICK... BOOM: A SUBLIMAÇÃO COMO EXPLOSÃO E CAMINHO DO DESEJO

George Miguel Thisoteine  
Gabriel Câmara Branco  
Andre Gellis

*Johnny has no guide  
Johnny wants to hide  
Can he make his mark,  
if he gives up his spark?  
Johnny can't decide*

#### Introdução

A dessexualização da vida é um fenômeno sistematicamente promovido pela lógica capitalista. Começa por dar ênfase para os objetos de desejo (pulsionais); em seguida os promete com qualidades ideais, e mais chamativas possíveis em prol de uma suposta satisfação perfeita que estaria atrelada unicamente a eles; porém, o que resulta disso é a mesma condição que deu início: a insatisfação do desejo, ou a parcialidade da satisfação pulsional (MARCUSE, 1975).

Herbert Marcuse (1975) está debatendo algo que pode ser visto em diálogo com a proposição do psicanalista Jacques Lacan acerca do discurso capitalista: “que não faz laço”. A ideia de que o discurso capitalista não faz laço social remete a uma falência do desejo, por conseguinte, do sujeito, que não se sustenta diante dos objetos promovidos

pela cultura e que coloca o discurso em um curto-circuito de ausência de satisfação e subjetividade (SOLER, 2016).

Porém, seria a lógica capitalista detentora de uma lógica excepcional de organização dos objetos de desejo? Freud (1996e) enfatiza que é necessário ter cuidado em pensar que apenas mudando os regimes sociais algo poderia ser feito efetivamente sobre a insatisfação dos indivíduos. Porém, ainda em *Mal-estar na civilização* (1996e) é sugerida a importância última de ser considerada sobre a sexualidade de que “é impossível desprezar o ponto até o qual a civilização é construída sobre uma renúncia ao instinto, o quanto ela pressupõe exatamente a não-satisfação (pela opressão, repressão, ou algum outro meio?) de instintos poderosos” (FREUD, 1996e, p.103-104).

Sobre isso, está o que se diz sobre o destino pulsional, inevitável para Freud tal qual a dimensão sexual do inconsciente. Porém, qual a importância da pulsão na vida sexual humana? Seria possível pensar um lugar comum entre a repressão e a produção de objetos socialmente valorizados? Em primeiro, esse trabalho abordará uma reflexão sobre a relação entre a pulsão e a sublimação, um de seus destinos possíveis, depois buscará relacionar as modalidades dessa conjunção em um estudo cinebiográfico.

Joel Birman (1993) aponta que o desejo está atrelado ao drama pulsional, que o torna impossível de ser completamente satisfeito, e que é a sina da existência do sujeito do inconsciente o qual necessita constantemente se refazer para existir. Essa insistência do sujeito está orientada pela finalidade (meta) da pulsão, a força explicativa da vida humana, que em sua origem sempre é sexual uma vez que a libido, como aponta Freud (1996a), é a energia pulsional.

Desse modo, para compreender como a pulsão mobiliza a vida, e mesmo o desejo, Freud (1996c) a

organiza em quatro elementos: fonte (*Quelle*), “processo somático que ocorre num órgão ou parte do corpo e cuja excitação é representada na vida mental pela pulsão” (FREUD, 1996c, p.143); finalidade ou meta (*Ziel*), “é sempre satisfação” (FREUD, 1996c, p.142); objeto (*Objekt*), “a coisa em relação à qual ou através da qual a pulsão é capaz de atingir seu objetivo (...) é o que há de mais variável numa pulsão” (FREUD, 1996c, p. 143); e força ou pressão (*Drang*), por fim “seu fator motor, a quantidade de força ou a medida da exigência de trabalho que ela apresenta” (FREUD, 1996c, p. 142) .

Como indicado, a pulsão sempre tem origem sexual, pela natureza da sua energia, porém, ela pode se manifestar em três formas diferentes: recalque, inversão (sobre o eu ou o seu oposto) e sublimação. Nesse último caso, é necessário se considerar, como aponta Garcia-Rosa (2009), que há um desvio na meta que gera uma dessexualização do objeto pulsional, ou seja

É o que ocorre quando excitações excessivamente fortes, que surgem de determinadas fontes sexuais, encontram uma saída em outros campos que não o sexual. Essa é, segundo Freud, uma das fontes da criação artística em particular e da cultura em geral. (p.111)

A sublimação, como destino da pulsão, exhibe um problema levantado por Freud em seu artigo sobre as pulsões (1996c, p.143), onde ele diz que a “experiência nos permite também falar de instintos que são ‘inibidos em sua finalidade’, no caso de processos aos quais se permite progredir no sentido da satisfação instintual, sendo então inibidos ou defletidos”. Com isso, é possível compreender que a sublimação ainda está ligada a sua origem sexual: somática e psíquica.

Clarissa Metzger (2019) aponta que é justamente o caráter sexual da pulsão que produz as formas de sociabilidade e, acompanhando Freud, que a sublimação ocuparia desde a infância um papel fundamental na construção da civilização e dos objetos culturais. Uma vez que a sublimação é entendida como um elemento intrínseco à sexualidade, mesmo que dessexualizada em sua finalidade, novamente como aponta Freud (1996c, p.111), a “sublimação é um processo que diz respeito à libido objetual e consiste no fato de o instinto se dirigir no sentido de uma finalidade diferente e afastada da finalidade da satisfação sexual; nesse processo, a tônica recai na deflexão da sexualidade”, qual seriam as consequências desse modo de destino pulsional para a vida adulta?

Alguns autores (BIRMAN, 1993; GARCIA-ROSA, 2009) e mesmo Freud (1996b) apontam que a sublimação é característica da vida dos artistas, mas que a atribuição dessa explicação para os produtos culturais ou a vida desses devem ser feitas com ressalvas, pois nada de conclusivo se pode tirar de um caso no qual não haja material clínico suficientemente organizado. Ainda assim, muito pode ser de interesse da psicanálise pensar a sexualidade dos artistas e mesmo as consequências da sublimação, uma vez que essas investigações permitem discutir a validade das hipóteses que se constroem na prática clínica.

Dois aspectos importantes são enfatizados por Freud (1996b), ao analisar o caso de Leonardo da Vinci, para pensar na capacidade de sublimação: 1) a condição de grande repressão das finalidades sexuais, que permitiria 2) a sublimação de desejos primitivos. Em consequência disso estaria proposto a possibilidade de uma forma de existência mais baseada na sublimação do que na formação de sintomas neuróticos, histéricos e obsessivos. A

consequência dessa grande repressão é a possibilidade de produção de objetos de grande valor social (FREUD, 1996c), de onde sairia a força de manutenção do destino sublimatório. Assim, a repressão se mostra de acordo com o avanço civilizatório como “motor social” e explica por que mesmo em condições extremas pode produzir mais do que “doentes nervosos”.

Além de doentes nervosos, Marcuse (1975, p.86) aponta que “a principal esfera da civilização aparece-nos como uma esfera de sublimação” por que é o aspecto moral que primeiro se apresenta na sublimação e é do mesmo modo que essa moral definirá como podem ser sublimados os desejos primitivos. Portanto, um fator que terá duas variáveis: 1) como cada momento histórico definirá aquilo que é bom e aquilo que pode se tornar um bem; como também 2) cada indivíduo se constituirá em um sujeito desejante dadas essas condições históricas.

Assim, para pensar a sublimação como um dos destinos possíveis na sexualidade humana é fundamental considerar três aspectos: 1) considerar aquilo que define a dimensão moral histórica que atinge o indivíduo em sua forma mais íntima; 2) o que surge inconsciente e, por consequência, conscientemente que ele necessita reprimir; 3) quais as produções de valor que se destinam como vias de repetição para a sublimação. Por isso, esse capítulo escolheu a análise do filme *Tick, tick... boom* para pensar nas consequências da sublimação na dimensão social e sexual do desejo humano.

## Material Analisado

Tipo de Material	Filme
Título Original	<i>Tick, Tick... Boom!</i>
Nome Traduzido	Não há
Gênero	Drama
Ano	2021
Local de lançamento e Idioma original	Estados Unidos/Inglês
Duração	1h55min
Direção	Lin-Manuel Miranda

O filme *Tick tick... Boom!* é uma adaptação cinematográfica do musical de mesmo nome que foi escrito e produzido inicialmente por Jonathan Larson, compositor e dramaturgo americano que faleceu em 1996. O filme coloca músicas que foram escritas para o musical original e conta a história de Jonathan na semana em que fará 30 anos, semana na qual ele terá a apresentação de seu primeiro musical, intitulado *Superbia*.

Durante essa semana, Jonathan se demitiu de seu trabalho de garçom no restaurante *moondance diner*, acreditando que após sua apresentação ele terá o sucesso que sempre sonhou. Então, é mostrada uma série de quebras de laços de Jonathan, que focado apenas em seu trabalho, se distancia de sua namorada e melhor amigo.

A namorada é uma dançarina que ganhou um trabalho em outra cidade, mas que gostaria de construir uma vida com Jonathan. Apesar disso, nessa semana, ele adia a todo momento a conversa com sua parceira, o que leva a por seu relacionamento de lado até um término inevitável sem diálogos. O filme, então, caminha na direção da apresentação do piloto do musical enquanto Jonathan se esforça para escrever a última música de seu show e, ao mesmo tempo, negligencia a tudo e a todos,

acreditando que a apresentação será a solução de todos os seus problemas.

Porém, ocorre ao mesmo tempo o afastamento com Michael, seu amigo de infância, que com um novo emprego e um novo apartamento vive um padrão de vida distante de sua realidade econômica. O afastamento de Jonathan de seus amigos leva ele a se perceber completamente só e sem apoio; e ao mesmo tempo, descobre que seu amigo, um homem homossexual que vive em conflito devido aos perigos da epidemia de Aids que ocorre no momento e a proibição das relações LGBTs naquele momento nos Estados Unidos da América, precisa dele após descobrir que têm HIV.

Ao final do filme, o musical não foi o sucesso que Jonathan esperava, nem o bilhete premiado que garantiria sua passagem para a fama na Broadway. Então, ele precisa decidir seguir ou não o caminho de roteirista, que por fim se dá na decisão de começar a escrever novamente outro musical, depositando novamente todos os sonhos no próximo projeto.

### **Análise Crítica**

A análise do material se dará a partir do enfoque na vida de Jonathan, percorrendo o caminho que a sublimação levou sua vida, e até sua sexualidade de modo que esta acaba de lado em prol de uma produção cultural, ou seja, seu musical, e as consequências disso para suas relações. Para isso, o enfoque recairá principalmente na fundamentação teórica e nas músicas, que contam sua história por permitirem uma alegoria de parte da sua angústia retratada no musical e da sua relação com a sublimação.

Como visto anteriormente, a sublimação é destino específico da pulsão, que em alguma medida está ligada

com uma mudança sobre o objetivo (finalidade) da pulsão, porém, o que isso quer dizer? Se o objeto da pulsão não é determinante na sublimação é porque ela está operando sobre outro aspecto, o sexual, do sujeito do inconsciente. Dito de outro modo, pode-se pensar que o objeto em jogo na sublimação é uma atualização de outra coisa que está sendo operada. Isso se compreende melhor ao retomar o que Freud enfatiza ao longo de toda sua obra: que a excitação sexual se transforma em angústia. Ou seja, que a representação se desliga do afeto pela perda de energia sexual que ocorre no processo de repressão, mas que no caso da sublimação se liga à construção de outra representação e, portanto, de outro objeto dessexualizado.

Nesse sentido, Clarissa Metzgerz (2021) indica que a sublimação é um processo que está operando sobre um objeto específico, o *das Ding*, “ao objeto enquanto perdido e, portanto, impossível de ser reencontrado (...) [objeto que] se configure como o vazio em torno do qual o simbólico se organiza” (p.59). Esse objeto, seria diferente de quando Freud se referiria ao objeto como *die Sache*, “à coisa enquanto produto ou ação humana no campo da linguagem e, portanto, passível de ser explicitado” (METZGER, 2021, p.59).

Essa diferença é fundamental para pensar na operatividade da sublimação e na sua produção de valor. Em primeiro lugar, se existem dois objetos aos quais a pulsão se liga, pode-se pensar junto com Jacques Lacan (2005) que um deles, *die Sache*, seria resultado de uma relação imaginária, ou seja, produtos de uma reflexão da realidade, da consciência, do sujeito. Em segundo, há o objeto do vazio, *das Ding*, o qual a pulsão só acessa pela fantasia, ou seja, de forma indireta. A não relação com esse segundo objeto, coloca a pulsão em uma posição de maior

ou menor fixação, e conseqüentemente, de satisfação maior ou menor.

Desse modo, engendra-se o segundo ponto sobre a sublimação, a questão do valor. Não se trata apenas de uma questão de algo que possa ser valorizado mercantil ou financeiramente. Na realidade, os objetos produzidos pelo capitalismo, possuem inclusive um teor antisublimatório (SOLER, 2016), pois imaginizam esse objeto que organiza o vazio e o simbólico de forma imaginária, o que gera inevitavelmente frustração – entretanto e diante da imensidão de objetos oferecidos – e fixação em uma lógica de consumo. Assim, o valor da sublimação está na criação de algo que possa relacionar o vazio do objeto perdido com o vazio de um objeto que possa ser perdido, mas possuidor de um valor socialmente reconhecível.

Voltando a análise do percurso de Jhonatan, de antemão, pode-se assumir que ao longo do filme é tratado um esvaziamento das suas relações, onde ele fica cada vez mais sozinho. Em outro ponto, é a medida que ele fica cada vez mais sozinho, sem objetos (pessoas) ao seu convívio, que justamente ele vai conseguir produzir a última música de sua peça. Ou seja, um processo que diante de grande quantidade de angústia, de uma dessexualização da finalidade da pulsão, leva a uma criação de algo que não está em relação com os objetos imaginários de Jhonatan. A partir disso, é possível observar que a sexualidade e afetividade de Jhonatan poderão ser relacionadas com a sua produção artística, na medida em que se puder observar as conseqüências das relações que ele toma em prol de sua criação.

As duas primeiras músicas apresentadas, *30/90* e *boho days*, servem de contextualização da vida de Jonathan, apresentando seus laços e sua condição material. A música *30/90* mostra que seu aniversário se aproxima e como isso

causa uma sensação de inutilidade de tudo que ele havia conquistado até ali, com falas como “os anos estão diminuindo, as rugas do seu rosto estão aumentando” e “faça outra tentativa, tente outra abordagem antes de acabar o gás”, mas, em contrapartida, parece haver uma valorização dos laços, como quando diz “pelo menos vc nao esta sozinho, seus amigos estão lá também”. A música *boho days* segue na mesma direção, mas foca mais no apartamento de Jonathan, um apartamento antigo e pequeno que tem problemas estruturais, ele traz também que “o tempo voa, tudo está morrendo. Eu pensei que já teria um cachorro, um filho e uma esposa. O navio está afundando, portanto, comecemos a beber antes que pensemos, é essa a vida?”

Nesse ponto do filme, Jonathan parece valorizar ainda as pessoas a sua volta, estando rodeados de amigos e principalmente de sua namorada Susan, que ele achou que já seria sua esposa a essa altura. Esse ponto, no entanto, contrasta com a cena seguinte, na qual ele conversa com Susan e esta diz que arrumou um emprego em outra cidade, mas que espera uma resposta de Jonathan para aceitar ou não, ele não responde a questão e deixa Susan em espera. Embora Jonathan diga que achou que já teria uma esposa e uma família nesse ponto de sua vida, a pergunta de Susan, que poderia ser interpretada como o primeiro passo nessa direção, é deixada em suspenso por Jonathan, não sabendo responder.

Logo à frente no filme, uma outra cena, é quando Michael, Susan e Jonathan estão assistindo a um musical e Michael diz “não entendo por que ele não pode dizer que a ama, por que ele não pode ser um artista e amá-la?”, Susan, então, olha para Jonathan e ele não percebe, ela diz “mas ele a ama”, Michael diz “mas ele não consegue expressar”, Jon “isso é um problema pessoal”, Suzan dá uma risada olhando para ele. Esse diálogo se aproxima do que é

apresentado na próxima música mostrada, *johnny can't decide*, que trata desse tema, da percepção de Jon e da escolha que ele acha que tem de fazer, entre sua produção, sua carreira como diretor, e sua namorada que quer construir uma vida ao seu lado.

A música traz falas como “Susan quer viver comigo, Johnny tem uma decisão difícil a tomar”, “será que ele pode se fixar sem se afogar?” e “Johnny está imprensado contra a parede, será que ele consegue adaptar o seu sonho, como fez seu amigo?”, essa canção marca o ponto de virada na vida de jonathan, momento de sua indecisão entre seguir com sua produção, o que implica abrir mão de alguns de seus laços, ou abraçar a vida ao lado de seus pares e adaptar o seu sonho a algo menos "glamouroso", mas ele não consegue se decidir.

Nesse ponto, jonathan descobre que um de seus amigos que estava internado está piorando, ele fica na indecisão de ir visitá-lo ou não, pois precisa escrever a última música de seu show, ele se sente incomodado com esse pensamento, mas já demonstra que começa e deixar de lado seus laços em prol de uma produção que seria socialmente valorizado. Uma próxima música importante é *playgame*, que traz o campo que ele quer acessar – o mundo dos musicais – é muito injusto e subordinado ao capitalismo, onde o que importa é o lucro e não o conteúdo. Nesse ponto ele indaga, “é esse o jogo, deve ser loucura querer jogá-lo. É esse o jogo, por que eu me importo?”. Ou seja, embora saiba as injustiças e as dificuldades que o capitalismo impõe nesse campo, ele ainda assim se importa e quer alcançar o sucesso mesmo que isso custe seus laços e a vida que Susan que com ele.

Em algumas cenas seguinte, Jonathan explica que seu musical, sendo

uma sátira ambientada no futuro do planeta Terra envenenado, no qual a maioria dos seres humanos passa toda a sua vida olhando fixamente para as telas de seus transmissores de mídia, observando a minúscula elite dos ricos e poderosos que filmam suas próprias vidas fabulosas como programas de Tv. **Um mundo onde a emoção humana foi declarada ilegal.** Será o primeiro musical escrito para a geração MTV (grifo nosso).

A própria descrição de seu musical já traz um mundo no qual seus sentimentos são deixados de lado, em troca de um sucesso social e cultural grande parte do que torna o ser humano, é abandonado.

O filme avança e continua mostrando os momentos em que Susan quer conversar e resolver a situação de seu emprego, partindo ou não para a nova vida com Jonathan, mas ele sempre diz que está ocupado demais, que não pode parar para ter essa conversa. Então, em uma conversa em que Susan fala que ele pode tirar 10 minutos para resolver a situação e Jonathan fala “obrigado por apoiar o meu trabalho” ela diz “por que você apoia tanto o meu?” ele diz, “o que quer dizer?” ela “o que você acha?”.

Assim, começa a música *therapy*, que é intercalada com a conversa entre os dois. Algumas falas interessantes de Susan são: “você é o artista e eu, a namorada. É assim que você pensa, certo?”, “não sei como contatá-lo. você me isola, colocando cercas” e “e se o workshop ocorrer e nada mudar? nenhum produtor com um cheque, você não vai para a *broadway*. ainda será um garçom, vivendo neste apartamento, ainda duro. E aí, Jonathan? e quanto a mim?”

Essa música mostra o momento em que Jonathan finalmente abandona a conversa e Susan demonstra que já sabia que não teria um resultado, falando inclusive que ela apenas gostaria que ele falasse para ela ficar, para não ir embora. Esse seria o ponto em que a decisão que antes

pairava sobre Jonathan agora não é mais uma indecisão, a decisão foi tomada, não por ele, mas por Susan, que vai embora sabendo que Jonathan prefere seu musical a ela.

Mais à frente, Jonathan entra em uma discussão com Michael, no qual este diz que Jonathan descarta tudo que ele gostaria de ter, que Jonathan poderia viver com o amor da sua vida mas ele recusa isso. Tudo isso ocorre após Michael ter tentado contar algo a Jonathan a algum tempo, o que é mostrado mais tarde que esse algo é seu resultado de HIV positivo, mas Jonathan sempre dizia que não tinha tempo.

A próxima música é a que faltava no musical de John, que serviria para trazer o protagonista de volta, retomar sua vida e continuar com sua parceira, o que coincide com o momento que John está vivendo. John vê Susan cantando música e ela traz falas como: “Finalmente me abro, por você eu faria qualquer coisa, mas você abaixou o volume exatamente quando eu comecei a cantar.”; “Pense com clareza, as defesas não são o caminho a seguir e você sabe, ou pelos menos sabia. Não se lembra quando tudo começou, éramos só você e eu, éramos só eu e você.” e “Amor, seja real. Você pode sentir novamente, você não precisa da melodia de uma caixa de música para entender o que estou dizendo.”.

Esse é o ponto de virada do filme, trazendo falas que descrevem o quanto Jonathan se afastou e o quanto a sua dedicação ao musical o impede de sentir, de manter sua conexão com seus amigos e com sua namorada, pensando na poesia da música, ele parou de sentir e só consegue se comunicar através de sua música.

As duas últimas músicas marcam que Jonathan voltou. Após uma conversa em que Michael finalmente conta seu diagnóstico, ele começa a cantar em um anfiteatro a céu aberto sozinho, sem ninguém na platéia, e reflete sobre seu

laço com o amigo e o momento em que decidiu o seu sonho de cantar e escrever musicais, fato que estava ligado à Michael desde o início. Ou seja, seu sonho sempre esteve lado a lado com seu amigo e com seus outros afetos, mas isso foi deixado de lado na busca por um sucesso que é determinado por um mundo capitalista no qual apenas aquilo que é vendido na *Broadway* pode ser considerado como válido e bom.

A última música, então, mostra o retorno de Jonathan para sua banda, se apresentando novamente com seus amigos e colocando suas dúvidas em forma de música, trazendo falas como “medo ou amor, querida? não dê a resposta, ações falam mais alto que palavras.” e “por que devemos traçar um caminho novo, quando o caminho batido parece seguro e tão convidativo?”, marcando um retorno para uma incerteza, mas agora uma incerteza que o permite caminhar, junto a seus pares.

### **Considerações Finais**

De certo modo, relacionar a sublimação com a angústia e o sofrimento vivido pelo personagem poderia parecer contraditório, porém ao compreender que a sexualidade possui uma função análoga com o que Freud (1996e) identificou sobre a civilização, quer seja, a busca por: utilidade e prazer. Desse modo, mesmo diante do sofrimento vivido, há um grande prazer na criação das músicas. Todas as relações que Jonathan teve de abrir mão, se tornam pouco diante da possibilidade de criar um musical que o leve ao seu desejo.

Pensar na sublimação como um destino da pulsão que produza desprazer e sofrimento, não a exime de produzir prazer, o que retorna esse ensaio, mesmo que em um solavanco, a hipótese central de *Além do princípio de prazer*

(FREUD, 1996d), onde aquilo que produz desprazer, também produz a sexualidade.

## Referências

- BIRMAN, J. **Ensaio de teoria psicanalítica, I.** parte: metapsicologia, pulsão, linguagem, inconsciente e sexualidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- SOLER, C. **O que faz laço?** São Paulo: Escuta, 2016.
- FREUD, S. Três ensaios para uma teoria da sexualidade. *In:* FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud.** v. 7, Rio de Janeiro: Imago, 1996a.
- FREUD, S. Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância. *In:* FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud.** v. 11, Rio de Janeiro: Imago, 1996b.
- FREUD, S. Pulsão e suas vicissitudes. *In:* FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud.** v. 14, Rio de Janeiro: Imago, 1996c.
- FREUD, S. Para Além do princípio de prazer. *In:* FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud.** v. 18, Rio de Janeiro: Imago, 1996d.
- FREUD, S. Mal-estar na civilização. *In:* FREUD, S. **Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud.** v. 21, Rio de Janeiro: Imago, 1996e.
- GARCIA-ROZA, L. A. **Freud e o inconsciente.** ed.24, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MARCUSE, H. **Eros e civilização.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1975.
- METZGER, C. **A sublimação.** São Paulo: Aller, 2021.



## Capítulo 3

### **GAROTA INFERNAL: A SEXUALIDADE FEMININA MAL DITA<sup>1</sup>**

Beatriz Almeida Gabardo Traldi  
Wanderson Rodrigues Morais

#### **Introdução**

Uma das maiores contribuições da psicanálise foi o desvelamento do papel da sexualidade na organização psíquica dos seres humanos. Isso só foi possível a partir da escuta e da análise de mulheres histéricas e do conteúdo de sua sexualidade implícito ou explícito naquilo que era narrado por elas. Paradoxalmente, a sexualidade feminina foi um tema muito enigmático e pouco desenvolvido nos primórdios da psicanálise. Sendo este, ainda hoje, promotor de grandes discussões na área.

Em sua releitura de Freud, Lacan introduz uma perspectiva completamente modificada da teoria da sexualidade, bastante extensa, complexa e que não objetivamos em esgotá-la aqui. Para ele o significante mestre,  $S_1$ , é o significante do gozo fálico que determina a castração ao enunciar as proibições do incesto. O pai real, operador estrutural e não uma pessoa em si, passa a pai simbólico na medida que encarna a lei da proibição do incesto. Logo, a castração implica em renunciar a uma parcela de gozo. Portanto, o sujeito, independente do sexo biológico, se confronta com a castração e com a falta no

---

<sup>1</sup> Gostaríamos de agradecer as agências de fomento à pesquisa FAPESP e CAPES.

Outro que inscreve no sujeito a sua própria divisão (LACAN, 1969-1970/1992; DIAS, 2008).

Essa perda primordial oriunda da castração circunscreve uma falta que é a mola do desejo do sujeito do inconsciente. A relação castração, falta e desejo elege o falo enquanto significante desta falta, que é dialeticamente o nome próprio e pronunciável ao passo que é causa indizível de tal desejo (DIAS, 2008).

Desta maneira, o falo é elevado a condição de significante, sem nenhuma relação com nenhum órgão, que simboliza o lado homem, enquanto em relação à mulher, o registro simbólico carece de material possível para tal simbolização. Neste sentido, independente da condição biológica cromossômica (XX ou XY), os seres falantes se situam em um dos dois polos da sexuação, homem ou mulher (LACAN 1972-1973/1993; POLI, 2007).

O homem então é aquele circunscrito à função fálica, limitado a um gozo fálico e finito em relação ao simbólico. Já do lado da mulher, apesar de alienada ao significante, ela não é completamente balizada pela função fálica, a falta de um significante sexual a coloca como não toda frente ao assujeitamento da ordem simbólica. Desta forma, a mulher experimenta tanto o gozo fálico, portanto limitado, quanto um gozo suplementar, que é infinito, sem limites, fora do registro do simbólico, tocando o inominável: o real (LACAN 1972-1973/1993; POLI, 2007; DIAS, 2008).

Como já apontado por Freud e ressaltado por Lacan, o artista sempre precede o psicanalista, desbravando-lhe o caminho (LACAN, 1965/2003). O inominável do gozo feminino tem sido metaforizado, ou seja, enquanto produção de sentidos a partir do “não senso” (LACAN, 1966, p. 512), em criações artísticas das mais diversas formas. Entretanto, decidimos por direcionar nosso olhar para as produções cinematográficas dos filmes de terror, onde a

representação da sexualidade feminina é um tema amplamente trabalhado.

O cinema de horror teve seu início no século XX, os monstros, personagens que ocupam as produções deste gênero, são seres antinaturais, violam as estruturas ordenadas sociais. São as personificações de medos e ameaças particulares de uma sociedade. Os monstros são antagonistas que possuem uma ressonância psicossocial com seus espectadores, sendo assim, o tipo, forma e composição de tais monstros do cinema de horror vão modificando de acordo com sua época e com a sociedade que os assiste (LAROCCA, 2016; LAROCCA 2018).

O horror cinematográfico vem sendo objeto de estudo em diversas áreas como Filosofia, Psicologia, História e Comunicação Social. Estes estudos apontam que este gênero possui grande impacto, pois captura e representa nos filmes inseguranças, medos e temores culturais coletivos. Os filmes de terror afetam e causam grande repercussão social, movimentando a indústria cinematográfica financeiramente e socialmente com uma legião de fãs (LAROCCA, 2016; ACOSTA-JIMENEZ, 2018).

Ademais, essas produções são objetos de estudos pois carregam práticas políticas e culturais do horizonte histórico em que foram produzidas. Apesar disso, as produções cinematográficas do cinema de horror muitas vezes são interpretadas e consideradas como mero entretenimento, sem validade artística e cultural, sendo por vezes consideradas obras de mau gosto. Ou seja, o cinema de horror é mal dito apesar de seu impacto e sua importância (LAROCCA, 2016).

A revolução sexual dos anos 60 e 70 deixaram marcas no gênero do horror. Os filmes a partir dessa época passaram a trazer em suas tramas as possibilidades e os conflitos da libertação sexual. A sexualidade, o erotismo, o

corpo feminino, a sexualidade feminina e as ansiedades frente aos novos papéis sociais desempenhados pelas mulheres reverberaram e fizeram sua marcação nas produções daquela época, assim como nos filmes mais atuais (LAROCCA, 2016).

A partir disso, compreendemos que o filme se coloca como um encontro de distintas materialidades, como a imagem, o som e o texto. O trabalho analítico que se volta ao mecanismo de produção de efeitos de sentidos demanda perspectivas multifacetadas, que reconheçam suas especificidades e forneçam gestos de leitura que busquem compreender o estabelecimento de relações significativas entre os variados elementos significantes (LAGAZZI, 2009). Dessa forma, encontramos possibilidades de trabalho a partir dos estudos de Suzy Lagazzi, acerca de materialidades significantes.

Assim, a relação entre as distintas materialidades significantes e a história, pode ser compreendido como um discurso. Trabalhar com recortes heterogêneos impõe a consideração da noção de composição (LAGAZZI, 2010), em que imagem, som e texto relacionam-se derivando sentidos na incompletude constitutiva da linguagem e suas distintas formas materiais. Dessa forma, ao nos voltarmos sobre o filme procurando analisá-lo, nosso gesto se faz no sentido de considerá-lo como um discurso inscrito na história, cuja produção de efeito de sentidos surge dessa imbricação de sobreposições.

Temos nos voltado à dimensão do dito quando destacamos o texto e a palavra. Mas o silêncio é a iminência do sentido (ORLANDI, 2007), e assim, é indispensável reconhecer a esfera do não dito, e em decorrência disso, do mal dito (FATIMA, 2020) no processo constitutivo dos efeitos de sentidos. Compreendemos que há “[...] um ritmo no significar que supõe o movimento entre o silêncio e

linguagem” (ORLANDI, 2007, p. 25), e assim, há um processo de produção de efeito de sentidos silenciados, no qual ao se dizer uma palavra, apaga-se outras. No entanto, sendo o silêncio fundador, se o reprime de um lado, explode-se de sentidos em outro, podendo vir a significar em outras materialidades, revelando sua natureza constitutiva.

A partir de leituras de Orlandi (2007), Fatima (2020) propõe o conceito de mal dito, como algo que foge ao dito e ao não dito em sua relação de produção de efeitos de sentidos. Assim, “diz-se de um certo modo, e ao dizer apaga-se que tal dizer está em relação com a história e com o sujeito” (FATIMA, 2020, p. 119), ou seja, direciona-se um sentido para determinado lado, que não aquele em que se considera a relação do dizer em sua historicidade. Para ilustrar sua proposição, Fatima (2020) analisa sequências discursivas em um jornal evangélico a respeito da sexualidade, em que por um efeito metafórico a bissexualidade é mal dita, sendo referida por expressões como “orgias com homens e mulheres” e negatizada ao ser associada com “aborto”, “sexo com animais” e “relação com traficantes”. Aponta-se o sentido em outro rumo, estilizando sua relação com a história em um processo cínico que advoga a respeito da diferença e contra o preconceito.

A partir do exposto, este trabalho tem como objetivo analisar a produção de efeitos de sentidos sobre a sexualidade em um filme de terror que julgamos atender à temática da sexualidade feminina. Buscaremos realizar nossas análises considerando as materialidades discursivas em sobreposições da dimensão do dito, do não dito e do mal dito, buscando traçar compreensões sobre a temática a partir da perspectiva da psicanálise.

## Material Analisado

Tipo de Material	Filme
Título Original	<i>Jennifer's Body</i>
Nome Traduzido	Garota Infernal
Gênero	(terror/comédia)
Ano	2009
Local de lançamento e Idioma original	Estados Unidos, inglês
Duração	1h47min
Direção	Karyn Kusama

A trama de *Garota Infernal* (2009) se desenvolve na cidade de Devil's Kettle, Minnesota, a partir de acontecimentos sinistros envolvendo mortes de alunos do colegial e a fama ascendente de uma banda *indie*. A história é narrada por Needy, que é apresentada logo no início do filme em regime carcerário, como forma de epílogo ao desenrolar do enredo.

Como personagens centrais do filme, estrelam a já referida Needy, seu namorado Chip, e sua melhor amiga, Jennifer, ambas protagonistas<sup>2</sup>. Tudo aparentemente caminhava bem até que as duas amigas vão a um show da banda Low Shoulder, iniciante, em um bar afastado da cidade. Após um incêndio no local causar uma série de mortes, Jennifer é levada pela banda numa van, deixando Needy aflita sobre seu paradeiro. Mais tarde na mesma noite, Jennifer aparece na casa de sua amiga toda ensanguentada e com um comportamento bem estranho, assustando Needy, fugindo imediatamente. No dia seguinte, Jennifer aparece na escola como se nada tivesse

---

<sup>2</sup> Conforme pode ser lido na entrevista da *première* em Toronto, disponível em: <https://www.reuters.com/article/us-toronto-cody-idINTR E58CoZl20090914>. Acesso em 19 ago. 2022.

acontecido, mas esse é apenas o início de uma série de mortes aos alunos homens da escola.

A partir dos acontecimentos sombrios, mas com uma pitada de humor, descobrimos que Jennifer fora feita de sacrifício em um ritual satânico pela banda *indie*, como forma de obterem fama e sucesso. No entanto, algo dá errado e Jennifer volta dos mortos. Needy passa a questionar suas relações com a amiga, culminando com um ataque de Jennifer à Chip. O filme procede à conclusão com o fim da amizade entre as duas, Jennifer sendo libertada da maldição e Needy sendo presa, voltando as cenas iniciais. Mas a história não se encerra aí: Needy consegue pôr um fim aos responsáveis pela tragédia.

### **Análise Crítica**

O início de nossas análises sobre o filme *Garota Infernal* (2009) se dá após algumas cenas do epílogo narrado pela personagem Needy, descrito anteriormente. Na cena que se inicia a partir dos 5m30s, nos é contado como a vida dos personagens centrais da trama era normal, como a de qualquer outro estudante da época. Nosso primeiro recorte se faz nas cenas que tem início em 6m15s, em que ocorrem dois eventos importantes que dizem respeito à sexualidade: Em um primeiro momento, presenciamos a seguinte conversa entre Needy e outra estudante:

*[Aluna 1] You're totally lesbi-gay.*

*[Needy] What? She's my best friend.*

Nesse momento, as personagens estão assistindo uma apresentação das garotas da torcida para um jogo de futebol. Needy se encontra na arquibancada, junto à referida estudante, e Jennifer está dançando. As duas

cruzam olhares e se cumprimentam. Após o diálogo mais acima descrito, a Aluna<sup>1</sup> debocha do gesto de saudação de Needy à Jennifer. Apesar de escapar a dimensão do dito, o comentário da Aluna<sup>1</sup> associado ao seu comportamento de reprovação, produz um efeito de desaprovação quanto à uma suposta orientação homossexual. Detalhe que ao enunciar “lesbi-gay” nomeia-se apenas duas orientações do espectro da sexualidade, excluindo-se, por exemplo, a bissexualidade. Voltaremos nesse ponto mais adiante.

Mas outro evento ocorre nessa mesma cena: Ao fundo do cenário e sobrepondo-se ao diálogo das personagens, é tocada uma canção repetindo a seguinte sequência: “You are the girl that I've been dreaming of ever since I was a little girl<sup>3</sup>”, enquadrando os olhares de Needy à Jennifer. A sobreposição das imagens e som em um primeiro momento passa despercebida, mas a escolha da canção não é trivial: Ao longo do filme nos é contado que Needy e Jennifer são amigas de infância e cresceram juntas, sendo recorrente cenas de duas crianças ao longo do filme. Com o desenrolar do enredo, tomamos ciência de um afeto/desejo silenciado de Needy a sua melhor amiga.

É uma composição interessante pois contrasta o dito de reprovação de qualquer orientação fora a heterossexual, e o enquadro da canção e os olhares entrecruzados entre as duas protagonistas. Além disso, o trecho da música em análise não tem sujeito, isto é, não enuncia de onde parte, sendo aplicável a qualquer um. A elipse joga com o sentido aqui, provoca aberturas no enunciado deixando-o aberto.

Mais adiante no filme, tomamos ciência dos planos da banda *indie* Low Shoulder de fazer um sacrifício ritualístico a Satan como forma de se tornarem famosos, sendo necessário como oferenda uma mulher virgem. Apesar da

---

<sup>3</sup> Trecho da canção “I'm not gonna teach your boyfriend how to dance with you” de Black Kids.

própria Jennifer afirmar que não é mais virgem em uma conversa com Needy, na cena que tem início em 1h02m é exibido o seguinte diálogo entre a protagonista, feita refém, e os músicos:

[Jennifer] *Are you guys rapists?*

[Músico1] *Oh god I hate girls.*

[Músico2] *Are you sure if she is fucking virgin, man?*

[Jennifer] *Yes. Yes, I'm a virgin, I'm a virgin. I've never even done sex. I don't know how. So you guys should find somebody who does... Know how.*

Jennifer é levada até uma floresta e assassinada como oferenda em troca de fama e sucesso. Porém, não sendo uma virgem conforme requerido, o ritual se fratura: a banda *indie* passa a ser reconhecida e ganha um espaço crescente no mundo do filme, mas Jennifer retorna dos mortos transformada. Needy ao saber do que houve com a amiga, começa a investigar sobre rituais e ocultismo, encontrando uma explicação “[...] *If the human sacrifice is impure, the result may still be attained, but a demon will forever reside the soul of the victim. She must forever feed on flesh to sustain the demon*” (KUSAMA, 2009, 1h15m35s-42s).

A partir da sobreposição das cenas descritas e do diálogo, é possível afirmar, por um efeito metafórico que o enredo coloca em construção, que a mulher que tem uma vida sexual ativa é impura. A composição das cenas produz efeitos de sentidos que apontam que a possessão demoníaca só ocorre quando o sacrifício é impuro, e aqui a impureza se traduz na mulher que não é mais virgem. A sexualidade femininidade é barrada pelo discurso religioso, a sexualidade é mal dita.

Por ser impura, isto é, por praticar sua sexualidade, Jennifer é possuída pelo Diabo. Um diabo que lhe concede força, beleza e encanto a troco de que devore a carne

humana para sustentá-lo. Jennifer literalmente devora os homens no filme, mas comer da carne também pode ser uma metáfora do ato sexual. Em vão Jennifer tenta se salvar dos músicos, adotando um discurso ingênuo: Se afirma virgem e impossibilitada de atender à suposta demanda de sexo, sugerindo que alguém experiente tome seu lugar. Outra composição interessante se constrói nessa mesma cena, em que uma canção se sobrepõe às vozes da vítima e seus assassinos: “[...] *Teach the mean girls how to be feared, And turn the weak ones into servants, You can't be satisfied, you just want what you can't have*<sup>4</sup>”. Jennifer é transformada pelo ritual à busca de algo que (eternamente) não pode ter.

Escolhemos mais um conjunto de recortes que produzem efeitos de sentidos sobre a sexualidade feminina. Momentos antes de saber o que ocorrera com a melhor amiga, Needy e Chip tentam ter a primeira relação sexual. As cenas se tornam um conjunto de sobreposições entre Jennifer e sua próxima vítima, e o casal praticando o ato. O jogo de imagens entre comer a carne (da vítima) e prática do ato sexual (pelos namorados) funciona como um efeito parafrástico anteriormente comentado. A intensidade é tanta, que Needy passa a sentir e ver imagens de sangue e corpos mutilados, interrompendo o ato, deixando Chip na mão e voltando para casa assustada. A sequência de cenas que se coloca é ainda mais interessante.

Needy ao chegar em casa se depara com Jennifer em sua cama. Após alguma resistência, ambas se beijam em uma cena calorosa, para além de Needy e seu namorado. Após Jennifer contar sobre o que passou, Needy a manda embora e recebe em resposta: “We can play boyfriend-girlfriend like we used to” (KUSAMA, 2009, 1h10m).

---

<sup>4</sup> Trecho da canção “Finishing School” de Dashboard Confessional.

Considerando as cenas anteriores e a frase de Jeniffer, é possível afirmar que há um dito sobre como é ou deve ser a sexualidade: um homem e uma mulher.

No início de nossas análises, trouxemos a ocorrência da expressão “lesbi-gay” ao se referir à Needy. Como o filme se trata de uma sobreposição de camadas que imbricam distintas materialidades, como sons, imagens e dizeres, compreendemos aí um jogo de mal-dito: A bissexualidade é interdita na palavra, se mostrando, no entanto, pelo negativo. Alguns exemplos: O sexo interrompido com o namorado; o beijo envolvente com a melhor amiga; o comentário fóbico de um outro; uma possível relação entre dois iguais somente à partir do binário homem-mulher.

Por fim, cabe dizer sobre o próprio nome de uma das personagens: Needy. Needy, apesar de ser nome próprio, na língua inglesa também pode ser traduzido como “carente”. É possível perguntar: “Is Needy, needy?”. Do que Needy é carente? A sexualidade feminina ao longo do filme é colocada manca, faltante e má desenvolvida... Em outras palavras, carente. Por um silenciamento do que é dito, há uma produção de efeitos de sentidos sobre um mal dito das relações sexuais da mulher: Se ocorre, é impuro. Quando ocorre, carece de algo. Assim, a sexualidade feminina se inscreve negativamente, não havendo lugar para a diversidade, sendo colocado como digna apenas do próprio diabo.

### **Considerações Finais**

A partir das análises desenvolvidas sobre o filme, é possível traçar algumas reflexões. Conforme afirma Diablo Cody, escritora da obra, o princípio do filme era subverter o horror clássico de mulheres sendo aterrorizadas, de contar

histórias sob uma perspectiva feminina (KWAN, 2009). Compreendemos que o horror se apresenta aqui em duas camadas: uma mais superficial, ao nível do dito e do visto, isto é, o sinistro, a mutilação, a morte. E outra menos evidente, ao nível do não dito e do mal dito, o horror (de viver a) da sexualidade feminina.

A cultura ocidental influenciada por uma tradição antifeminista associada às doutrinas cristãs conserva um corolário de ideias da união do mal com o feminino. A representação da sexualidade feminina é apresentada a partir da associação do corpo e da sexualidade feminina com o maligno (LAROCCA, 2018). A representação da sexualidade feminina aqui destacada nesses recortes é herdeira das representações cinematográficas do cinema de horror.

O estereótipo do qual a personagem de Jennifer faz parte vai de encontro com o que se tem analisado em outras obras. A sexualidade de Jennifer e de Needy, pós transformação, representam o medo das estruturas masculinas de poder, pois estas personagens subvertem a hierarquia tradicional dos gêneros ao subjugar homens transformando-os em servos e amantes (LAROCCA, 2018) ou enquanto aquilo que elas matam e se alimentam.

O filme joga nas dimensões do dito, não dito e mal dito imbricando efeitos metafóricos e parafrásticos por meio de composições de imagem, som e enunciado; no qual se coloca uma produção de efeitos de sentidos que atinge variados públicos se voltando à dimensão da sexualidade. Tal jogo permite que se trate, por exemplo, do ato sexual metaforizado em comer da carne. Mas esse é posto no papel da impura, a que foi possuída pelo Diabo.

A questão corpo tem papel importante no cinema de horror, e o corpo feminino mais ainda. A construção do ideário da mulher enquanto entidade maligna também é

remetida às diferenças corporais. O corpo feminino é sempre visto enquanto faltoso em relação ao corpo masculino, ao passo que também excede em beleza e tentação. A capacidade feminina fisiológica de gerar filhos e a própria menstruação adiciona mais uma camada de perigo e mistério que ronda o corpo feminino. São incontáveis os exemplos de personagens femininas que condensam esses estereótipos, como: Circe, Medéia, e as bruxas em geral. (LAROCCA, 2016; KAMITA, 2017; LAROCCA, 2018). No filme aqui analisado o corpo feminino é sua maior arma, sendo através dele que ela atrai suas vítimas. Reforçando assim o que se vê nas análises da literatura, personagens como Jennifer servem de alerta para o perigo da sexualidade e do feminino encarnado em um corpo sedutor e destruidor.

Percebemos que sexualidade também é posta como faltante (*needy?*), uma vez que se joga no campo do desejo mal compreendido e interdito: não é possível a bissexualidade, sendo referido apenas o binário: “we can play boyfriend-girlfriend like we used to”, sendo o homem e a mulher apenas como pontos de referência do que seria aceitável e funcional.

Compreendemos assim, um horror (d)à sexualidade feminina que se apresenta a partir daquilo que é impossível de se inscrever no simbólico, como observado no gozo feminino não restrito a função fálica. Lemos que o horror da sexualidade de Jennifer e Needy é sempre mal dita, pois é aquilo que escapa a simbolização do gozo não todo feminino.

O uso que Jennifer faz, metaforicamente, dos homens que ela come, parece apontar para a parceria que a mulher (enquanto aquele não subjugado à função fálica) faz com o falo, significante do gozo fálico, do qual tem acesso por meio de um homem (aquele subjugado à função fálica).

Desta forma, em uma camada mais profunda no jogo do que é dito, não dito e mal dito nesta produção cinematográfica, subjaz o horror da proximidade com o real presente na condição da mulher. O filme parece jogar com o horror que invade os seres de linguagem todo momento que este se aproxima daquilo que não cessa de não se inscrever na linguagem: o mal dito da sexualidade feminina naquilo impossível de se dizer do real.

## Referências

ACOSTA-JIMENEZ, W. A. El cine como objeto de estudio de la historia: apuestas conceptuales y metodológicas. **Folios**, n.47, p.50-68, 2018. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/folios/n47/0123-4870-folios-47-00050.pdf>. Acesso em: 07 out. 2022.

DIAS, M. G. L. V. Do gozo fálico ao gozo do outro. **Ágora** (Rio de Janeiro) v. XI n. 2, p. 253-266, jul/dez 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982008000200006>. Acesso em: 07 out. 2022.

FATIMA, W. S. **O discurso religioso e as sexualidades mal ditas**. Curitiba: Appris, 2020. Disponível em: . Acesso em: 07 out. 2022.

KAMITA, R. C. Relações de gênero no cinema: contestação e resistência. **Revista Estudos Feministas**. v. 25, n. 3, p. 1393-1404, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n3p1393>. Acesso em: 07 out. 2022.

KWAN, J. Cody exorcises demons from “Jennifer’s Body”. **Reuters**, 14 set. 2009. Disponível em: <https://www.reuters.com/article/us-toronto-cody-idINTRE58CoZl20090914>. Acesso em 19 de ago. 2022.

LACAN, J. Homenagem a Marguerite Duras pelo Arrebatamento de Lol V. Stein. In: **Outros Escritos**. Rio: JZE, p.198, 1965/2003.

LACAN, J. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde de Freud. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 496, 1966/1998.

LACAN, J. **O seminário livro 17, O avesso da psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1969-1970/1992.

LACAN, J. **O seminário livro 20, Mais, ainda**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972-1973/1993.

LAGAZZI, S. O recorte significativo na memória. In: INDURSKY, F.; FERREIRA, M. C.; MITTMANN, S. (Orgs.). **O discurso na contemporaneidade: materialidades e fronteiras**. São Carlos: Claraluzp, p. 65-78, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2238-8915.28653>. Acesso em: 07 out. 2022.

\_\_\_\_\_. Linha de passe: a materialidade significativa em análise. **Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade**, v. 2, n. 16, p. 173-182, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.20396/rua.v16i2.8638825>. Acesso em: 07 out. 2022.

LAROCCA, G. M. A representação do mal feminino no filme A Bruxa (2016). **GÊNERO**. Niterói, v.19, n.1, p. 88-109, sem. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/rg.v19i1.1190>. Acesso em: 07 out. 2022.

LAROCCA, G. M. **O corpo feminino o cinema de horror: Gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-feira 13 (1970 – 1980)**. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, p. 212, 2016.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

POLI, M. C. A Medusa e o gozo: Uma leitura da diferença sexual em psicanálise. **Ágora** (Rio de Janeiro) v. X n. 2, p. 279-294, jul/dez 2007. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982007000200009>. Acesso em: 07 out. 2022.

## Capítulo 4

# PLEASURE: O OLHAR FEMININO SOBRE A INDÚSTRIA DA PORNOGRAFIA

Danilo Silva Nakashima

### Introdução

Em uma pesquisa divulgada no final de 2022 um dos maiores sites de pornografia do mundo, o *Pornhub*, publicou um balanço dos seus conteúdos mais acessados e buscados em sua plataforma. Segundo o site, o Brasil ocupa a 10ª posição em um ranking dos top 20 que mais consomem os conteúdos de entretenimento adulto. Os três primeiros lugares são ocupados por Estados Unidos, Reino Unido e França, respectivamente. Em termos de América Latina, o Brasil fica atrás apenas do México. A idade média dos visitantes brasileiros ao site apontou que 41% tem idades entre 18 e 24 anos<sup>1</sup>.

O termo “*hentai*”<sup>2</sup> destaca-se como o mais procurado no mundo e no Brasil, seguido por “*milf*”<sup>3</sup>, “anal” e “lésbica”. O termo “Transgênero” foi a categoria mais buscada e mais vista pelos brasileiros, à frente de “lésbica” e “brasileira”. Conforme a plataforma, “transgênero” é a

---

<sup>1</sup> PORNHUB. The year in Review, 2022. Disponível em: <<https://www.pornhub.com/insights/2022-year-in-review>>. Acesso em: 4 de fev. de 2023.

<sup>2</sup> Termo em japonês que faz referência a animações ou a quadrinhos japoneses com temática de sexo explícito.

<sup>3</sup> Acrônimo de *Mother I'd Like to Fuck* (“Mãe eu gostaria de foder”). Refere-se a um subgênero pornográfico com mulheres mais velhas tendo relações sexuais com parceiros mais jovens.

categoria que teve 75% de aumento nas buscas, tornando-se a sétima mais popular do mundo.

Esse dado é surpreendente quando constatamos viver no país que mais assassina trans e travestis no mundo. O dossiê da ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais), publicado em janeiro de 2023, divulgou que 130 mulheres trans e travestis foram assassinadas em 2022<sup>4</sup>. O número é mais que o dobro do segundo colocado, México, com 56 mortes, e Estados Unidos, com 51 assassinatos. O que esses dados parecem nos dizer? Como pensar a correlação entre o país que mais consome conteúdo pornográfico trans e o assassinato alarmante dessa população em nosso território?

Para além dos casos de violência, os relatos de vício em pornografia vêm crescendo anualmente, sobretudo após o fim do período de isolamento em função da pandemia de Covid-19. A insidiosa presença da pornografia manifesta-se em nosso cotidiano e nas formas de seu consumo para além das formas imediatas e privadas de prazer individual. Sua presença tem impactos e consequências diretas no cotidiano (relações sociais, educação, trabalho, lazer). Qual a relação da indústria da pornografia com alguns desses números ou constatações?

Tomando como base a película *Pleasure* (2021), pretendo articular como a obra dialoga e problematiza as formas simbólicas de perpetuação do androcentrismo e sua conexão com a indústria da pornografia. A tese sobre a dominação masculina de Pierre Bourdieu (1998), as reflexões da psicanalista Maria Rita Kehl (2004) e da crítica britânica Laura Mulvey (1983) servirão de base para

---

<sup>4</sup> BENEVIDES, B. G. Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2022. Disponível em: <<https://antrabrasil.files.wordpress.com/2023/01/dossieantra2023.pdf>>. Acesso em: 4 de fev. de 2023.

problematizar a dominação masculina e a sua reprodução na indústria cinematográfica pornô.

Um primeiro aspecto a ser pensado é o atual movimento global de denúncia de casos de assédio e abuso no mercado da comunicação. Uma série de depoimentos corajosos e exposições públicas a respeito de assédio e violência sexual têm vindo à tona. Mesmo Hollywood teve que lidar com as suas consequências envolvendo o ex-produtor Harvey Weinstein, condenado por abusos sexuais<sup>5</sup>. A forte repercussão do caso ganhou destaque na mídia e gerou o movimento *Me Too* (*#MeToo*)<sup>6</sup>. Além dos inquéritos, os estúdios tiveram que organizar *compliances* para lidar com esses casos, além da contratação de profissionais responsáveis por supervisionar cenas de intimidade entre atores e garantir o respeito às condições de consentimento.

No nosso país, muitas outras denúncias chegaram ao nosso conhecimento por meio da imprensa, incluindo a própria Rede Globo que precisou lidar com um caso semelhante envolvendo Marcius Melhen<sup>7</sup>.

Nesse tsunami de denúncias, a indústria pornográfica parece surfar tranquilamente. Chama-nos a atenção a sobrevivência e a intocabilidade desse mercado ao longo dos anos. Ainda que haja reações e denúncias ao modelo de

---

<sup>5</sup> Harvey Weinstein responde por onze acusações de estupro e agressão sexual. Atualmente cumpre pena em Nova York.

<sup>6</sup> A hashtag tornou-se viral após um twitter da atriz Alyssa Milano. Em sua conta ela sugeriu que mulheres que haviam passado por situações de abuso sexual ou assédio respondessem usando a hashtag *#MeToo* (“Eu também”). Em pouco tempo, milhares de denúncias inundaram a rede, tendo como uma das principais consequências a acusação e a investigação de homens ligados à indústria do entretenimento americano.

<sup>7</sup> Ex-diretor da Globo foi acusado de assédio sexual por mulheres no final de 2020. O caso ainda está em investigação.

negócio das companhias e produtoras, nada parece abalar as suas estruturas e os alicerces produtivos e econômicos desse grande negócio que é a pornografia.

Obviamente há formas de silenciamento, sobretudo quando o campo da discussão a respeito da indústria pornográfica é permeado por uma suposta ideia de ser “consensual” e de estar “no contrato” devidamente assinado pelas atrizes e atores. Sob a norma jurídica do “consentimento” e nas condições das letras minúsculas dos contratos, camufla-se as relações de abuso nos sets, onde a masculinidade tóxica se faz onipresente. A ex-atriz Mia Khalifa, em entrevista à BBC Londres, comentou a respeito do tema:

**BBC** – Você diz que o conceito de consentimento não faz sentido na dinâmica do poder entre os homens que controlam a indústria pornográfica e uma jovem atriz de 21 anos [à época] como você.

**Khalifa** – Quando há quatro produtores homens brancos na sala e você diz, por exemplo, alguma coisa nesse sentido a eles [sobre consentimento] e todos começam a rir é horrível. Você não quer mais abrir a boca. É a mesma coisa quando você assina o contrato: você conhece os executivos, eles estão na sala esperando que você leia e assine, e você não entende nada do que está escrito, porque você está muito nervosa<sup>8</sup>.

Em um caso recente no Brasil, uma contaminação de HIV entre atores e atrizes alarmou a indústria nacional e tomou certa proporção na mídia<sup>9</sup>. A contaminação ocorreu

---

8HARDTALK. Mia Khalifa: Former adult actress. BBC, 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.co.uk/sounds/play/w3csy985>>. Acesso em: 4 de fev. de 2023.

<sup>9</sup> FELTRIN, Ricardo. Casos de HIV positivo paralisam a indústria pornô do país, avessa à camisinha. Folha de S. Paulo, 2022. Disponível em:

por conta de cenas sem o uso de preservativos. Tais cenas são mais valorizadas na hora da venda do produto, conforme a fala de um CEO da indústria: “[...] ninguém compra lá fora se tiver camisinha. Essa prática ocorre não só no Brasil, mas na produção de filmes eróticos em todo o mundo”<sup>10</sup>. Como pensar em consentimento se o imperativo do mercado é quem dita as regras de atuação e comercialização das cenas?

O caso levantou questões a respeito dos protocolos de saúde e da segurança dos atores e atrizes, entretanto não vimos nenhum movimento de condenação, prejuízos ou abalos nas estruturas fundamentais.

Diante desse cenário estamos frente a uma indústria do entretenimento fortemente enraizada na própria lógica do capital, no qual as sucessivas crises não a enfraquece, mas sim a fortalece. Para se ter a noção em números, a indústria pornográfica mundial vale por volta de 4.9 bilhões de dólares. Somente nos Estados Unidos essa mesma indústria arrecada 2.84 bilhões de dólares<sup>11</sup>. Mesmo em menor escala de valores, a pornografia caseira tem crescido, sobretudo pelo barateamento de equipamentos multimídia e suas formas de distribuição pela internet.

A lógica do *follow the money* leva à concentração desse dinheiro nas mãos de grandes conglomerados com forte lobby no mercado, escancarando um negócio bastante rentável e de difícil controle.

---

<<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/02/casos-de-hiv-positivo-paralisam-industria-porno-do-pais-avessa-a-camisinha.shtml>>. Acesso em: 4 de fev. de 2023.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> TORRES, Juliana. Indústria do entretenimento adulto supera sites como CNN, Netflix e outros, 2022. Disponível em: < <https://respostas.sebrae.com.br/industria-do-entretenimento-adulto-supera-sites-como-cnn-netflix-e-outras/>>. Acesso em: 4 de fev. de 2023.

## Material Analisado

Tipo de Material	Filme
Título Original	<i>Pleasure</i>
Nome Traduzido	Não há
Gênero	Drama
Ano	2021
Local de lançamento e Idioma original	Suécia, Países Baixos e França, inglês e sueco
Duração	1h49min
Direção	Ninja Thyberg

Em *Pleasure* acompanhamos a vida de Linnéa (doravante Bella), sueca de 19 anos, cujo nome artístico é Bella Cherry, em Los Angeles. Seu desejo é se tornar a próxima estrela pornô. Seu motivo “oficial” para estar na cidade é fazer um estágio, conforme ficamos sabendo no seu diálogo com a mãe por telefone. Entretanto, não há a exploração de uma motivação mais clara. A obra conta com atrizes, atores e produtores do próprio ramo da pornografia, além de uma atriz protagonista estreada, Sofia Kappel.

A obra utiliza-se de uma linguagem que transita entre a ficção e o documentário. As tomadas usadas pela diretora destacam uma série de elementos pouco usuais que vão quebrando o imaginário das produções desse gênero. No lugar dos gritos de êxtase, dos gozos, dos homens e das mulheres em frenesi, surgem os testes de doenças infecciosas, o distanciamento dos atores, a falsa sensação de consentimento, os exercícios nada estimulantes para dilatação da região anal, duchas, protocolos de limpeza e a impotência fállica masculina que precisa ser maquiada por meio de substâncias que estimulam a ereção.

As tomadas utilizadas dão um tom documental à obra, como se a diretora fosse uma *insider* filmando as filmagens.

Uma linguagem metalinguística do próprio fazer do cinema. Essa perspectiva traz um frescor para o gênero que outros longas de mesma temática não lograram em transmitir, como por exemplo, *Boogie Nights: Prazer sem limites* (1997) e *Lovelace* (2013)

## **Análise Crítica**

### **I.**

Bella vem de um país desenvolvido (Suécia) e não está pressionada por razões econômicas ou qualquer outro tipo de trauma ou enrascada para se meter na indústria pornográfica. A Suécia conta com um dos melhores sistemas de educação, assim como a possibilidade de uma vida razoavelmente segura financeiramente. Bella, portanto, não tem motivações mais urgentes para estar no ramo. A protagonista não esconde nenhuma razão “profunda” ou “traumática” para se aventurar na indústria. Não há vitimização e/ou maniqueísmo de seus protagonistas e antagonistas.

Ainda que possam existir figuras inescrupulosas, a película de Thyberg não foca nisso. Há uma cena em que essa questão é posta em destaque quando um dos produtores pergunta a Bella:

Produtor: *O que está fazendo aqui afinal? Está muito longe de casa.*

Bella: *Tipo, de verdade?*

Produtor: *Sim.*

Bella: *Meu pai me estuprou quando eu era criança, e acho que não posso...*

Produtor: *Não tem graça...*

[risadas]

Produtor: *Todos pensam: “Todas elas têm problemas com o pai!”*, mas isso não é verdade, então...

Bella: *Só estou aqui porque quero foder! E tipo... Não, eu estou aqui porque os suecos são um saco! São entediantes. Tipo eles gostam de sentir pena de si mesmos...*

Mesmo uma garota com possibilidades educacionais e financeiras pode entrar na indústria pornográfica simplesmente por *querer*. E o *querer* é um dos aspectos mais explorado no filme, visto que todos os abusos sofridos pela protagonista são justificados pelos seus abusadores que fazem questão de frisar e lembrá-la de sua *vontade* e do seu *consentimento*.

Nesses termos, a quebra de expectativa de *Pleasure* nos deixa atento para ver até onde a diretora quer nos conduzir. As poucas motivações de Bella que o filme minimamente explicita é dela se provar boa o suficiente, ter acesso a maior quantidade de trabalhos, seguidores e fama. Sonhos razoáveis para maioria de nós, com a diferença de que poucos estão dispostos aos sacrifícios (do seu próprio corpo) par obter tais coisas.

O fenótipo da protagonista pertence ao imaginário da economia libidinal masculina, isto é, é uma mulher branca, loira, olhos claros, magra e sem deficiência. Outro estereótipo explorado pelo filme são as *Spiegler Girls*. O nome faz referência ao produtor Mark Spiegler (produtor real que interpreta a si mesmo) e às mulheres agenciadas por ele. Pertencer a esta categoria significa “topar fazer de tudo”, passaporte para a ascensão como estrela da indústria. O “fazer de tudo” envolve sexo anal, dupla penetração, tripla penetração, *Gang bang*<sup>12</sup>, *blowbang*<sup>13</sup>,

---

<sup>12</sup> Categoria de cena de sexo geralmente heterossexual no qual uma mulher interage sexualmente com mais de um homem.

<sup>13</sup> Categoria de cena de sexo no qual geralmente uma mulher realiza sexo oral em mais de um homem.

simulação de cenas de estupro, sufocamento, entre outras cenas que são as mais bem pagas na indústria.

Boa parte das atrizes que alcançam o estrelato e se tornam celebridades nesse meio aceitam a maior variedade possível de cena. Todas elas submetendo-se a um imaginário masculino de dominação e fantasia sobre o corpo feminino. Não à toa, as cenas – em sua maioria – tem a norma heterossexual como padrão e homens comandando e dirigindo a ação.

Na busca pelo estrelato, Bella começa a se aventurar em novas cenas para ganhar os olhares dos protutores. Topa participar de subgêneros cada vez mais “hardcores”. Em uma dessas será penetrada por dois homens e submetida as mais variadas humilhações. Tapas no rosto, cuspidas, xingamentos, puxões de cabelos, penetração de forma violenta e muitas outras em que Bella é transformada em uma boneca erótica. Esse momento em específico torna-se uma das mais perturbadoras do filme, uma vez que a diretora equaliza dois planos para tensionar a narrativa.

O primeiro plano é a montagem da cena em si, na qual três homens – dois atores e o *cameraman* – combinam com Bella as cenas com tranquilidade e com profissionalismo, como se tratasse de uma banalidade corriqueira. O segundo plano é a atuação em si, na qual há uma transformação e a brutalização das personagens masculinas. Bella manifesta diversos sinais de incômodo e pede para parar. Neste momento voltamos para o primeiro plano, com os homens suspendendo a ação e adotando uma preocupação e profissionalismo humano em tom excessivamente paternal, em uma ambígua tentativa de dizer que “tudo está bem”, “vai ficar bem”. Pressionada a concluir a cena, Bella volta e os atores recomeçam as agressões.

Essa ambiguidade de planos gera certo mal-estar. Qual deles é o “verdadeiro”? Será somente uma atuação dos atores masculinos que estão no “papel” de abusadores violentos? Será que a verdadeira atuação não estaria no primeiro plano no qual os atores fingem a preocupação e o profissionalismo? Suas reais naturezas não seriam a de abusadores? Não existiria aqui um espaço criado para a produção e a comercialização de uma peça cinematográfica de violência sexual juridicamente protegido por contratos? Na cadeia produtiva e na lógica da demanda para abastecimento do mercado pornográfico, quem demanda essas cenas? Quem as consome? A cena é de tal forma limítrofe que a fronteira entre o que é atuação e o que é estupro é borrada.

Ao tentar abandonar a cena, Bella é coagida pelos três homens a respeito de ter assinado o contrato e da necessidade de concluir a cena para receber o pagamento. Neste ponto voltamos ao termo *consentimento* e como na indústria essa ideia é problemática e no fundo esvaziada de qualquer sentido. Há pressões de todos os tipos para as atrizes concluírem as tomadas, sobretudo como já revelou Khalifa a respeito da presença de homens lidando com mulheres muitas vezes jovens e sem possibilidades de sentirem-se seguras para se negarem a fazer determinadas cenas.

Esse é um dos pontos explorados pelo filme, o desejo masculino como motor da indústria e a prevalência do androcentrismo na submissão dos corpos das mulheres. A posição objeto feminino é aquele que deve ser possuído pelo masculino ativo e dominante. Mesmo quando a relação lésbica é tematizada, cena na qual Bella vai penetrar a *Spiegler Girl* Ava com um dildo, ela encarna o polo da dominação e da subjugação por meio da incorporação dos mesmos hábitos da posição androcêntrica. Não à toa, a

cena deixa um amargo em nós, justamente por trazer à tona uma Bella na posição de abusadora, assim como os homens que a violentaram.

O antropólogo Pierre Bourdieu (1998) em *A dominação masculina* sublinha como as estruturas de dominação androcêntrica se naturalizam e perdem o seu lastro histórico, ou seja, tornam-se ideológicas. Questionar os mecanismos de des-historização é uma das formas que o autor utiliza para desmascarar o trabalho incessante e contínuo da cultura e suas instituições na (re)produção da violência simbólica da dominação masculina. Sendo a norma oculta, esse poder subterrâneo – paradoxalmente à vista – valida o homem na posição de determinar a divisão social dos corpos e dos sexos.

Em *Pleasure* essa naturalização dos abusos masculinos é protegida por uma estrutura jurídica, comercial e financeira que apaga a história de violência e subjugação de corpos femininos. O filme acerta ao mostra essa perspectiva de forma limítrofe entre ficção e documentário, sem tematizar conteúdos psicológicos mais profundo da protagonista.

Há elementos no filme que nos possibilitam indicam a dupla forma de manutenção da indústria da pornografia, sobretudo porque ela articula de maneira muito forte a ordem patriarcal e suas manifestações simbólicas na cultura, naturalizando os modos da lógica de dominação masculina. Aliado ao poder financeiro e a demanda pelo olhar masculino, cíclica dentro da lógica de produção-reprodução-consumo, temos uma receita forte para a sua continuidade e imunidade frente aos debates de igualdade de gênero e os escândalos de abuso sexual.

## II.

Em muitas passagens Bella alimenta sua conta do *Instagram*. O olhar do outro fornecer subsídios para a sustentação de sua existência. Qual imagem Bella e muitas meninas e mulheres oferecem em sacrifício para o Deus-visibilidade? É um Deus cruel que cobra uma determinada imagem no palco do espaço midiático. Esse corpo e essa imagem são potencialmente garantidoras de uma oportunidade de trabalho, de ascensão social e do desejo do outro. Na mesma entrevista à BBC, Mia Khalifa comenta:

E, de repente, no meu primeiro ano de faculdade, comecei a perder muito peso fazendo pequenas mudanças. Quando me formei, estava pronta para fazer a diferença. Eu sentia muita vergonha dos meus seios, porque foram a primeira coisa que perdi ao emagrecer quase 23 quilos. Então, minha maior insegurança eram os meus seios e queria recuperá-los. Quando fiz isso (Khalifa passou por uma cirurgia plástica), comecei a chamar muita atenção dos homens e nunca me acostumei com isso. Sentia que, a menos que me apegasse a isso e cumprisse as expectativas que tinham de mim, seria insignificante. E depois de conquistar essa aprovação e os elogios, eu não queria mais perder isso.

Maria Rita Kehl (2004) é precisa em diagnosticar a atual condição:

[...] o corpo é ao mesmo tempo o principal objeto de investimento do amor narcísico e a imagem oferecida aos outros – promovida, nas últimas décadas, ao mais fiel indicador da verdade do sujeito, da qual depende a aceitação e a inclusão social. O corpo é um escravo que devemos submeter à rigorosa disciplina da indústria da forma (enganosamente chamada de indústria da saúde), e um senhor ao qual sacrificamos nosso tempo, nossos

prazeres, nossos investimentos e o que sobra de nossas suadas economias (KEHL, 2004, p. 175).

Bella precisa encontrar na indústria do olhar a sua forma de existência. A Suécia é descrita pela personagem como um país “doente”, de pessoas doentes. É um país com bons indicadores de qualidade de vida, com uma social-democracia estável e baixa desigualdade social. O diagnóstico da protagonista contradiz a nossa experiência sul-americana em relação aos distantes países escandinavos, sobretudo quando nossa realidade é quase oposta. Como uma jovem crescida em um país próspero e com ótimas chances de formação foi parar na pornografia? Essa pergunta esconde algumas armadilhas, além da conotação moral que afeta nossa perspectiva de compreender algo mais profundo sobre a condição contemporânea de todos nós.

A ida de Bella a Los Angeles, o epicentro da indústria pornográfica, arrisco a dizer, é movida por esse mal-estar contemporâneo de precisarmos aparecer para ser. Não é esse o trajeto de muitos adolescentes e adultos, mulheres e homens, que se engajam nas contas de *Instagram*, *TikTok* e outros para obter o seu séquito de admiradores e angariar a própria consistência subjetiva?

O olhar do outro como garantia ontológica de nossa existência não é uma formulação recente. Freud e Lacan já apontava para a importância da constituição do olhar para a nossa subjetividade. Como que se nossa prematuridade cognitiva e física, enquanto recém-nascido, somente encontrasse no ver e ser visto pelo objeto-cuidadora a imagem adiantada de nosso corpo, antecipando a nossa captura nessa ilusão. No cinema esse complexo jogo ganha um giro a mais no parafuso.

Laura Mulvey (1983) em seu texto *Prazer Visual e Cinema Narrativo* destrincha essa relação propondo uma

análise fecunda a respeito do olhar patriarcal e sua manifestação estética no cinema narrativo, tendo a figura da mulher como seu objeto erótico por excelência, ou nas suas palavras: “A mulher desta forma existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino”. (MULVEY, 1983, p. 438).

Partindo da ideia da pulsão escópica, isto é, o prazer de ver e ser olhado, a autora estabelece essa pulsão como um dos alicerces da indústria cinematográfica. O voyeurismo latente do expectador é uma de suas armas para atrair o público. Aliado a isso, forma e conteúdo se organizam para a posse do objeto-corpo-sexuado-feminino. Nesse sentido, o erótico foi codificado e submetido a ordem patriarcal dominante (MULVEY, 1983).

Quando Bella contracenava com Ava utilizando um dildo, faz assumindo a posição ativa e masculina de objetificação e posse daquele corpo. Ao final, ela é tomada por uma culpa e um mal-estar, como se o seu ato indicasse-lhe ter cumprido com sucesso o passo a passo para o estrelato da pornografia, ou em outras palavras: ela materializou, perante o olhar dos diretores/consumidores masculinos, a condição estilizada das fantasias patriarcais.

Bourdieu (1998) conceitua o termo *habitus* para explicitar uma espécie de “lei social incorporada”, esquemas e percepções de um trabalho coletivo, difuso e contínuo. Essa matriz que impele os indivíduos a práticas conforme as condições sociais. Belle incorpora o *habitus* da dominação masculina sedimentada culturalmente na cena com Ava. Essa materialização do *habitus* da posição masculina é o que causa o mal-estar subsequente.

Tendo subjugado a concorrente ao final da cena, ela não se sente melhor, ao contrário, seu mal-estar tensiona-se indicando uma possível abertura da protagonista frente ao androcentrismo e suas formas predatórias. O filme não

indica um final para Bella, é suspenso no seu pedido de desculpas a Ava no carro em que ambas percorrem a cidade como passageira. Como que desperta de um sonho, salta do carro e adentra a cidade dirigindo-se rumo ao anonimato da multidão.

Em um momento de reflexão de Bella junto com as outras atrizes, elas articulam a possibilidade de um cinema adulto feito por mulheres:

*Joy: Sabe, eu queria... Devíamos abrir nossa própria companhia. Achar um investidor rico, ou um sugar daddy. E tipo, você sabe, todas as garotas ficarem gordas e feias... Se os caras quiserem trabalhar, terão que chupar nossas bucetas debaixo de nossa pelancas, enquanto comemos comida chinesa...*

*Bella: Pelanca? Onde está sua pelanca eu me pergunto.*

*Ashley: Ela está dizendo que as mulheres devem ter mais poder sobre o que acontece com elas no trabalho.*

Será uma utopia? Seria possível dentro da lógica androcêntrica um cinema pornográfico feminino destituído do olhar patriarcal? Se sim, seria possível estar fora da lógica do produto mercadoria? Ou do lucro? Ou da demanda?

## **Considerações Finais**

Como produto, o pornô traz em si marcas de uma mercadoria de consumação de massas. Sua formatação de imagem repetidas a exaustão tem o caráter e o ritmo da produção em larga escala. Sua gramática traz *ad infinitum* a economia dos corpos em contato. Ainda que variado os seus arranjos, o modelo de pornografia enquanto gênero comercial é extremamente empobrecedor e violento.

Qualquer narrativa pornográfica comercial acaba por ser obrigada a reduzir a ossatura dramática para o plano da

fricção dos corpos. Não há ação possível senão na conjunção das genitálias e na dessubjetivação dos corpos. O material pornográfico esgota-se muito rapidamente, torna-se enfadonho na medida em que sua única função é a excitação, daí a necessidade constante de sua (re)produção.

Os códigos cinematográficos da indústria pornográfica acabam por se espriar para muito além do consumo privado. Eles reforçam e se retroalimentam de práticas e habitus da dominação masculina, sendo a violência contra o gênero feminino uma delas. Pode e deve haver uma resposta política e estética para essas representações. Laura Mulvey (1983) propõe a destruição e o desafio de responder ao cinema dominante e às suas formas de manutenção do patriarcado. Gostaria de encerrar com suas palavras:

O cinema constrói o modo pelo qual ela [mulher] deve ser olhada dentro do próprio espetáculo [...] os códigos cinematográficos criam um olhar, um mundo e um objeto, de tal forma a produzir uma ilusão talhada à medida do desejo. São estes códigos cinematográficos e sua relação com as estruturas formativas externas que devem ser destruídos no cinema dominante, assim como o prazer que ele oferece deve também se desafiado. (MULVEY, 1983, p. 452).

## Referências

BENEVIDES, B. G. **Dossiê: assassinatos e violências contra travestis e transexuais brasileiras em 2022**. ANTRA (Associação Nacional de Travestis e Transexuais). Brasília: Distrito Drag; ANTRA, 2023.

KEHL, M. R. Com que corpo eu vou? In: BUCCI, E.; KEHL, M. R. **Videologias: ensaios sobre televisão**. São Paulo: Boitempo, 2004, pp. 174-179.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2022.

LACAN, J. O estádio do espelho como formador da função do eu tal como nos revela a experiência psicanalítica. In: LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2020, pp. 96-103.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. Trad. João Luiz Vieira. In: Xavier, I. **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, pp. 437-454.

PORNHUB. The year in Review, 2022. Disponível em: <<https://www.pornhub.com/insights/2022-year-in-review>>. Acesso em: 4 de fev. de 2023.



## Capítulo 5

### **SOBRE UMA INTENSIDADE QUE VALE SER TRANSMITIDA: REFLEXÕES A PARTIR DAS CRÔNICAS DE CONTARDO CALLIGARIS**

Marcela Pastana  
Gelberton Vieira Rodrigues

#### **Introdução**

“Espero estar à altura”. De acordo com Max Calligaris, essa foi a frase de seu pai, Contardo Calligaris, diante da iminência de morte. Calligaris, psicanalista e prolífico escritor, morreu em trinta de março de 2022 aos 72 anos, nos deixando, além de uma vasta obra literária, uma última questão: à altura de quê ele esperava estar? Qualquer certeza em relação à resposta desta pergunta seria, no mínimo, leviana. Em nossa leitura, a ética do psicanalista mencionado se aproxima das dúvidas, nunca das certezas.

Por ter escrito uma coluna semanal para a Folha de São Paulo por mais de vinte anos (entre 1999 e 2021), as crônicas de Contardo Calligaris nos parecem um interessante material de análise para um volume desta coleção que se propõe a refletir sobre psicanálise e discursividades. Nosso intuito, neste texto, é escrever sobre a experiência de escrever a partir das ideias de Contardo Calligaris. Mais especificamente, sobre como a experiência de contar sobre a vida tem efeitos nas formas de viver. Em suas crônicas para a Folha, Calligaris conta tanto sobre a vida quanto sobre os modos de contar.

Antes de adentrarmos em nossas reflexões propriamente ditas e seguindo uma epistemologia

engajada com o valor do conhecimento situado, pensamos ser necessária uma breve apresentação dos motivos que nos levam a escrita deste capítulo e, embora certamente menos necessária, uma apresentação daquele que é a inspiração para nossa escrita. No que diz respeito à autoria, somos dois profissionais da psicologia e da educação que vivem a partir do que escutam e do que dizem. Respiramos narrativas trabalhando com a formação de psicólogas/os e na clínica psicanalítica. A parceria entre uma doutora em educação escolar e de um mestre em educação sexual para a escrita deste capítulo se dá devido ao modo como a escrita de Calligaris tem mobilizado e inspirado nossos próprios discursos e práticas, no trabalho e na vida.

Contardo Calligaris realmente foi inspirador! Nascido em 1948 em uma Itália ainda assombrada pelo fascismo pós-guerra, passou sua juventude entre grandes cidades europeias, graduando-se em epistemologia e letras em Genebra e doutorando-se em psicopatologia clínica na em Paris, onde também realizou sua primeira análise e formação em psicanálise na Escola Freudiana de Paris. Calligaris viveu momentos de efervescência política nas décadas de 60 e 70 nos Estados Unidos e na França, tornando-se um entusiasta pelas lutas pela liberdade sem deixar de ser um crítico (no sentido kantiano) da modernidade. Para o Brasil, mudou-se em 1989 “por acidente”, dizia, quando passou a transitar entre grandes cidades da América, como Nova Iorque e São Paulo. Nesta última, viveu até sua morte.

Nas palavras de Rafael Cariello (2013), organizador da coletânea *Todos os reis estão nus*, as colunas de Contardo tratam de temas tais como “dilemas individuais, dificuldades para lidar com os próprios desejos, alegrias e frustrações da vida cotidiana” (p. 11). De maneira muito geral - pois, somente desta forma é possível fazer

afirmações de maneira sucinta sobre pensadores tão complexos - Calligaris escreveu sobre os sentidos do existir humano, sempre insistindo que o sentido da vida está na vida concreta.

Como nos ensina a psicanálise, a busca de prazeres possíveis na vida concreta, ou seja, naquilo em psicanálise que chamamos de realidade, nos remete a uma ética que contrapõe idealizações e ilusões aos necessários movimentos em busca dos prazeres (sempre parciais) na concretude da vida (FREUD, 2006). Na atualidade, o ideal de felicidade é um bom exemplo de como nossa sociedade se organiza a partir de imperativos que nos levam a ter uma relação enganosa e alienada em relação aos nossos próprios desejos (CALLIGARIS, 2008<sup>1</sup>). Uma vida feliz, nos lembrou Calligaris em diversas ocasiões, não é o mesmo que uma vida interessante. Mas afinal, o que pode ser uma vida interessante na concepção deste autor?

Relacionando a pergunta que encerra o parágrafo acima com o tema das discursividades, tentaremos respondê-la considerando nosso material de consulta e análise: as crônicas de Contardo Calligaris. Para esta empreitada, partimos das crônicas publicadas pelo autor entre 2000 e 2013 que foram reunidas em três coletâneas: *Terra de ninguém*, lançada em 2004 pela PubliFolha, *Quinta-coluna*, lançada pela mesma editora em 2008 e *Todos os reis estão nus*, lançada pela Três estrelas em 2014. Dividiremos nossa análise em quatro tópicos complementares que abordam diferentes aspectos de como a interpretação, a construção narrativa e a transmissão discursiva da vida podem mudar a própria vida, ou, ao menos torná-la mais interessante.

## Materiais Analisados

Tipo de Material	Coletâneas
Títulos Originais	Terra de ninguém; Quinta Coluna; Todos os reis estão nus
Editoras de publicação	PubliFolha; PubliFolha, Três Estrelas
Anos	2004; 2008; 2014.
Idioma original	Português

## Análise crítica

### *Sobre uma intensidade que vale ser transmitida*

Como ponto de partida para abordarmos a escrita de Contardo Calligaris, escolhemos o relato trazido por ele sobre a experiência de ser um autor de crônicas, apresentado na introdução ao livro *Terra de Ninguém*. É um momento em que Calligaris (2004) se expressa sobre o efeito transformador que o exercício de criação de uma coluna semanal teve em sua vida:

convivo com a exigência de que alguma experiência da semana (um encontro, a leitura de uma notícia ou de um livro, um espetáculo teatral etc.) tenha uma intensidade que valha a pena ser transmitida. Como nunca sei de antemão qual será a experiência escolhida, a exigência transforma toda a minha vida (CALLIGARIS, 2004, p. 17)<sup>1</sup>.

O exercício de viver as experiências sem saber qual será a escolhida para o texto a ser publicado, mas acompanhado pela expectativa de que uma seja escolhida remete, segundo Calligaris (2004), a uma exigência com

---

<sup>1</sup> As reflexões foram apresentadas na crônica *Você quer mesmo ser feliz?*, publicada originalmente em 25 de janeiro de 2007.

que se deparou em sua adolescência. Aos 13 anos, quando tentou ler *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, pela primeira vez, deixou de lado a tentativa, incomodado. O incômodo não se deu por não ter gostado da leitura, pelo contrário, mas pelo estranhamento que sentiu com toda a intensidade da escrita do autor. Não conhecia sobre recursos da escrita literária, então chegou a pensar que se tratava de um retrato fiel de como as experiências eram de fato vividos por Proust.

Calligaris (2004) descreve o incômodo como uma mistura de frustração, birra e inveja: enquanto comia pães e omeletes sem pensar em absolutamente nada, ao ler *Em busca do tempo perdido* acreditou que, para Proust, cada mordida em uma madeleine se desdobrava espontaneamente em uma espécie de iluminação, com aqueles pensamentos e lembranças tão especiais capazes de preencher páginas e páginas, envolvendo e fascinando quem lesse. O trecho a seguir é sobre suas reações à leitura:

Fiquei consternado. Minha experiência cotidiana me parecia, de repente, espantosamente vazia. (...) Minha vida era um deserto: uma sucessão de gestos sem espessura. Para que minha experiência ganhasse em intensidade, eu, no mínimo, tinha que parar, sentar e me forçar a pensar. Algo estava errado comigo: eu era uma ameba, sem vida interior (CALLIGARIS, 2004, p. 17).

Que interessante imaginar Contardo Calligaris, com toda uma obra dedicada à riqueza da intimidade e ao e ao carinho pelo cotidiano, como um adolescente, aos 13 anos, ao mesmo tempo decepcionado e inquieto pelo contraste gerado com a leitura, entre uma vida cotidiana “espantosamente vazia”, uma vida interior percebida como ausente. A decepção e a inquietude, transformaram-se,

segundo o autor, em uma exigência não satisfeita, exigência retomada anos depois no exercício de escrever crônicas.

Durante algum tempo, tentei me “proustianizar”. Esforçava-me para que cada gesto prosaico de meu cotidiano fosse acompanhado de alguma riqueza de reflexão e pensamento. Levou algumas semanas, durante as quais vivi em câmera lenta. Logo, esqueci Proust, enterrei minha birra e retomei uma vida “normal”. Mas ficaram a frustração e a sensação de um dever mal cumprido. Escrever crônicas me ajuda a cumprir, enfim, esse dever. (...) (CALLIGARIS, 2004, p. 16-17).

Diante da lembrança da sensação inicial de escassez, Contardo retoma como a escrita pode transformar: não foi a intensidade da experiência vivida que levou à exigência de escrever, mas foi a exigência de escrever, com um prazo de entrega, com um combinado sobre publicações semanais, que trouxe para a sua vida uma atenção especial às experiências vividas, considerando o que haveria nelas que poderia ser contado.

“Ganho, nesse exercício, a chance de viver o ordinário da semana como se fosse sempre extraordinário”, é a síntese de Calligaris (2004, p. 17) sobre os efeitos da experiência da escrita nas experiências vividas. Nos deparamos aqui com uma ideia que se repetirá em outras reflexões do autor: a relação transformadora entre como a vida é contada e como a vida é vivida.

### ***A vida concreta e o mérito radical de ser o que existe***

No relato sobre o efeito transformador que escrever crônicas teve em sua experiência, Calligaris (2004) menciona também o que espera na relação com seus leitores e leitoras:

Minha ambição é apenas (mas já é muito) que, ao dialogar comigo (concordando ou protestando, tanto faz) o leitor tome o tempo necessário para descobrir ou inventar uma espessura e uma intensidade possíveis de sua própria experiência.

No fundo, escrevo crônicas na esperança de que, ao lê-las, os leitores sintam vontade de tornar-se cronistas de suas próprias vidas (CALLIGARIS, 2004, p. 17-18).

Tornar-se cronista de sua vida: o autor conta quão especial foi esse processo para ele e deseja então que uma experiência similar possa ser instigada em quem o lê. O mais importante, diz Calligaris (2004), não é que a leitura convença, leve a uma adesão de suas opiniões e posicionamentos, favoreça um consenso. Podem haver reações de discordância, ou mesmo de protesto, ainda assim o propósito que lhe interessa se preservará: a descoberta ou invenção da intensidade da experiência.

Contardo relata, inclusive, que prefere ideias que vêm acompanhadas de questionamentos, que provocam e sejam provocadas por dúvidas, que carregam

consigo a possibilidade de levar a outras perspectivas, perspectivas novas, contrastantes, divergentes. Afinal, na vida como é vivida, na vida concreta, não é a irredutibilidade de uma ideia, o poder de convencimento de uma opinião ou a firmeza de uma convicção que prevalecem, mas a complexidade do que é vivido a partir do modo singular como é vivido.

Calligaris (2004) recorda que, quando criança, por volta de cinco ou seis anos de idade, seu pai dizia que havia errado no cartório: não deveria ter dado a ele o nome de Contardo, mas sim, de Contrário. Essa afirmação de seu pai vinha das conversas com o filho, parecia que ele só conseguia começar uma frase se usasse um “mas...”.

Não mudou muito: ainda hoje, posso acalantar uma idéia durante um bom tempo, mas, no fundo, espreito o momento em que surgirá a dúvida que deixará uma chance ao pensamento oposto. Claro, sou capaz de ter opiniões, mas, quando isso acontece, sempre me acompanha uma sensação de teimosia e vulgaridade. Pensar, para mim, significa circular entre ideias, usando como meio de transporte as adversativas que cada ideia levanta (CALLIGARIS, 2004, p. 14).

Ainda sobre a afinidade com as adversativas, Calligaris (2004) comenta que, por mais grandiosa que uma ideia pareça, não é essa grandiosidade que o atrai, mas sim, a possibilidade de que essa ideia leve ao reconhecimento e ao respeito pela vida tal como ela é vivida.

Minha regra é a seguinte: a vida concreta sempre tem o direito de condenar as idéias, enquanto as idéias podem criticar e querer mudar a vida concreta, mas não têm o direito de condená-la. Pois a vida concreta tem o mérito radical de ser o que existe (CALLIGARIS, 2004, p. 14).

O fascínio pela vida concreta também é evocado em uma lembrança de infância, de quando ia ao circo e pedia aos pais para que pudesse ficar para uma segunda apresentação do espetáculo. Seu pedido era tanto por ter gostado muito da apresentação, quanto pela oportunidade de circular nos bastidores durante o intervalo. Calligaris (2008) conta:

gostava de passear, meio às escondidas, entre os reboques que serviam de casa ao povo do circo. Tinha cheiro de sopa caseira, de roupa lavada e de malhas suadas, risos, gritos de brigas, portas entreabertas que mostravam espelhos, maquiagem e painéis. As duas coisas juntas, o espetáculo e os bastidores, eram, para

mim, uma única experiência. Foi ali que aprendi para sempre, acho, que é possível sonhar sem deixar de gostar da vida concreta (CALLIGARIS, 2008, p. 58)<sup>2</sup>.

Em outras crônicas em que aborda a vida concreta, Calligaris (2004) se refere aos prazeres; aos momentos considerados mais banais; às glórias e misérias da vida cotidiana; aos desejos sexuais; às fantasias realizadas ou não; aos pequenos segredos; às raivas; às vergonhas; às transgressões; aos namoros e amizades; às brigas; aos jogos; às refeições; às conversas na calçada em frente à casa. Nas palavras do autor, a importância da vida concreta corresponde à importância do terreno comum:

onde imagino que todos os humanos se encontrem – aquela parte da experiência cotidiana que talvez se situe aquém das diferenças: tomar a febre do filho com a mão, preparar a comida do cachorro, desejar aquele ou aquela que não deveríamos, chorar os defuntos (CALLIGARIS, 2004, p. 147)<sup>2</sup>.

O cotidiano, as experiências do dia-a-dia, são, assim, temas que recebem especial atenção de Contardo Calligaris em suas crônicas. Falar sobre a vida como é vivida não corresponde a apenas descrever a vida como acontece: a vida vivida se relaciona intimamente em como cada pessoa cria sentidos para o que acontece, como as circunstâncias e os fatos se inserem em uma história a ser contada e que poderá ser transmitida. Neste campo, há interessantes pontos em comum entre duas áreas de fértil atuação de Contardo Calligaris: a escrita e a clínica.

Há uma estranha proximidade entre o trabalho do terapeuta e do escritor (...) que tem a incumbência de

---

<sup>2</sup>Trecho extraído da crônica *Caro Silvio Santos*, publicada originalmente em 15 de abril de 2004.

escutar, talvez decifrar (ou, por que não, inventar) as histórias que os outros são impedidos de contar (CALLIGARIS, 2008, p. 311)<sup>3</sup>.

Nunca somos apenas o efeito daquilo que nos acontece. Entre o que somos e o que acontece, há sempre nossas interpretações, nossos modos de agir e de reagir ao que acontece, os modos como vivemos e como contamos sobre o que vivemos para outras pessoas e para nós mesmos.

### ***Sobre a grandeza possível da vida como ela é***

Ouvir como cada pessoa conta sobre si mesma e sobre a sua vida é um processo que inclui entrar em contato com as idealizações e comparações: como a pessoa acredita que deveria ser, como imagina que poderia viver, como considera que sua história poderia ter sido. Há uma construção de uma versão de si e da vida que é acalentada como mais especial, mais desejada. Como se houvesse uma verdade oculta sobre si em um potencial ainda não realizado, uma oportunidade que ainda não chegou, um reconhecimento que tornaria tudo diferente.

O que alguém vive de fato e como alguém é, concretamente, em suas experiências e relações do dia-a-dia, parece sempre pouco, desinteressante e insuficiente em comparação com as aspirações e ambições. Emerge um teor depreciativo em relação ao que de fato se consegue, ao que cotidianamente é vivido, como se no máximo fosse um rascunho das realizações e fruições de uma vida para valer.

Em outros momentos históricos, as possibilidades de uma vida eram determinadas pelo nascimento, pela família

---

<sup>3</sup> Trecho extraído da crônica *O sol se põe em São Paulo*, publicada originalmente em 03 de maio de 2007.

de origem, pela classe social a que se pertencia, os valores religiosos e outras referências da tradição a que se devia obedecer. Hoje, com o ideal moderno de que as possibilidades dependem de escolhas e esforços individuais, o movimento de imaginar uma vida diferente da que é vivida se torna um elemento central da experiência subjetiva. Como afirma Calligaris (2008, p. 327): “A modernidade nos encoraja a querer mais do que já temos e a sonhar em vir a ser mais do que somos. Ela aposta na nossa capacidade infundável de fantasiar”. O ideal de que cada pessoa invente livremente a sua vida é, ao mesmo tempo, estimulante e angustiante.

Calligaris (2014) chega a questionar se os ideais que predominam atualmente correspondem, de fato, a ideais de felicidade, a uma centralidade do hedonismo em nossa cultura. Tal questionamento se deve ao fato de que ser feliz, buscar prazer e aproveitar intensamente são mesmo enunciados frequentes, especialmente nos

apelos publicitários, mas, no que diz respeito a como as pessoas concretamente vivem suas vidas, a centralidade da fruição aparece menos do que uma constante sensação de insuficiência, uma exigente comparação entre como a vida é e como supostamente deveria ser.

o ideal de uma vida intensa como um único grande e curto fogo de artifício, mal tem existência própria, mas é apenas o efeito da nossa nostalgia de “outra coisa”. Só há uma vida: a que estamos vivendo. É óbvio. Mas por que mal conseguimos viver sem imaginar que ela possa ou deva ser “outra”? (CALLIGARIS, 2014, p. 247)<sup>4</sup>.

Obviamente, o anseio de outra coisa é necessário para transformar o mundo. Mas talvez nenhuma mudança valha

---

<sup>4</sup> Trecho extraído da crônica *Então, era só isso?*, publicada originalmente em 10 de janeiro de 2013.

a pena se não pudermos curar uma alienação fundamental da nossa subjetividade: a incapacidade de viver no presente. De que adianta um futuro melhor se, quando ele chega, só sabermos matutar sobre mais um tempo vindouro? (CALLIGARIS, 2008, p. 367).

O trecho acima foi extraído da crônica *Paulinho da Viola e nosso uso do tempo*, publicada originalmente em 14 de agosto de 2003. Nela, Contardo Calligaris comenta sobre o documentário *Paulinho da Viola: meu tempo é hoje*, produzido por Izabel Jaguar com o roteiro de Zuenir Ventura. Na análise o autor se refere a dois grupos de documentários: um primeiro em que o principal propósito é a denúncia, instigar um olhar crítico para a realidade; e um segundo grupo, em que o documentário em questão se insere, cujo propósito é o de apresentar a realidade como algo a ser apreciado. A apreciação não é por uma perfeição idealizada, pelo contrário: há o convite de que entremos em contato com as vidas como são vividas, sem idealizações nem comparações. É incentivado o olhar, nas palavras de Calligaris (2004, p. 367), para: “(...) a dignidade, o valor e a grandeza possíveis da vida como ela é, na hora em que ela acontece”.

### ***Uma história, um conjunto que somos nós***

Como alguém conta sobre si? Como conta sobre o que acontece? Como conta sobre a sua forma única de viver o que acontece? Contardo traz como aí está um elemento chave do processo psicoterapêutico: uma vida vivida não é a soma dos fatos que aconteceram, mas fruto de como aqueles fatos foram significados por quem viveu, como os acontecimentos se tornaram ou podem vir a se tornar integrados em uma história. E é este o movimento que tem uma importância fundamental para a terapia: o de

construção de sentidos a partir do que foi vivido. Como diz Calligaris (2000), no livro *Cartas a um jovem terapeuta*:

reconstituir (melhor dito, inventar) um sentido que ligue o presente ao passado é uma obra incessante, que nos oferece um conforto necessário, nos dá a sensação de que atos e fatos se inserem numa história, num conjunto, que somos nós.

Aliás, reinterpretar o passado, descobrir (ou inventar) novos sentidos para o que aconteceu é quase sempre uma maneira de mudar o nosso presente. Pois, no fim dessa empreitada, sendo o resultado de uma narração diferente, somos mesmo diferentes (CALLIGARIS, 2004b, p. 138-139).

Calligaris (2004b) demonstra como nas histórias que contamos e nos nossos modos de contar há processos de especial importância para reconhecermos quem somos, como vivemos e como nossos modos de ser e de viver podem se transformar.

Ora, uma tarefa essencial do terapeuta poderia ser resumida assim: ajudar cada um a dar significação à sua vida, sem que, por isso, ele deva acreditar num sentido do mundo. Ou seja, permitir que cada um descubra que, mesmo que não faça parte de um grande esquema (divino ou humano), sua vida vale a pena. E por que valeria a pena? Simplesmente porque cada vida pode ser um romance que merece ser contado. Se soubermos atribuir à nossa vida a qualidade de uma história, reconheceremos sua dignidade (CALLIGARIS, 2004, s/p)<sup>5</sup>.

Aqui chegamos novamente a um ponto que Calligaris traz de diferentes formas em suas crônicas: a defesa de que

---

<sup>5</sup>Trecho extraído da crônica *A Dona da História*, publicada originalmente em 21 de outubro de 2004.

há uma relação entre a vida que vale a pena ser vivida e a vida que vale a pena ser contada.

Com os modos de contar, o que é ordinário pode se tornar extraordinário. E essa transformação diz menos respeito ao que acontece, tal como acontece e tem uma relação maior ao olhar que cada pessoa dirige ao que acontece, a atenção especial ao que é vivido, o modo como o que é vivido é contado: “Para romancear a vida, não é preciso encontrar destinos grandiosos. Basta enxergar o detalhe que sempre está presente num canto escuro da realidade cotidiana” (CALLIGARIS, 2008, p. 332).

Os modos de narrar se tecem com o olhar a partir de como cada vida é vivida, uma a uma, com o reconhecimento, no cotidiano, dos detalhes que lá habitam, do que pode haver mesmo nos cantos mais discretos de precioso, de especial.

### ***A vida que vale a pena ser contada e a vida que vale a pena ser vivida***

A partir das ideias de Contardo Calligaris sobre a experiência da escrita e sobre a experiência da clínica, identificamos um ponto em comum: nossos modos de contar mudam nossos modos de viver.

Em *Estilos da vida*, publicada originalmente em 21 de abril de 2011, Contardo diferencia a expressão “estilos de vida”, relacionada a um modelo de identidade que cada pessoa constrói e mostra às outras pessoas, da expressão “estilo da vida”, que se refere à forma como cada pessoa narra a sua vida para si mesma e para outras pessoas.

Pois bem, nós todos adotamos ou inventamos um estilo singular para a história de nossa vida – é o estilo graças ao qual nossa vida se transforma em uma história. Cada um

escolhe, provavelmente, o estilo narrativo que torna a vida mais digna de ser vivida (e contada). (CALLIGARIS, 2014, 157).

O que faz com que a vida tenha sentido? O que faz com que alguém tenha a impressão de que vale a pena viver? O que desperta o gosto pela vida? Em diferentes momentos de suas crônicas, Contardo Calligaris discute como não há um motivo único a ser descoberto, um sentido único a ser revelado: os motivos e sentidos são construídos a cada experiência, conforme as vidas são vividas, uma a uma. Ali onde as pessoas procuram um sentido a ser encontrado, ao viverem, o que encontram são os sentidos a serem inventados. E como inventamos os sentidos para o que vivemos? Nas histórias que ouvimos e que contamos. “As histórias que nos ensinam a degustar a experiência são aquelas que não nos iludem, mas conhecem e respeitam a dificuldade atrapalhada nos sentimentos e desejos” (CALLIGARIS, 2008, p. 128)<sup>6</sup>.

Calligaris (2008) afirma prezar pela qualidade da experiência vivida. A qualidade diz menos respeito ao que nos agrada ou nos desagradar e está mais relacionada à intensidade com que alguém se permite viver. Como se diante de pratos variados, não fosse tão importante separar quais são doces de quais são amargos: o mais importante é a possibilidade de saboreá-los: “Na vida, como na cozinha, o pecado capital é o insosso” (CALLIGARIS, 2008, p. 128), conclui.

Em *Peixe Grande e a paixão pela vida*, publicada originalmente em 26 de fevereiro de 2004, ao comentar as histórias contadas por um pai para um filho no filme *Peixe Grande* (2003), de Tim Burton, Contardo aborda a importância das histórias na transmissão sobre o que faz

---

<sup>6</sup> O trecho foi extraído da crônica *Calcinha no Varal*, publicada originalmente em 12 de maio de 2005.

com que a vida tenha algum sentido, que haja o gosto por viver. Menciona a sua experiência como pai:

sou pai de três rapazes. Gostaria de lhes transmitir uma paixão pela vida que não dependesse da realização de sonho algum, ainda menos de um sonho meu. Gostaria que eles encontrassem sua razão de viver não alhures (numa obrigação ou mesmo nos grandes princípios que dirigem suas ações), mas na própria existência da vida que levam, em seus momentos felizes ou tristes, jocosos ou outros (CALLIGARIS, 2008, p. 38).

Contardo fala também como filho. Conta que seu pai manteve um diário durante 50 anos. Quando era criança, se escondia atrás da porta para escutar, em alguns momentos, quando o pai ditava o que seria escrito para a mãe, com o pretexto de que sua letra seria ilegível. A forma como seu pai contava acontecimentos que ele também havia presenciado, mas que não percebia da mesma forma lhe chamava a atenção:

Odiava (e me fascinava) a transformação que as palavras do diário impunham a acontecimentos que eu tinha presenciado e que foram, a meu ver, insignificantes. Na descrição do meu pai, a banalidade do cotidiano se tornava uma vasta produção teatral cujo tema maior era sempre, aliás, o seu amor pela minha mãe (CALLIGARIS, 2008, p. 38).

Contardo conta que, após a morte do pai, ficou com seus diários. Foram escritos entre 1936 e 1994, quase 60 volumes. Ele diz: “Leio de vez em quando. Não procuro informações sobre sua vida, apenas o segredo de sua paixão de viver e de amar” (CALLIGARIS, 2008, p. 39-40).

Em *Anjos, demônios e chocolate*, publicada originalmente em 21 de maio de 2009, Contardo conta sobre como o seu pai, em sua infância, preparava Caças ao

Tesouro para que ele brincasse com outras crianças nas comemorações de aniversário. O autor lembra das caças ao tesouro para comentar sua relação com os livros, em que cada leitura traz pistas para novas leituras, para novos lugares e novas experiências a ser descobertas. A brincadeira da caça ao tesouro remete a uma postura diante do mundo: uma postura investigativa, com o desejo de saber mais, cada novo encontro é um novo universo a ser explorado, com a sede de conhecer de quem se interroga sobre a vida e seus mistérios. É uma postura investigativa que ajuda a atribuir encantamento à existência: “(...) Afinal, na falta de inquietantes sinais divinos ou conspiratórios, resta o enigma de nosso desejo. Não é pouca coisa (...)” (CALLIGARIS, 2014, p. 80).

### **Considerações Finais**

A constatação psicanalítica de que somos seres de linguagem nos leva a reconhecer que nossas relações com os outros e com a própria realidade externa se dão por intermédio de representações. Tais relações, portanto, estão sujeitas à literabilidade da linguagem e do plano simbólico que a sustenta. Em suma: não há acesso imediato a um objeto final, total ou ideal na realidade que possa aplacar de vez nossa busca por satisfação. O que podemos, seguindo as ideias de Calligaris apresentadas neste capítulo, é encontrar prazer na própria busca.

Levando a sério a compreensão lacaniana de que nossa realidade humana tem estrutura de ficção, Calligaris (2013) provocou hipocrisias e moralismos quando afirmou, por exemplo, que em uma realidade de sujeitos mascarados com suas identidades, “os melhores conhecem sua impostura e sabem que não estão à altura de sua máscara. Os piores se identificam com sua máscara” (p.

149). Constatação ao mesmo tempo prazerosa e angustiante: há um quinhão de responsabilidade incontornável na escolha (ainda que inconsciente) de nossas máscaras.

Tendo enunciado pistas na própria obra de Calligaris sobre o quê pode tornar a vida mais interessante, podemos concluir que o reconhecimento de nossa condição desejante e, portanto, errática e instável, é importante. A psicanalista Maria Rita Kehl (1990) tenta traduzir esta ideia com a expressão “*fome de mundo*”, relacionando a experiência do desejo ao sentir fome, e não à saciedade. Para esta autora, continuar desejando é continuar vivendo enquanto sujeito diferenciado, pois, “A manutenção do desejo é a manutenção de uma fala” (p. 372).

Em uma de suas últimas crônicas para a Folha, Calligaris (2021) escreve que:

Quando o desejo começa a frequentar seus limites efetivos, ou seja, quando sonha com uma forma de realização que ameaça aboli-lo (ou abolir a falta que o justifica), ele se torna propriamente triste, melancólico. É um paradoxo, mas, de fato, o desejo que se mantém é aquele que procura “outra coisa” - ou seja, algo além da falta que o justifica como desejo (s/p.).

Em conclusão: O que pode fazer que uma vida seja interessante e que tenha uma intensidade que vale ser transmitida? Que possamos seguir buscando!

## Referências

CALLIGARIS, C. Brasil morre afogado numa mistura de incompetência e interesses. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 20 de janeiro de 2021. Disponível em: <https://www1.folha>.

uol.com.br/colunas/contardocalligaris/2021/01/brasil-mor-re-afogado-numa-mistura-de-incompetencia-e-interesses.shtml. Acesso em: 26 jul. 2022.

CALLIGARIS, C. **Todos os reis estão nus**. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

CALLIGARIS, C. **Quinta-coluna**. São Paulo: Publifolha, 2008. – (101 crônicas).

CALLIGARIS, C. **Terra de ninguém**. São Paulo: Publifolha, 2004. – (101 crônicas).

CALLIGARIS, C. **Cartas a um jovem terapeuta**: reflexões para psicoterapeutas, aspirantes e curiosos. Rio de Janeiro: Elsevier: 2004b. – (Cartas de um jovem).

FREUD, S. O Futuro de uma ilusão. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, v. 21, 2006.

KEHL, M. R. O desejo da realidade. In: NOVAES, A. (org.) **O desejo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.



## Capítulo 6

### **LEMBRE DE MIM: MEMÓRIA E TRANSMISSÃO PSÍQUICA NO FILME VIVA - A VIDA É UMA FESTA!**

Bruna Bortolozzi Maia  
João Pedro de Paula Menezes  
Mary Yoko Okamoto

#### **Introdução**

Antes mesmo do nascimento de um bebê já são nele depositados uma série de expectativas, sonhos e desejos a serem realizados. Além disso, este novo membro de uma família chega envolto em um grupo que o precede: um grupo com suas tradições, cultura e história, enfim, sua origem genealógica que atravessa o tempo. Todas esses aspectos compõem as histórias e memórias que são transmitidas de geração em geração, na medida em que podem ser rememoradas e recontadas. Nesse sentido, têm valor estruturante nos processos de subjetivação do psiquismo da família e de cada novo indivíduo que surge.

René Kaës (2011), grande expoente francês da psicanálise pensada a partir dos grupos, defende que as aberturas para a passagem do sujeito singular para um sujeito do grupo permaneceram especulativas na obra de S. Freud e, só mais tarde, foram construídos modelos para a abordagem do psiquismo baseado no grupo. Segundo este autor, o sujeito do inconsciente é, antes de tudo, um sujeito do grupo, já que desde a sua origem, ele está inserido em um berço psíquico grupal (KAËS, 2011).

Kaës (2011) explicita que todo psiquismo singular se constitui num contexto grupal, portanto, intersubjetivo. A

intersubjetividade refere-se ao mundo interpessoal, privilegia os vínculos do sujeito com o outro, um conector, um “entre” que une os psiquismos envolvidos. Ao construir-se a partir da dinâmica entre dois ou vários sujeitos, compreende processos, formações, experiências específicas que pressupõe a presença de leis, pactos e contratos inconscientes que vinculam os sujeitos a uma aparelhagem familiar e posteriormente, a outros grupos (KAËS, 2001; KAËS, 2011).

Kaës (2011) concede grande importância às considerações introdutórias de Freud acerca do narcisismo, já que, é a partir daí que se formula a ideia de que “o indivíduo leva uma dupla existência: é o fim para si próprio e encontra-se submetido a ‘uma cadeia’ da qual ele é elo, beneficiário, servidor e herdeiro” (KAËS, 2011, p.26). O processo de investimento no bebê, de acordo com Kaës (1998; 2001), é o primeiro momento no qual a família se ocupa de inscrevê-lo na família.

Kaës (2001) aponta que o sujeito do inconsciente está intimamente envolto a um conjunto intersubjetivo de outros sujeitos do inconsciente. Esse sujeito do inconsciente torna-se um elo na cadeia genealógica da qual faz parte. Além disso, ele é herdeiro dos mecanismos constitutivos do inconsciente: recalques e negações em comum, as fantasias e os significantes partilhados, os desejos inconscientes e as proibições fundamentais que organizam o grupo. Ou seja, o sujeito herda mecanismos que precedem a sua existência e, assim, as formações do inconsciente são transmitidas entre as gerações (KAËS, 2001; KAËS, 2011).

Portanto, o sujeito chega ao mundo com a missão de assegurar a continuidade do conjunto ao qual ele pertence, e em troca, recebe os investimentos narcísicos do conjunto, constituindo o passo inicial da transmissão psíquica.

Aulagnier (1979) conceitua como pacto narcísico, o grupo determina um lugar específico para cada novo membro, transmitindo os desejos e expectativas relacionados à cultura na qual aquele grupo se encontra. Kaës (2011) acrescenta que este pacto funcionaria como uma aliança inconsciente estruturante. A partir dele, atribui-se um lugar para cada pessoa dentro de um grupo, transmitindo ideias, valores e mitos fundadores daquela família e conferindo pertencimento ao grupo.

O conceito de pertencimento diz respeito a sentir-se parte integrante de um conjunto, seja ele grupal, familiar, comunitário ou social, tendo como ponto de partida crenças e hábitos compartilhados, ritos sociais e costumes. O sentimento de pertencer ao conjunto faz emergir uma percepção ilusória de homogeneidade dentro de um grupo, por isso, salienta-se a importância da pertença, uma vez que ocupa o cerne do reconhecimento da inserção social do sujeito em sua família ou em instituições (NUNES, 2021).

A partir dos investimentos narcísicos e do pertencimento ao conjunto, a criança passa a ter por missão a continuidade e perpetuação da linha geracional, mantendo a identidade familiar, fortalecendo os espaços narcísicos e se ligando ao ancestral fundador (CORREA, 2000b; PAIVA, 2016). Destaca-se, dessa maneira, a importância do narcisismo para a subjetivação e para a estruturação vincular do bebê em seu grupo primário de pertencimento, ou seja, o grupo que exerce esta função de investimento narcísico, coloca o novo membro do grupo como elo, beneficiário e herdeiro.

O indivíduo não pode construir completamente sua própria história: ele se ancora em uma história familiar que o precede, da qual vai extrair a substância de suas fundações narcísicas, e tomar um lugar de sujeito. Uma herança

psíquica é transmitida pelas gerações precedentes (ANDRÉ-FUSTIER; AUBERTEL, 1998, p. 134).

Para Kaës (2001), o espaço psíquico do grupo familiar é detentor de uma herança genealógica que fundamenta a subjetividade do sujeito a partir de aspectos inconscientes. Deste modo, existe uma trama de alianças inconscientes previamente estabelecidas que precedem a chegada do sujeito ao mundo da vida psíquica. O autor coloca ainda que as alianças inconscientes possuem a função de constituir a realidade psíquica do sujeito singular, ao passo que ele é sujeito do vínculo. As alianças inconscientes são construídas para reforçar certos processos ou estruturas das quais todos se beneficiam, ligando uns aos outros, como uma formação psíquica intersubjetiva (KAËS, 2011).

A transmissão psíquica genealógica já é imposta ao sujeito desde o seu o nascimento, assim como o seu pertencimento a uma filiação. Kaës (2001) coloca que os primeiros momentos da transmissão psíquica compõem desde a inscrição do bebê na família, demandando a construção de uma matriz de objetos psíquicos - representações, afetos, fantasias e imagens significativas - que se apresentam de forma organizada e munidos de seus vínculos. Entretanto, durante a transmissão, alguns desses objetos psíquicos são marcados pelo negativo, ou seja, aquilo que se transmite, mas não foi contido ou mesmo que foi esquecido, como doenças, vergonha, falta ou objetos pelos quais ainda há um processo luto que necessita de elaboração. Portanto, o que se transmite é tudo aquilo que compete às experiências psíquicas daqueles que precedem o sujeito na ordem geracional, desde aquelas aceitas e metabolizadas, até aquelas proibidas e encriptadas (KAËS, 2001).

Granjon (2000, p. 20) aponta que “o projeto do grupo familiar é transmitir a herança psíquica e fundadora de

cada um e do conjunto”, perpetuando-se e conservando sua identidade, por meio das gerações e das alianças. Desta forma, a família é o lugar e o aparelho da transmissão psíquica. Para Correa (2000a), a base do fenômeno da transmissão é o mecanismo de repetição de processos inconscientes que tem como motor os vínculos afetivos, em especial os mais intensos na primeira infância (CORREA, 2000b).

Há duas modalidades de transmissão, a *intergeracional* e a *transgeracional*. Na primeira, tratam-se dos valores e investimentos narcísicos das gerações anteriores que se inscrevem na pré-história do sujeito, e que, portanto, têm valor estruturante nos processos de subjetivação, fazem parte de uma herança (PUGET, 2000). Em outras palavras, na transmissão intergeracional a herança familiar é memorizada, historicizada, transformada, elaborada e, por fim, transmitida de uma geração à outra (BENGHOZI, 2010). Granjon (2000) afirma que o sujeito seria “herdeiro forçado, beneficiário, mas também pensador e até mesmo criador, daquilo que lhe foi transmitido” (GRANJON, 2000, p. 18).

Por outro lado, na transmissão psíquica transgeracional, os materiais psíquicos transmitidos não são simbolizados, e portanto, não podem ser falados, rememorados ou lembrados conscientemente (PUGET, 2000). Este conteúdo transmitido em estado bruto, sem elaboração ou metabolização, sobre os quais não há possibilidade de pensamento, podem, segundo Granjon (2000), levar a intensos sofrimentos ou até psicopatologias nas gerações seguintes, uma vez que os significados não podem ser herdados, mas mesmo assim são carregados ao longo da vida de uma pessoa. Neste âmbito, o sujeito pode não ter a possibilidade de tornar próprios os significados transmitidos devido a obstáculos na transmissão.

Esta impossibilidade se dá porque determinados conteúdos psíquicos não foram elaborados nas gerações anteriores. Mesmo não pensados ou ditos explicitamente, esses conteúdos são transmitidos em modalidades de relações de objeto, sintomas ou mesmo afetos. Isso acontece, em geral, quando há algum acontecimento com potencial traumático ou alienante para os descendentes que não foi elaborado e que, em geral, estão associados a vergonhas e conflitos vividos pela família (IGNEZ-MAZZARELLA, 2006).

Benghozi (2000; 2010) traz contribuições a respeito destes acontecimentos vividos pelas famílias que podem se tornar obstáculos para a transmissão. A partir de sua experiência clínica, constatou que lutos não elaborados e experiências em situações de trauma e violência, tanto familiares quanto sociais, podem levar a transmissão genealógica do impensável, do indizível ou inominável. Essas experiências traumáticas podem se manifestar como ressurgência espectrais através de expressões sintomáticas. O autor coloca que “enquanto a culpa é transgressão no tocante ao superego, a vergonha é enfraquecimento no tocando ao ideal do ego” (BENGHOZI, 2010, p.21). Benghozi (2010) ainda reforça a necessidade do trabalho de ritualização para que seja possível sobreviver ao traumatismo.

Além disso, Benghozi (2010) acrescenta que o vínculo é o suporte da transmissão psíquica, e difere-os em vínculos de filiação ou de afiliação. No nível vertical da ascendência (filhos, netos, bisnetos), os vínculos de *filiação* formam uma malhagem genealógica, tecendo e construindo/desconstruindo os vínculos familiares num plano vertical. Por outro lado, os vínculos de *afiliação* são aqueles situados no plano horizontal, e dizem respeito aos vínculos grupais de pertencimento ou alianças conjugais. Para o autor

(BENGHOZI, 2010) é a malhagem grupal que permite a manutenção da integridade do grupo, desempenhando a função de continente. Se há fragilidades vinculares, a malha fica com falhas, furos e com risco de rompimento e, por consequência, a função continente da malhagem grupal pode ficar precária, exigindo um trabalho psíquico para a elaboração destes conteúdos.

### Material Analisado

Tipo de Material	Filme
Título Original	Coco
Nome Traduzido	Viva - a vida é uma festa
Gênero	animação
Ano	2017
Local de lançamento e Idioma original	Estados Unidos da América, inglês
Duração	1h45 min
Direção	Lee Unkrich

*Viva – A Vida é Uma Festa* (no título original, *Coco*) é um filme musical de animação estadunidense do ano de 2017, produzido pela *Pixar Animation Studios* e distribuído pela *Walt Disney Studios Motion Pictures*.

A história do filme ocorre na cidade fictícia de Santa Cecília, no México. Aconteceu que, no passado, Amélia Rivera e sua filha Inês, foram abandonadas pelo músico Hector, com quem Amélia havia se casado, pois ele decidiu seguir a carreira musical. Amélia, por sua vez, decidiu banir a música em sua família e inaugurou uma fábrica familiar de sapatos. No presente, o tataraneto da já falecida Amélia, Miguel, mora com a sua família, inclusive sua bisavó, Mamá Inês. O garoto é apaixonado por música e deseja ser como o músico famoso Ernesto de la Cruz, também já falecido e

que teve seu auge na época em que Amélia havia sido abandonada.

Certo dia, a partir de uma foto da Mamá Amélia em que o rosto de seu marido havia sido rasgado, Miguel descobre que sua tataravó havia sido casada com um músico e este segurava o mesmo violão que era usado por Ernesto de la Cruz. Assim, o garoto presume que é parente de Ernesto e conta isso a sua família juntamente com a notícia de que estava inscrito em um show de talentos que aconteceria no Dia dos Mortos na vila em que moravam. Sua avó, irritada, quebra o violão de Miguel que havia sido escondido por todo esse tempo, já que o garoto quebrou a regra familiar acerca da proibição da música.

Miguel foge de sua família e vai até o show de talentos, mas para se apresentar era necessário seu próprio instrumento. Sem conseguir um violão emprestado, o garoto decide ir até o memorial de Ernesto de la Cruz e pegar emprestado o violão de seu suposto tataravô. Entretanto, ao roubar um pertence de um morto, Miguel é amaldiçoado e passa a ser invisível aos vivos, porém, visível aos mortos, inclusive a seus familiares que já haviam morrido. Para retomar ao Mundo dos Vivos, é necessário que Miguel receba a bênção de um familiar. É na busca dessa bênção que o garoto passa a descobrir e revirar diversos segredos e traumas vividos pelos seus familiares ascendentes.

### **Análise Crítica**

Miguel nasceu em uma família de sapateiros. É uma família grande, unida e que vive em torno da fábrica de sapatos que sua tataravó construiu quando foi abandonada pelo marido, fato que foi extremamente marcante para os Rivera. A vida da família e suas casas gira em torno desta

fábrica de sapatos na qual todos os membros trabalham. Nesse sentido, o investimento narcísico dos pais de Miguel caminhava nesta direção, esperando que ele seguisse a tradição familiar, conforme sugere Kaës (2011). Para o autor, o sujeito está inscrito inevitavelmente numa ordem intersubjetiva que, de certa forma, o constitui (KAËS, 2011).

O indivíduo leva de fato uma dupla existência: uma em que persegue seus próprios fins e outra em que é o elo de uma corrente, à qual serve involuntariamente e, às vezes, contra sua vontade (FREUD, 2004, p. 101).

Esta imposição da família de Miguel em relação ao ofício de sapateiros pode ser compreendida a partir da ideia de um pacto narcísico, segundo os termos de Aulagnier (1979). Ao promover cuidado e idealizações à vida do pequeno Miguel mesmo antes de seu nascimento, sua família investiu narcisicamente neste novo membro do grupo. Este, por sua vez, tem como dever perpetuar a história e a genealogia deste grupo e de seu modelo sociocultural. No filme, é possível notar que se espera de Miguel, que ele continue a tradição da família de sapateiros, como se pode observar na cena em que a avó, querendo que o neto não toque mais músicas nem frequente a praça da cidade, oferece ao menino que ele comece a aprender o ofício da família.

Na transmissão psíquica entre as gerações, existe uma maneira de compreender o lugar que o sujeito ocupa e que traz consigo uma pré-história, que se constitui nas vivências psíquicas daqueles que o precederam na ordem geracional a partir de uma formação psíquica intersubjetiva (CORREA, 2013). Kaës (2001) afirma que o sujeito faz parte de um espaço intersubjetivo, pois ao bebê não é possível a escolha de pertencer ou não a um grupo, uma vez que, ao nascer, é inserido nele. Assim, ao se constituir através de um Outro e

ser tomado pela história alheia, existe a possibilidade de marcar uma diferença que passa pelo pertencimento ao grupo familiar, mas fazer dessa herança genealógica algo pensado, transformado, simbolizado e, com isso, apropriado (IGNEZ-MAZZARELLA, 2006).

Se, por um lado, o sujeito chega de forma mais passiva e dependente, é necessário que, de forma ativa, ele historicize sua herança, do contrário, ele torna-se alienado à história familiar sem conseguir se posicionar sobre ela (KAËS, 2001), como coloca Freud (1996, p. 160) “aquilo que herdaste de teus pais, conquista-o para fazê-lo teu”. Dessa forma, cada um tem como tarefa, a partir de experiências novas, transformar heranças não elaboradas (GRANJON, 2000).

Ao não corresponder à vontade da família de que ele seja sapateiro, Miguel sente-se preso nessas regras familiares que lhe são feitas implícita e explicitamente: ele não pode gostar de música. Miguel sempre se sentiu diferente, sem compreender o que se passava com ele. Afirma, logo nos primeiros minutos do filme: *“Às vezes, acho que estou amaldiçoado.... Por causa de uma coisa que aconteceu antes mesmo de eu nascer”*. Esta fala indica que o personagem, ao gostar de música e enfrentar a família, chama atenção para uma transmissão, uma “maldição” que não foi incorporada, e que não pode ser dita.

Pode-se hipotetizar que o abandono do tataravô de Miguel foi um evento traumático para a tataravó. Pelo caráter de excesso, esse conteúdo foi expulso da memória, negando a música na família e rasgando seu rosto da foto que ficava no altar dos antepassados dos Rivera (Figura 1). Diante de tamanha dor, Mamá Amélia deu origem à fábrica de sapatos como uma forma possível de seguir caminhando, seguir sua genealogia protegida das memórias traumáticas, como um sapato que protege os pés das pedras no caminho. A partir disso, constituiu-se na família um *pacto*

*denegativo*: organizando os vínculos, por um lado, e defendendo-se do conteúdo traumático, por outro.

De acordo com Kaës (2001), o pacto denegativo diz respeito a um pacto grupal sobre o negativo da transmissão. Neste tipo de aliança defensiva, exige-se que as pessoas do vínculo recalquem, recusem ou rejeitem algo para que o vínculo se mantenha. Um exemplo claro deste pacto no filme está na negação da música e da recusa de todos os membros da família da possibilidade de Miguel tocar na praça da cidade. A música é denegada por todo o grupo, mantendo-o unido e defendendo-o a memória traumática.

Constituir-se herdeiro desta herança negativa implica, também, que o sujeito seja convidado para isto, que isto lhe seja imposto, e que, então, se ele não puder modificá-lo, torná-lo seu, ele se aliene e renuncie, em parte ou totalmente, à sua própria subjetividade (GRANJON, 2000, p. 27)

Foi no Dia dos Mortos, celebração tradicional mexicana, na qual os entes queridos próximos podem visitar seus parentes vivos, que Miguel percebeu que há uma parte de sua história que pode não ter lhe sido contada propriamente. Em meio a confusão, quebra o vidro do porta retrato de sua tataravó, Mamá Amélia, com sua bisavó, ainda bebê e o seu tataravô, de rosto desconhecido. O recorte da foto pode estar relacionado a algum fato da história dos Riveira que tentou ser apagado - o abandono de Papá Hector. A tentativa de apagar aquela pessoa da história na família gerou um buraco, uma lacuna na transmissão, assim como a lacuna da fotografia (Figura 1).

Embora fosse de conhecimento de todos que a tradição de fazer sapatos tenha vindo após o abandono desse tataravô, Miguel não sabia que a família já havia gostado de música: fato impensável diante do pacto denegativo vigente. Ao olhar a foto em sua totalidade

(Figura 1.), revelando o violão que tinha sido escondido, o menino sente-se impelido a buscar tal lacuna de sua história.

**Figura 1.** Retrato dos tataravós e a bisavó de Miguel.



A partir desta descoberta, Miguel parte para uma aventura no Mundo dos Mortos. Vai buscar junto aos seus antepassados que retornam no Dia dos Mortos, a história que ficou apagada e escondida na genealogia de sua família. Isso se passou após o garoto negar as imposições de sua avó, pai, mãe e demais familiares e ir atrás do seu desejo de participar do show de talentos da vila em que morava, repetindo os passos de seu tataravô que abandonou a família em busca da música.

A repetição de sintomas entre as gerações, ocorre devido ao que Benghozi (2010) define como transmissão de um *roteiro genealógico* inter e transgeracional que envolve os membros da família. O roteiro genealógico, segundo o

autor, remete a uma incapacidade de metabolização psíquica incorporada; é a expressão inconsciente ocorrida através de uma encenação transmitida de geração em geração. A expressão da repetição é a expressão sintomática de uma tentativa de preencher as lacunas inconscientes deixadas pelos segredos dos outros no grupo familiar.

Ao contrário da memória intersubjetiva, ou seja, espaço dos conteúdos que foram simbolizados e podem ser passados e evocados, confirmando o sentimento de pertencimento, Miguel está em busca de uma memória que foi “rasgada” e “escondida” da história de sua família. Diante de um evento traumático, o conteúdo pode não ser elaborado (no caso, o abandono do músico), criando um traço na genealogia sobre o qual não se pode pensar ou simbolizar. Esses conteúdos não subjetivados, entretanto, continuam insistindo em se inscrever, numa repetição (BENGHOZI, 2000). Assim, as dificuldades de estabelecimento de processos simbólicos, se relacionam, na transmissão, não somente com o conteúdo negativo em si, mas com a impossibilidade de elaboração deste conteúdo (GRANJON, 2000).

O abandono do tataravô de Miguel, Papá Hector, parece ter sido um evento tão traumático na família Rivera, que formou o que estudiosos da transmissão psíquica chamam de *cripta*. Abraham e Torok definem a *cripta* como um sintoma da patologia da transmissão psíquica, em um luto não efetuado ou uma vergonha sepultada, sem possibilidade de elaboração, através de uma introjeção impossível, em uma dimensão transgeracional (REHBEIN, CHATELARD, 2013; FÉRES-CARNEIRO, 2005).

Em contato com uma mãe ou pai portador de *cripta*, pode ocorrer a determinação de um fantasma inconsciente no filho. A *cripta*, portanto, é um mecanismo de clivagem para evitar o sofrimento através de um pacto denegativo,

organizando os laços através da defesa em relação a um conteúdo traumático, mantendo isolado aquilo que ameaça o funcionamento psíquico dos sujeitos do grupo (CORREA, 2000a; GRANJON, 2000; IGNEZ-MAZZARELLA, 2006). No caso da família Rivera, foi justamente o desaparecimento do tataravô, vivido por sua esposa como um doloroso abandono, que constitui um luto traumático, não elaborado, que deu origem à transmissão transgeracional. A música remetia a este conteúdo traumático, e por isso foi abolida, expulsa da família, evitando a dor a qual aquele conteúdo remete.

Em suma, se participar da produção de sapatos dita o pertencimento à família, ao reivindicar que não gosta de fazê-lo, Miguel se sente impelido a buscar a história rasgada, cortada da memória de sua família. Movido pela necessidade de enfrentar esta transmissão que não foi incorporada e para a qual não há história, Miguel pôde descobrir as lacunas da família Rivera que não lhe foram contadas. Ao ir para o mundo dos mortos, o garoto consegue decifrar o enigma: o tataravô não abandonou a família, mas foi assassinado pelo famoso cantor, Ernesto de la Cruz. Ao saber da verdade, Miguel pôde recontar a história, trazendo à tona o verdadeiro motivo pelo qual seu tataravô nunca retornou para casa. Dessa maneira, o conteúdo antes denegado e encriptado pode ser contato, elaborado.

Isto remete a importância da memória na construção da subjetividade. A música tema do filme trata justamente a este aspecto:

*Lembre de mim  
Hoje eu tenho que partir  
Lembre de mim  
Se esforce pra sorrir  
[..]  
Lembre de mim*

*Não sei quando vou voltar  
Lembre de mim  
Se um violão você escutar*

Ao longo da jornada de Miguel no Mundo dos Mortos, buscando um encontro com seu tataravô, os personagens correm contra o tempo para restituir a memória familiar. Nesta corrida, buscam a benção de algum ascendente para que Miguel possa tornar-se músico e desta forma, volte ao Mundo dos Vivos. É a memória de sua bisavó, Mamá Inês (a única que ainda se lembrava de Papá Hector), o que o mantém vivo no Mundo dos Mortos. É, também, a partir do momento que sua tataravô (filha de Papá Hector) pode contar as memórias que têm de seu pai e que Miguel pode dizer o que realmente aconteceu com seu tataravô, que a história da família pode ser recontada, e a imagem rasgada da foto, pode ser restituída.

Pode-se notar, diante do descrito, a importância da memória na transmissão psíquica. A transmissão, sobretudo aquela sobre a qual se pode falar e representar (*transmissão intergeracional*) se faz a partir dos traços de memória das gerações ascendentes, e da possibilidade de contar essas histórias (PUGET, 2000). É a partir das histórias contadas entre uma geração e outra que se formam as crenças partilhadas, os mitos familiares e o pertencimento, subjetivantes para o sujeito. Diferem-se, portanto, daquelas memórias que foram “rasgadas”, apagadas. Isso fica claro na voz de Miguel a sua tataravó, Mamá Amélia: “*Você pode não perdoar, mas não pode esquecer*”.

Se num primeiro momento repetiu exatamente o que o tataravô fez sem o sabê-lo: abandonou sua família em busca de seu sonho com a música, após tomar conhecimento da história de seus tataravós, faz dela uma herança, tornando-a parte de sua história. Com a possibilidade de lembrança e recordação mantém as

pessoas e as memórias, de alguma maneira, vivas (no Mundo dos Mortos porque presentes no Mundo dos Vivos). Em uma das últimas cenas do filme, o personagem principal pode, no Dia dos Mortos, cantar junto a sua família, e narrar sua história para as próximas gerações.

### **Considerações Finais**

O estudo da transmissão psíquica geracional a partir do filme “Viva: a vida é uma festa” permite ilustrar os mecanismos de repetição geracional decorrentes de traumas, lutos e vergonhas familiares. A animação nos mostra que sofrimentos “rasgados” da história da família não são completamente apagados, mas sim transmitidos como um negativo.

À guisa de síntese conclusiva, vale reforçar que a família torna-se responsável por transmitir a preservação do material psíquico, de maneira inconsciente, para as gerações seguintes, por meio da linguagem, do simbólico e de dimensões imaginárias nos vínculos familiares. Dessa forma, a transmissão psíquica, tem caráter estruturante para o bebê e busca inscrevê-lo de forma física e psíquica em uma história familiar, por meio dos afetos, representações e fantasias. Portanto, a transmissão psíquica geracional pressupõe considerar a história e a pré-história de cada sujeito em seu processo de singularidade e subjetivação.

Essa transmissão pode ser distinguida em duas modalidades: a transmissão intergeracional em que o conteúdo é memorizado, transformado e elaborado para, assim, transmitir a próxima geração, ou seja, um processo de apropriação e; a transmissão transgeracional em que o material não é transformado nem simbolizado, em geral, por meio de segredos, não-ditos, interditos, histórias

lacunares. Sem haver a possibilidade de transformação, elaboração e apropriação do conteúdo transmitido, estes acontecimentos não terão continência e representação, tornando-os, assim, em processos patológicos, sintomáticos e traumáticos, sujeitos à repetição. Durante o filme, na família Rivera, o abandono do tataravô em busca do desejo de viver da música tornou-se tão traumático, que a música precisou ser abolida daquela família a fim de evitar o sofrimento que o conteúdo ecoava.

É durante a celebração do “Dia dos Mortos” que o personagem Miguel percebe uma parte de sua história que pode ser contada, um conteúdo transgeracional que requer de uma transcrição transformadora. Com isso, sem perceber, Miguel repete os passos do tataravô em busca da realização de seu sonho, viver da música, uma repetição de conteúdo não metabolizado. Esta busca acaba levando-o ao Mundo dos Mortos, onde o garoto consegue restituir a memória familiar, percebendo que, na verdade, Papá Hector havia sido assassinado, e obter a redenção familiar a seu tataravô, tornando possível que a história da família seja recontada.

Pode-se concluir que o filme, sob a ótica da psicanálise, revela a importância da elaboração e simbolização de conteúdos potencialmente traumáticos. Para tal, estes conteúdos precisam ser ditos, contados e recontados através das gerações. Miguel, ao encontrar as lacunas de sua família, abre esta possibilidade de memória, de narrativa. É somente a partir das histórias transmitidas de uma geração a outra que se formam as crenças partilhadas, os mitos familiares e o pertencimento, que são subjetivantes para os sujeitos do grupo.

## Referências

- ANDRÉ-FUSTIER, F.; AUBERTEL, F. A transmissão psíquica familiar pelo sofrimento. In: **A transmissão do psiquismo entre gerações: enfoque em terapia familiar psicanalítica**. EIGUER, A. (org). São Paulo: Unimarco Editora, 1998.
- AULAGNIER, P. **A violência da interpretação**: do pictograma ao enunciado. Rio de Janeiro: Imago, 1979.
- BENGHOZI, P. Traumatismos precoces da criança e transmissão genealógica em situação de crises e catástrofes humanitárias. In: CORREA, R. (Org.) **Os avatares da transmissão psíquica geracional**. São Paulo: Escuta, 2000, p.89-100.
- BENGHOZI, P. **Psicanálise dos vínculos: casal, família, grupo, instituição e campo social**. São Paulo: Vetor, 2010.
- CAREL, A. A posteridade da geração. In: **A transmissão do Psiquismo entre gerações: enfoque em terapia familiar psicanalítica**. São Paulo: Unimarco Editora, 1998.
- CORREA, O. B. R. Ecloração dos vínculos genealógicos e a transmissão psíquica. In: **Os avatares da transmissão psíquica geracional**. Olga Ruiz Correa (org.). São Paulo: Escuta, 2000a.
- CORREA, O. B. R. **O legado familiar: a tecelagem grupal da transmissão psíquica**. Rio de Janeiro: Contra capa livraria, 2000b.
- CORREA, O. B. R. A transmissão psíquica geracional. In: **Crises e travessias: nas diversas etapas de vida do casal e do grupo familiar**. Petrópolis: KBR, 2013.
- EIGUER, A. A parte maldita da Herança. In: **A transmissão do psiquismo entre gerações: enfoque em terapia familiar psicanalítica**. EIGUER, A. (org). São Paulo: Unimarco Editora, 1998.
- FAINBERG, H. Escuta da telescopagem das gerações: pertinência psicanalítica do conceito. In: **Transmissão da**

**vida psíquica entre gerações.** KAËS, R.; FAINBERG, H.; ENRIQUEZ, M. (org.). São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.

FÉRES-CARNEIRO, T., & MAGALHÃES, A. S. Conquistando a herança: sobre o papel da transmissão psíquica familiar no processo de subjetivação. In: FÉRES-CARNEIRO, T. (Org), **Família e casal: efeitos da contemporaneidade.** Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2005, p.24-32.

FREUD, S. À guisa de introdução ao narcisismo. In: **Escritos sobre a Psicologia do Inconsciente.** (L. A. Hans, Trad.). Rio de Janeiro: Imago, v.1, 2004, p.95-131.

FREUD, S. Totem e tabu. In: **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud.** Rio de Janeiro: Imago, v. 13, 1996.

GRANJON, E. A elaboração do tempo genealógico no espaço do tratamento da terapia familiar psicanalítica. In: **Os avatares da transmissão psíquica geracional.** CORREA, O. R. (org.). São Paulo: Escuta, 2000.

INGLEZ-MAZZARELLA, T. **Fazer-se herdeiro: a transmissão psíquica entre gerações.** São Paulo: Escuta, 2006.

NUNES, M. A. Pertença. In: LEVISKY, R. B.; DIAS, M. L.; LEVISKY, D. L. (orgs). **Dicionário de Psicanálise de casal e família.** São Paulo: Blucher, 2021.

KAËS, R. Os dispositivos Psicanalíticos e as Incidências da geração. In: **A transmissão do psiquismo entre gerações: enfoque em terapia familiar psicanalítica.** ALBERTO E. (org). São Paulo: Unimarco Editora, 1998.

KAËS, R. **Transmissão da vida psíquica entre gerações.** São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.

KÄES, R. Um Singular Plural - A psicanálise à prova do grupo, 2007 / tradução de Luiz Paulo Rouanet, São Paulo: Edições Loyola, 2011.

PAIVA, M. L. S. C. Heranças traumáticas. In: **Novas fronteiras da clínica psicanalítica de casal e família.** **Magdalena Ramos** (org.). São Paulo: Escuta, 2016.

PUGET, J. Disso não se fala.... Transmissão e memória. In: **Os avatares da transmissão psíquica geracional**. Olga Ruiz Correa (org.). São Paulo: Escuta, 2000.

\*REHBEIN, M. P.; CHATELARD, D. S. Transgeracionalidade psíquica: uma revisão de literatura. *Fractal. Revista de Psicologia*, v. 25, n.3, pp. 563-583, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1984-02922013000300010>. Acesso em: 07 out. 2022.

WEISSMANN, L. **Interculturalidade e Vínculos Familiares**. Blucher, 2019.

## Capítulo 7

# DISTANTE DA DOR DO OUTRO: ANÁLISE DA VÊNUS NEGRA E A DIFERENÇA COMO MEIO DE EXPLORAÇÃO COLONIAL

Drielly T. Lopes Silveira  
Sofia Freire

### Introdução

O título deste ensaio baseia-se na obra de Susan Sontag: *Diante da dor do Outro*, em que a autora busca demonstrar, especialmente a partir de descrição de imagens de guerra, como o retrato do sofrimento nos desperta sentimentos de horror, a partir da identificação com um outro corpo ferido, esquartejado, ensanguentado. Esse outro humano, que se assemelha a mim, comove e nos movimenta a partir do reconhecimento das semelhanças.

No desenvolvimento de sua obra, Sontag (2003) nos afirma sobre o distanciamento existente entre as fotografias de países colonizadores, e dos países colonizados, sendo os segundos passíveis de serem fotografados em condições mais ultrajantes e de maior violência. Para a autora, há algo da construção de um inimigo desumanizado, tratado como um selvagem. Neste sentido, tal como a epígrafe que inicia esse trabalho, a autora desenvolverá este raciocínio ao nos dizer:

Quanto mais remoto ou exótico o lugar, maior a probabilidade de termos imagens frontais completas dos mortos e dos agonizantes. Assim, a África pós-colonial existe na consciência do público em geral no mundo rico — além da sua música sensual — sobretudo como uma

sucessão de fotos inesquecíveis de vítimas com olhos esbugalhados, desde as imagens da fome em Biafra, no fim da década de 1960, até os sobreviventes do genocídio de quase 1 milhão de tútsis em Ruanda, em 1994 e, poucos anos depois, as crianças e os adultos cujas pernas e braços foram amputados durante a campanha de terror em massa promovida pela ruf, um movimento rebelde de Serra Leoa. (SONTAG, 2003, p. 44)

Não muito distante do texto construído por Sontag, a estética dos corpos “incomuns” disseminar uma lógica colonial, a partir do que viria a ser definido como “shows de aberrações” ou *Freak Shows*, na Europa e USA. O uso da estética corporal como definidora de padrões sustentaria junto ao imaginário europeu uma relação de animalidade diante dos corpos distantes do padrão branco europeu. Assim, é a partir do distanciamento da identificação com um corpo africano que uma das principais figuras destes períodos é conhecida: Sarah Bartmaan.

Sarah Bartmaan ou Saartije Bartmaan em sua língua nativa, seria uma representante do povo coisaã, nativos do território que hoje chamamos de África do sul. Pela estranheza e desconforto causado por seu corpo diante de um britânico visitante em sua terra natal, é convidada à Grã-Bretanha para exposição naqueles que ficaram conhecidos como *Freak Shows* – ou show de aberrações, em outras palavras corpos que deveriam determinar a distância possível entre o humano e o monstro – inumanos.

Balizados por um ideal hegemônico, ao final do século XIX e início do século XX os corpos que escapam aos padrões de normalidade são relegados à posição do *Freak*, lucrativos shows de aberrações que expunham corpos dissidentes no cenário europeu e norte-americana.

A proposta dos *Freak Shows* seria composta por uma hiperbolização de características corporais que se

distanciam do ideal hegemônico. Circundada por explicações de especialistas e encenação dos participantes expostos, buscava construir uma espécie de monstrosidade aos corpos acima do palco, os animalizando e construindo assim um modelo de “humano”, dos quais as ditas “aberrações” se distanciaram. Desta maneira, à plateia observadora era conferida certa homogeneidade determinada pelo lugar do observador que, ao distanciar-se do palco, distanciara-se também dos modelos de monstrosidades construídos pela exposição.

A exposição da estética de corporalidades dissidentes é uma característica de considerável relevância na história do ocidente, tomando esses corpos a partir de um trânsito entre diferentes posições: o risível e o temível, o que desperta curiosidade, desejo ou estranheza. Para Tom Shakespeare (1994), autor inglês dos *disability studies*, há uma objetificação da corporalidade dissidente, a transformando em alvo de um olhar que projeta sobre ele emoções particulares ou representações de valores e males específicos.

A aberração despertaria medo, desejo e curiosidade ao ser exposta ao olhar. Como explora Rosemarie Garland-Thomson (1996) é circundado por explicações místicas, os corpos “anômalos” dão espaço à construção da “monstrosidade”, e vazão a questionamentos sobre o que competiria aos domínios do “humano” e o que seria exterior a esse domínio.

Tal como a exposição a partir dos *Freak Shows* oportunizaram uma representação desses corpos que nos aproxima do que Sousa-santos explora como o Eu Ideal a partir das teorias freudianas, no início dos anos 90, também conferem um lugar de extimidade, de

estrangeirismo à diferença, a partir da ideia da composição do inumano na aberração.

Neste sentido, este trabalho retoma o longa metragem “A Vênus Negra” (2010) em uma tentativa de amarração com os conceitos de inteligibilidade de Butler (2003), bem como no uso do Unheimlich freudiano e do Estrangeiro de Sousa Santos (1983), de modo a oferecer amparo a se pensar uma psicanálise que vise a constituir-se também a partir de uma diferença pré-determinada pelo contexto histórico-social, pois como mencionado por Ayouch(2019):

A alteridade fica no centro do processo: a escuta analítica só ocorre se ela não procurar reduzir o outro ao mesmo, trazer o estranho para aquilo que é familiar ao analista, nem abafar o ininteligível do inconsciente com modelos de inteligibilidade historicamente situados. Como podemos ouvir o ininteligível? Como não o descartar, à primeira vista, enquanto alteridade total e inacessível nem, ao contrário, reduzi-lo a modelos familiares? (AYOUCH, 2019, p. 20)

A importância da retomada recente dos debates acerca das possibilidades de uma psicanálise, bem como demais ciências humanas, fora dos moldes europeus, permite-nos a reflexão sobre os lugares de nossos corpos e sexualidades quando representados a partir de um padrão hegemônico. Nesse sentido, refletir padrões sobre a sexualidade, inevitavelmente incidiria sobre a reflexão de padrões estético-corporais, afinal, a sexualidade se inscreve no corpo, na história, na construção dos sujeitos, para além da noção tantas vezes questionada de feminilidade e masculinidade ou para além das definições diagnósticas daquilo que deve ser considerado normal ou patológico. Para Michel Foucault (1988) ou Butler (2001) o corpo se

constrói diante de disputas determinadas por relações de poder que atravessariam os corpos colonizados.

### Material Analisado

Tipo de Material	Filme
Título Original	<i>Vénus Noire</i>
Nome Traduzido	Venus Negra
Gênero	Drama, Histórico
Ano	2011
Local de lançamento e Idioma original	França, Francês.
Duração	2h40min
Direção	Abdellatif Kechiche

Baseado na história de Saartjie Baartman, mulher africana levada à Londres e obrigada a se expor em shows de aberrações, o filme a *Vênus negra* relata a percepção europeia dos corpos colonizados, a partir de um retrato dos *freak shows* europeus e do nascente eugenismo que a mantém sob detalhadas avaliações clínicas, comparando sua anatomia a dos macacos.

Na Europa do século XIX, Saartjie Baartman deixa a África do Sul e é levada por Hendrick Caeza à Londres e Paris, com intuito de realizar a exposição de seu corpo em feiras e shows de aberração por essas cidades. Circundadas por encenações diversas, que iriam desde a jaula de onde sairia Saartjie à sua animalização e sexualização através de danças e exposição de seu corpo em tecidos bastante justos, as apresentações tinham como intuito a demonstração de sua anatomia corporal como “atípica”, permitindo que seu corpo fosse dado ao olhar e ao toque do espectador.

Saartije é levada à França para algumas apresentações e torna-se objeto de observação de teratologistas<sup>1</sup> e anatomistas que desejam realizar detalhadas medições e observações acerca de seu corpo. Diante de sua recusa de ser sua genitália analisada, Saartije retorna às apresentações e é convocada a shows nos quais seu corpo passa a ser extremamente sexualizado. Termina seus dias prostituindo-se, adoecendo e falecendo pouco tempo depois.

Após sua morte, seu corpo torna-se posse do governo francês, com o direito à detalhada avaliação por parte de anatomistas e seus restos mortais são conservados em formol e expostos em Paris.

### **FREAK SHOWS: o olhar como determinante da dissidência do Humano**

O termo *freak*, segundo Garland-Thomson (1996), era utilizado na Inglaterra desde o século XVII como representação do “esquisito”, sendo em 1847 associado às anomalias físicas, transformando-as no termo “aberração”.

Os *Freak Shows* tornaram-se um lucrativo negócio no século XIX unindo uma plateia bastante democrática, a nobres aos representantes das classes mais baixas, a população se reunia em torno do desejo de vislumbrar corpos distintos sob a marca da “aberração”. No palco, a busca por exagerar características “monstruosas” do indivíduo exposto encontrava auxílio em cenários, adornos corporais, vestimentas ou no discurso sensacionalista do apresentador, que reinventava

---

<sup>1</sup> Teratologia (do grego “terato” – anomalia/monstruosidade), ciência que se debruçaria sobre a tentativa de descobrir a origem e tratamento das “deformidades corporais” humanas e que tem seu nascimento (GARLAND-THOMSON, 1996).

histórias acerca das deformidades corporais na tentativa de hiperbolizar a diferença.

Assim, figuras como a mulher barbada, os gigantes chineses, anões, gêmeos siameses, hermafroditas, tatuados ou mesmo pessoas de “etnias exóticas”, foram envoltos em um processo de exposição física e discursiva, distanciando-se dos padrões de normalidade a partir dos “exageros” que marcaram a essência dos espetáculos de aberrações. Na mesma medida, médicos e especialistas subiam ao palco para se pronunciarem cientificamente sobre os fenômenos corporais, enquanto o indivíduo exposto encenava contradições que remetiam às histórias relatadas sobre sua origem e condição.

Os limites do humano fazem dos corpos diferentes objeto do olhar, e os espetáculos que constantemente os comparavam a animais, através de cenários, encenações e indagações de “especialistas” transformam-se em um mercado lucrativo a partir do século XIX. No palco, a busca por exagerar características “monstruosas” do indivíduo exposto encontrava auxílio em cenários, adornos corporais, vestimentas ou no discurso sensacionalista do apresentador, que reinventava histórias acerca das deformidades corporais na tentativa de hiperbolizar a diferença.

O trabalho cultural de um Freak Show é tornar a particularidade física do “anormal” em um texto hipervisível contra o qual o corpo indistinguível do espectador se desvanece em um instrumento aparentemente neutro, intratável e invariável da vontade autônoma. (GARLAND-THOMSON, 1996, p.10, *tradução nossa*<sup>2</sup>)

---

<sup>2</sup> No original: “A freak show's cultural work is to make the physical particularity of the freak into a hyper visible text against which the viewer's indistinguishable body fades into a seemingly neutral, tractable, and invulnerable instrument of the autonomous will”.

De acordo com Shakespeare (1994), o “exagero” na exposição de determinadas características busca principalmente despertar uma resposta emocional no espectador. Na mesma medida, as encenações, performances e histórias que criaram o contexto destes shows, tinham também o intuito de despertar reações, sublinhando uma mensagem nas entrelinhas, diante da qual, a “aberração” seria não apenas não humana, mas muitas vezes, perigosa. O “olhar”, como enunciado por Shakespeare (1994), torna-se o ponto de apoio para o estabelecimento de uma relação de poder, marcada pela assimetria entre o corpo exposto e o do espectador.

Não muito distante às questões apresentadas por esses autores, Rago (2008) pontua a exposição dos ditos “corpos exóticos” nas feiras, circos e *freak shows*, sendo estes, geralmente, mulheres de tribos africanas ou americanas “capturadas” por europeus e levados à exposição nos espaços mencionados, a partir de um discurso que visava especialmente produzir “(...) um estereótipo por meio de uma forma de conhecimento e identificação ambivalente, com efeitos de verdade que tornam possíveis os processos de sujeição” (RAGO, 2008, s/p). É ainda no mesmo texto que a autora se utiliza da mesma referência de Preciado.

Durante todo o século XIX, homens e mulheres das tribos africanas foram levados à Europa para serem exibidos, ao lado dos animais, como lembra o narrador-símio de Kafka, no conto “Relatório para uma Academia”, nas feiras, teatros de variedades, espetáculos circenses e exposições universais, e para serem observados e estudados a fim de comprovarem-se as teorias médicas eugenistas sobre a superioridade da raça branca. (RAGO, 2008, s/p)

Rago tem como intuito, demonstrar o forte vínculo que existiria entre essas exposições e um discurso

colonizador que sustentaria uma naturalização de todo grupo que fuja ao ideal universal do homem branco europeu.

Os *Freak Shows* permitiram, não apenas a exposição corporal a uma plateia atenta ao espetáculo conduzido por apresentadores, médicos e performatizado por corpos “desviantes”, mas também o auxílio na delimitação de um espaço que diferenciava o que era considerado atípico corporalmente do que, mais tarde, denominou-se “normalidade”. Para Garland-Thomson (1996):

O trabalho cultural de um *Freak Show* é tornar a particularidade física do “anormal” em um texto hipervisível contra o qual o corpo indistinguível do espectador se desvanece em um instrumento aparentemente neutro, intratável e invariável da vontade autônoma(...) (GARLAND-THOMSON, 1996, p.10, *tradução nossa*).

Desta forma, como corpos expostos sob a alcunha da “aberração” ou “monstros”, mais que tornar-se objeto de espetacularização diante do outro, são envolvidos em um discurso de hiperexposição e “exagero” do que se colocava como atípico na estética corporal. Como já mencionado em Shakespeare (1994), o “exagero” na exposição de determinadas características busca principalmente despertar uma resposta emocional no espectador. Na mesma medida, as encenações, performances e histórias que criaram o contexto destes shows, tinham também o intuito de despertar reações, sublinhando uma mensagem nas entrelinhas, diante da qual, a “aberração” seria não apenas não humana, mas muitas vezes, perigosa.

Diante do corpo sexualizado e animalizado de Saartije, o expectador se permite ao toque não-consentido, à erotização, à aproximação da diferença como inumano, o Outro, distante de mim, o aberrante, o ininteligível ou abjeto.

A ideia de abjeção é utilizada por Judith Butler (2002) ao refletir corpos que, não estando ‘corretamente’ generificados, transforma-se em algo a ser excretado da sociedade, de maneira a compor as fronteiras da diferença entre o humano e o inumano. Segundo a autora:

O abjeto designa aquilo que foi expelido do corpo, descartado como excremento, tornado literalmente Outro. Parece uma expulsão de elementos estranhos, mas é precisamente através dessa expulsão que o estranho se estabelece. A construção do -não eu como abjeto estabelece as fronteiras do corpo, que são também os primeiros contornos do sujeito. (BUTLER, 2003, p. 190)

Butler, leitora de Foucault, refere-se à construção de um exterior constitutivo que delimitaria fronteiras e permitiria disseminar um ideal de normalidade que estipularia quais seriam, em nossa sociedade, os "corpos que importam". Conforme a autora:

A formação de um sujeito requer identificação com o fantasma normativo do “sexo”, e essa identificação toma lugar mediante um repúdio que produz um domínio de abjeção, um repúdio sem o qual o sujeito não pode emergir. Esse é um repúdio que cria uma valência de “abjeção” e sua condição para o sujeito como um espectro ameaçador. (BUTLER, 2019, p. 23)

Embora a autora defina os termos para reflexões sobre gênero, desloca-se ocasionalmente suas definições para refletir outras concepções da abjeção, aqui dada pela noção de aberração como abjeto. Note-se ainda a importante posição da abjeção como uma posição definidora da diferença, como um “espectro ameaçador”, no sentido de permitir que, sendo seu reconhecimento possível, possa emergir também enquanto sujeito. Nesse sentido, o silenciamento de grupos abjetos encontra

espaço diante de uma lógica dada pela diferença como definidora do inaceitável.

Não muito distinto deste sentido, Freud (2019) nos apresenta a definição de *Unheimlich*, como um estranho familiar, algo que deve permanecer oculto, ou nas palavras do próprio autor: “é uma espécie do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo.” (p.33)

Seguindo por esta questão, aponta-se que é curiosamente em uma nota de rodapé de seu texto *Das Unheimlich*, de 1919 que Freud apresenta uma das possíveis primeiras definições do termo. Conforme relata, encontrava-se em uma viagem de trem quando inesperadamente a porta do toailete próximo a ele se abre de modo que entra em seu vagão um senhor mais velho, de pijama. Ao se levantar para informar ao estranho o equívoco de entrar na cabine errada, Freud percebe espantado se tratar de sua própria imagem, refletida na porta que se abriu inesperadamente, conforme escreve: “Sei ainda que essa aparição me deixou, no fundo, descontente” (FREUD, 2019, p.103). Lima (2019, p.22) retorna a esse relato, na tentativa de descrição do ocorrido:

Freud se vê objeto do olhar antipático do Outro, afetado pela estranha aparição de algo do íntimo que ele não pôde reconhecer. Esse breve relato da experiência freudiana nos transmite o cerne da sensação do *unheimlich*: a irrupção desconcertante de algo que não se acomoda na imagem especular, um objeto infamiliar que foge ao narcisismo pelo qual o sujeito organiza seu mundo.

Lima (2019) remete à aproximação da experiência de *unheimlich* à relação com o olhar, ponto nodal do estabelecimento da diferenciação entre os corpos na história do continente europeu, exemplificado tal nas experiências da clínica médica, como exposto por Foucault (1988), na experiência dos shows de aberrações que

denotam a expressão da monstruosidade junto ao imaginário ocidental.

Márcia Arán, em sua obra *O Averso do Averso*, se pergunta sobre os possíveis destinos da diferença na cultura contemporânea. Como psicanalista, feminista e brasileira, a autora se volta a questionar certas posições da psicanálise diante das mudanças sociais ocorridas no século XXI. Para a autora, o potencial subversivo da ideia de alteridade na psicanálise encontra-se principalmente no conceito de pulsão e na possibilidade de posituação da feminilidade, de maneira a pensar formas de subjetivação que não necessite de um lugar transcendente, universal e vertical para se referir ao outro. De acordo com a autora:

Assim, o outro só se faz presente como diferença na teoria psicanalítica quando traz consigo a noção de *indeterminação, contingência, e estranheza*, que se apresenta na maior parte das vezes a partir de uma metáfora econômica. Isto porque, tendo sido historicamente excluído tanto de uma certa noção de cultura como também de formas de subjetivação ancoradas no princípio de identidade, só pôde retornar como trauma e, neste sentido, preservar o mal-estar constitutivo da sociabilidade moderna. (ARAN, 2006, p. 180, *grifos nossos*)

Retomando a citação ao conceito de *Das Unheimliche* do início do texto, e sua potencial aproximação com a ideia da aberração, aponta-se que essa autora resgata o mesmo conceito ao qual chama de “condensador da experiência alteritária na modernidade”. Como bem apontado por Freud (2019) o sentimento de estranheza desperta angústia e terror, porém, nem tudo que angustia nessa experiência seria estranho, pois este traz consigo a noção de familiar.

Como apontado anteriormente, Freud definiria o conceito de *Unheimlich* especialmente como algo que,

devendo permanecer oculto, saiu a luz, não muito diferente às questões apresentadas: o obscuro, não deveria ser exposto e torna-se ridicularizável<sup>3</sup>. Porém, como bem posto por Arán, a ideia do escondido que sai a luz, seria talvez uma das melhores definições do destino da alteridade na contemporaneidade, considerando ainda pela própria autora algo que nos é caro: o próprio autor, segundo ela, busca pelo texto o tempo todo presentificar a violência do gesto de exclusão do outro, este outro que só poderia retornar como terror. Gesto este, que não diz apenas do outro, mas talvez, também daquele que o observa e escuta. Ainda segundo Arán (2006, p. 184, *grifos nossos*):

Assim, como afirmamos anteriormente, *a experiência psicanalítica é uma tentativa de abertura em direção à alteridade. (...) o conceito de estranho-familiar sugere dois caminhos para a realização deste ato; pensar o outro como diferente – a realidade externa – e pensar o outro como uma marca da alteridade dentro de si. Porém, desde já, é importante que se diga que a possibilidade de distinção de um ‘exterior – irreduzível’ e um ‘interior-pulsional’ é sempre provisória, pois na medida em que a alteridade como diferença é tudo aquilo que abala as fronteiras do eu, isto significa pressupor um movimento, uma mescla pulsional, em que nem sempre estas distinções fazem sentido.*

É refletindo possíveis perspectivas de se pensar a alteridade diante das situações expostas que também Neusa Sousa Santos (1998) traz a concepção de estrangeiro dentro do âmbito psicanalítico, assemelhando-se a análise fornecida por Butler sobre o abjeto, se tratar da projeção do mal para

---

<sup>3</sup> Talvez seja possível aproximar também algumas questões apresentadas do “posto em cena” a partir do riso com outro texto freudiano: O chiste e sua relação com o inconsciente (1905), encontra-se uma “maneira possível” para que esse outro que também habita em mim seja “exposto”.

grupos sociais oprimidos. Souza capta nessa situação a perda do sentido simbólico que permite a integração no discurso, o que carrega a duplicidade do estrangeiro enquanto invisível, mas ao mesmo tempo presente, o que retorna, ou faz-se enfim visível. A autora define o estrangeiro a partir do infamiliar freudiano e afirma:

Esse estrangeiro que, desde sempre, vive em nossa casa é o que há de mais exterior e íntimo, de mais estranho e familiar. Sendo o mais opaco, o mais escondido, é, ao mesmo tempo, o mais estranho e o mais interior. O mais íntimo não se conjuga com a transparência - ao contrário, ele se diz no mesmo sentido que a opacidade. É capaz de suscitar angústia e horror justamente porque nos concerne, convive conosco, e por estar tão em nós, tão escondido em nós, se perde aí tal qual um bem precioso que, de tão bem guardado, se perde. (SOUZA, 1998, p. 122)

### **Considerações Finais**

Pensar a construção dos corpos a partir de um distanciamento do imaginário comum europeu tornou-se um desafio à psicanálise contemporânea, pois, considera-se a importância da constituição do sujeito como representado por seu atravessamento histórico-social na constituição de seu desejo. Como afinal, nos dirá Ayouch (2019, p.19):

Cabe, ao contrário, interrogar-se sobre as relações de poder articuladas no contexto ocidental, que definem o posicionamento social e psíquico de sujeitos alterizados. Esse termo diz respeito ao mecanismo de identificação projetiva que constitui um grupo minoritário como 'outro', numa polissemia: o 'outro' do Ocidente tal como foi definido pelo orientalismo, o outro interiorizado apontado

por F. Fanon, mas também a alteridade concebida como inferior e ameaçadora.

A representação trazida no filme *Vênus Negra* demonstra o imaginário relacionado à mulher africana que reverbera de diversas formas ainda no contemporâneo. O laço social atravessado por esse imaginário faz com que a representação monstruosa projete esse infamiliar, esse estrangeiro nessas representações (SOUZA, 1998). O caráter de inteligibilidade da categoria de humanidade, a possibilidade de representação enquanto sujeito desejante e a performatividade de gênero dentro da norma é impossibilitada para esses sujeitos, que são marginalizados no local da abjeção.

O abjeto, a aberração, refere-se ao desvio impensável, à exposição de uma norma que se impõe silenciosa e representaria, de maneira geral, diversas faces da diferença ao imaginário comum europeu. Ao inscrever sua incoerência com as leis de inteligibilidade hegemônica desafiaria os padrões estipulados criando resistência e, ao afrontar as normas, “exporia” a própria norma, bem como suas possíveis fragilidades. Um corpo, para a psicanálise, bem como outras teorias como *Queer e Crip*, inscreve-se não apenas a partir do corpo físico, o corpo é também linguagem, discurso. O que diz esse corpo a partir da linguagem? E como bem posto, sendo a linguagem audível, o que se escuta nesta ordem do “mostrado”? O que, do escutado, deve permanecer no “obsceno”, na “outra cena” e o que diz não daquele que mostra, mas daquele que se reconhece?

Nesse sentido, a pergunta que retorna à psicanálise, frente à *tantos corpos que não importam*, denunciados por um monstro àqueles que “o escutam” (ou não), poderia ser resumida à afirmação presente neste antigo texto em que Freud nos descreveria esse *Estranho e ou Incômodo* (respeitadas as traduções ao nosso português):

O leigo tem aqui, diante de si, a expressão de forças que ele não imaginara à volta dele, mas cujo movimento podia ser percebido, obscuro, num canto remoto da própria personalidade. (...) Não me admiraria ouvir que a psicanálise, ocupada em descobrir essas forças misteriosas, tornou-se, ela mesma, *unheimlich* para muitas pessoas.” (FREUD, 2019, p. 91)

Diante da atual conjuntura sócio-política, atravessada pelo decurso das manifestações dos estudos decoloniais e demais marcadores sociais da diferença poderia a psicanálise abrir-se a escuta do monstro ou deve permanecer ensandecida, permitindo-lhe um único lugar: o de estranho familiar?

## Referências

- ARÁN, M. **O avesso do avesso**. Rio de Janeiro: Garamond Ltda, 2006.
- AYOUCHE, T. **Psicanálise e Híbridez: gênero, colonialidade e subjetivações**. Curitiba: Caligraphie, 2019.
- BUTLER, J. **Problemas de gênero**. Editora Civilização Brasileira, 2003.
- BUTLER, J. **Corpos que importam**. São Paulo: n-1 Edições, 2019.
- FANON, F. **Pele negra máscaras brancas**. EDUFBA, 2008.
- FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Edições Graal, 1988.
- FREUD, S. **O infamiliar [Das Unheimliche]** – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de O homem da areia de E. T. A. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- GARLAND-THOMSON, R. From Wonder to Error: A Genealogy of Freak Discourse in Modernity”. In: GARLAND-THOMSON, R. (org.). **Freakery: Cultural Spectacles of the**

Extraordinary Body. New York: New York University Press. 1996.

LIMA, V. Entre o Unheimlich e o queer: o objeto a como resíduo não identitário do sujeito. **Revista Ato**, v5, n.5, p.121-133, Belo Horizonte. 2019.

LEITE JUNIOR, J. **Nossos Corpos Também Mudam: A Invenção das categorias 'Travesti' e 'transexual' no Discurso Científico**. São Paulo: Annablume, 2011.

LEITE JUNIOR, J. **Das Maravilhas e Prodígios Sexuais: A pornografia bizarra como entretenimento**. São Paulo: Annablume. 2006.

LOPES, D. T. S. **Sob o Signo da Sereia: a feminilidade na experiência de mulheres trans deficientes**. (Dissertação de Mestrado), Programa de Pós Graduação em Educação Sexual da Faculdade de Ciências e Letras, UNESP: Araraquara, 2018.

MARTINS, A.; MOREIRA, L. S. A Origem do destino criado para as mulheres pela psicanálise: por uma leitura reparadora através das atas da Sociedade das Quartas-Feiras. In: MARTINS, A.; SILVEIRA, L. (org) **Freud e o Patriarcado**. São Paulo: Editora Fapesp, 2020.

PRECIADO, P. B. **Texto Junkie**. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

RAGO, M. O corpo exótico: o espetáculo da diferença. **Labirys Estudos Feministas**, 2008. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys13/perspectivas/marga.htm>. Acesso em: 07 out. 2022.

SHAKESPEARE, T. Cultural Representation of Disabled People: dustbins for disavowal?. **Disability & Society**, v. 3, n. 9, p. 217-233, 1994. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09687599466780341>. Acesso em: 07 out. 2022.

SHAKESPEARE, T. Disabled Sexuality: Toward Rights and Recognition. **Sexuality and Disability**, v.3, n 18, p. 159-166, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1023/A:1026409613684>. Acesso em: 07 out. 2022.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA SANTOS, N. **Tornar-se Negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiros em ascensão social. Rio de Janeiro: Graal, 1993.

## Capítulo 8

### **RED: CRESCER É UMA FERA - REFLEXÕES SOBRE A PARENTALIDADE E VINCULARIDADE**

Giovana Benite dos Santos  
Roseclair Keller de Oliveira Lima  
Mary Yoko Okamoto

#### **Introdução**

O recém lançado filme *Red: crescer é uma fera* possibilitou analisar e empreender uma reflexão acerca do tema relacionado ao vínculo familiar e as ressonâncias no exercício da parentalidade. A análise do filme foi realizada, a partir da Família e dos vínculos, ao se considerar a importância da transmissão psíquica entre gerações e ao se propor a pensar de que maneira se constitui o vínculo na vida psíquica do sujeito em sincronia com o casal, a família e outro grupo.

Além do aparato psíquico individual, a psicanálise que estuda os vínculos considera os laços que se organizam em torno de dois ou mais sujeitos, influenciando diretamente na subjetividade. Compreendemos que o grupo produz efeitos específicos sobre o sujeito e este possui uma lógica de funcionamento diferente quando está em grupo, eis que: “não temos como não nos deixar afetar pelo outro” (WEISSMANN, 2019, p.91).

O vínculo se constitui através das alianças inconscientes, que segundo Kaës (2011), implica no processo de ligação entre duas ou mais pessoas, com um objetivo e comprometimento em comum. É por intermédio das alianças que é estruturado o vínculo, através de

contratos e pactos, que exigem concessões, mas também possibilita satisfações a partir do que ele chamou de custos psíquicos. O vínculo da mãe-bebê, bem como o do grupo familiar inauguram o espaço chamado de intersubjetivo, e é constituído por uma tecelagem psíquica grupal que atravessa gerações (CORREA, 2003).

A transmissão psíquica entre gerações é um importante aspecto que compõe o psiquismo familiar e um dos principais autores que se dedicou a estudar tal questão foi René Kaës (2001), a partir da análise do uso do termo transmissão ao longo das obras freudianas. Kaës (2010) afirma que o grupo precede o sujeito, isto é, antes mesmo dele nascer já existe uma pré-história de sua família a qual ele torna-se herdeiro a partir da transmissão psíquica. Afetos, representações, fantasias, traumas de uma geração que antecede são inscritos no espaço intersubjetivo após o nascimento. Há uma urgência em transmitir, pois nada que foi retido permanecerá totalmente inacessível para a geração seguinte. O que está em jogo na transmissão segundo o autor, é a formação do inconsciente através daquilo que o sujeito vai herdar e os efeitos das subjetividades que são produzidos na intersubjetividade. Este processo solicita um importante trabalho psíquico que engloba mecanismos de identificação e uma série de projeções-introjeções, ocorrendo sobre o recalque e a culpa e envolvendo também diversas categorias de interdição (CORREA, 2003).

De acordo com Kaës (2001) a transmissão pode ocorrer de maneiras distintas entre gerações e podemos caracterizá-las por intergeracional quando o conteúdo a ser transmitido pode ser simbolizado e representado, podendo ser retomado e reelaborado. Por outro lado, o "transgeracional" é aquilo que foi transmitido sem ter sido simbolizado ou representado, impossibilitando que a

geração subsequente reelabore. Isso pode vir a implicar em uma compulsão à repetição no grupo familiar, representando uma falha na simbolização. O que vai ser transmitido engloba as tradições familiares, fantasias, traumas, valores, segredos, o que pode ser dito e aquilo que não foi dito, por não conseguir ser elaborado pelo psiquismo das gerações anteriores. Portanto, ao falarmos da transmissão psíquica estamos nos remetendo à formação do sujeito, o modo como ele se subjetiva dentro e a partir da história familiar, através dos vínculos responsáveis por transmitir a história (SCHOLZ *et al.*, 2015).

Em nossa análise, iremos nos debruçar no espaço intersubjetivo, com o intuito de compreender os vínculos da família Lee, as transmissões psíquicas bem como o exercício parental. Benghozi (2010) vai nos dizer que o vínculo é o suporte para a transmissão psíquica, assegurando que a história familiar seja transmitida para as gerações subsequente

Levando em consideração que a parentalidade ocorre no espaço da intersubjetividade, Rojas (2010) nos lembra que a função parental é de extrema importância para constituição psíquica do indivíduo, servindo como sustentação para os impulsos da criança. Para que tal função possa ocorrer, a autora diz ser necessário a existência da assimetria adulto-criança, referindo-se aos diferentes graus de conformação subjetiva entre um e outro, ao mesmo tempo que existe uma responsabilidade singular dos adultos. Quando essa simetria entre pais e filhos se inverte e o poder é entregue às crianças, isso leva a situações de verdadeiro desamparo. O psiquismo dos pais, portanto deve servir como apoio e auxílio para a criança construir suas próprias experiências psíquicas, processar as angústias infantis, conter impulsos arcaicos e assim

contribuir para a estruturação do seu mundo interno (SCHOLZ *et al.*, 2015).

Para Sólis-Ponton (2004) a parentalidade é “um tipo de estrutura que se instala em ação e evolui com o desenvolvimento do indivíduo e a evolução do grupo familiar” (p. 29). É construída no seio do aparelho intrapsíquico como produto da intersubjetividade e transgeracionalidade, organizando o pensamento dos pais e das crianças, evidenciando que eles têm atribuições, lugares e obrigações diferentes. A criança contribui ativamente para a estruturação da parentalidade, sendo o elemento responsável por inaugurar a tríade. Ela encontra “seu lugar na família a partir do confronto do bebê imaginário com o bebê real e da adaptação dos pais às necessidades do recém-nascido” (p.32). Ao mesmo tempo em que a criança se constitui, ela parentaliza seus pais que têm a função de capacitar psiquicamente a criança a viver em sociedade, ajudando a renunciar à satisfação pulsional, inserindo-a dentro das leis da cultura. Portanto, os “interditos e as regras que formam o núcleo da parentalidade são o alicerce da organização social” (p.36).

Em “Introdução ao Narcisismo”, Freud (1996) conceitua e discute o termo narcisismo primário e sua função na constituição psíquica do sujeito, enfatizando o papel e a importância da relação afetuosa dos pais com seu filho. Para o autor, quando o bebê nasce os pais retornam ao seu próprio narcisismo primário colocando o bebê no necessário lugar de “Sua majestade, o bebê”, ocupando um lugar de “elo, servidor, beneficiário e herdeiro da cadeia intersubjetiva que o precede” (KAES, 2001, p. 12). Isto significa que o filho vem a tornar-se herdeiro dos sonhos e desejos irrealizados dos seus pais e, portanto, o sujeito do inconsciente é o sujeito da herança.

Do ponto de vista do infans, este momento é fundamental para a constituição do eu, até então inexistente, pois possibilita a união das diversas zonas autoerógenas, servindo como base da constituição do ideal do eu e contribuindo para a sensação de autoestima do sujeito ao longo de sua vida. Do ponto de vista dos pais, entendemos que o investimento feito no bebê seria pelo retorno ao próprio narcisismo primário, abandonado há tempos e agora retomado no nascimento do filho, possibilitando depositar no bebê seus próprios desejos irrealizados (CASTANHO, 2015).

Para Castanho (2015), existe uma relação entre o investimento parental e o modo como é vivido o narcisismo primário pelo bebê: este último é sustentado pelo investimento parental. Só existe a “Sua majestade, o bebê” porque existem os pais (os súditos) que possuem seus ganhos psíquicos e assim proporcionam o reinado do pequeno rei/rainha. Esta experiência teorizada por Freud, segundo o autor, indica a lógica das alianças inconscientes, através do caráter grupal e contratual que sustenta o narcisismo primário.

Dando continuidade à teoria freudiana, Piera Aulagnier (2007) afirma que ao receber o investimento libidinal dos pais o sujeito recebe um lugar de pertencimento e a possibilidade de se constituir como Eu. A autora denomina este processo de “contrato narcísico”, cuja função refere-se à transmissão e preservação dos valores e ideais de um grupo social, assegurando a continuidade do grupo. Posteriormente, Kaes (2014) desenvolve o conceito ao dizer que existem contratos narcísicos originários, primários e secundários. A vertente originária seria a entrada do bebê na espécie humana, enquanto a primária estaria relacionada aos investimentos parentais. Por último, a vertente secundária estaria

baseada no narcisismo secundário, desenvolvendo-se nos grupos e nas instituições aos quais o sujeito pertence ao longo da vida (CASTANHO, 2015).

Não podemos pensar a parentalidade sem levar em conta o momento histórico e cultural no qual estamos inseridos. No século XX, localizado em um centro político estratégico e fustigado por duas grandes guerras mundiais, o psicanalista inglês Donald Winnicott pensou a parentalidade e sua função diretamente relacionada à promoção de cuidados necessários para o desenvolvimento do potencial do bebê. Em seu texto “O bebê como organização em marcha” (1949) o autor faz uma analogia entre o cuidado parental e aquele que deve ter no desenvolvimento de um bulbo. Ao plantarmos um bulbo, não precisamos interferir para que ele se desenvolva e se converta em um narciso, para isso, é necessário providenciar o tipo exato de terra, a dose certa de água e o desenvolvimento ocorrerá naturalmente, uma vez que o bulbo possui vida, potencial em si mesmo. Apesar de muito mais complexo do que o cultivo de um bulbo, para Winnicott (1949), o cuidado parental tem o mesmo objetivo, ou seja, fornecer os cuidados necessários para a criança, já que ela não é autônoma, mas possui seu potencial singular que será desenvolvido de acordo com os cuidados ambientais, fornecidos pelos pais. Sendo assim, Winnicott concebia que a parentalidade deveria ser pensada como responsável por prover o necessário para o desenvolvimento do bebê. Na concepção do autor inglês, a mulher se voltaria quase exclusivamente para a maternidade, enquanto pai assumia o lugar de sustentação da dupla mãe-filho. Se estes pais estivessem em boas condições de saúde psíquica e física, o autor acreditava que conseguiria prover os cuidados necessários para o desenvolvimento de uma criança saudável. Caso contrário, a redução destes cuidados, seja por

motivos individuais ou sociais, acarretaria na falha em uma capacidade importante, a capacidade de ficar só. Tal capacidade incide em muitas outras como a de se concentrar, criar, o enfrentamento de separações afetivas e a aquisição da autonomia. (PITLIUK, 2020).

Atualmente, o contexto e a configuração familiar se alteraram. Por um lado, as tarefas não são mais tão estritas ao gênero, o homem realiza as tarefas que antes eram exclusivas da mulher e a mulher em muitas famílias é a provedora do lar. Por outro lado, os pais geralmente trabalham em tempo integral e as crianças iniciam a vida escolar em idade cada vez mais precoce e muitas das funções que antes Winnicott dizia ser dos pais estão sendo exercidas por equipe de pessoas ou instituições. As creches, escolas, babás, profissionais da saúde fazem parte do ambiente que a criança se desenvolve, fazendo parte também do processo de subjetivação.

De acordo com Klinko e Carvalho (2021) a experiência escolar é muito importante no processo de subjetivação da criança, pois não é constituída apenas pela transferência de conhecimento, mas também por ser “um espaço e um tempo de transição entre âmbitos privado e público”, bem como “uma forma de separação da ordem produtiva e como anteparo ao universo familiar” (KLINKO E CARVALHO, 2021, p. 58). Além de ser o local onde a criança desenvolve seu processo de aprendizagem, a escola é também uma instituição responsável por promover a transição do ambiente familiar e privado em que a criança vive, para um mundo plural e compartilhado, podendo conviver com outras pessoas além de seus familiares. Dessa forma, “enquanto os alunos experienciam a escola, suas narrativas individuais e privadas são suspensas por um intervalo de tempo, o que permite a eclosão de novos modos de se posicionar frente aos outros e ao mundo” (p. 62.)”. Além

de possuir este caráter de transição e separação, os autores apontam a escola como um anteparo diante do narcisismo parental, retomando o que Freud (1996) elucidou, permitindo outras formas de relação que incluem novas regras válidas para todos que convivem naquele espaço, independente de prioridades estabelecidas em suas casas. Portanto, “a escola assegura uma abertura em relação à inevitável bolha familiar, criando respiros e desacomodações a partir da imersão na cultura e das potencialidades do laço social (p. 64).”

### Material Analisado

Tipo de Material	Filme
Título Original	<i>Turning Red</i>
Nome Traduzido	Red: crescer é uma fera
Gênero	Comédia
Ano	2022
Local de lançamento e Idioma original	Estados Unidos, inglês
Duração	1h40 min
Direção	Domee Shi

O filme *Red: crescer é uma fera* nos conta a história de Meilin Lee, a Mei-Mei, uma adolescente de 13 anos de origem chinesa, que vive com seus pais Jin e Ming, na cidade de Toronto, no Canadá. Iniciando sua fase de adolescência, o filme retrata algumas características próprias deste momento como a identificação com um grupo, a idealização da banda e mudanças nas relações com os pais, principalmente com Ming, uma mãe extremamente exigente com relação à rotina e, principalmente com o cumprimento dos deveres escolares, sobretudo porque o ideal projetado pela mãe em sua filha diz respeito ao sucesso escolar e subsequentemente profissional. No

entanto, para o cumprimento de tal ideal, a mãe estabelece uma rotina rígida, com horários pré-estabelecidos para que a filha cumpra todos os deveres escolares, doméstico, além de auxiliar a família no templo religioso administrado pela família.

No entanto, para o cumprimento desta agenda estabelecida rigidamente pela mãe, não resta espaço para o lazer, festas, brincadeiras, apenas o cumprimento de obrigações. Mas Mei-Mei integra um grupo de amigas e compartilham as experiências vividas nesse momento da vida: músicas, ídolos, jogos e festas, as primeiras experiências amorosas e de amizades.

Em um certo dia, a mãe de Mei-Mei encontra desenhos feitos pela filha, os quais declararam toda a paixão pelo garoto que trabalha no mercado. Assustada com a possibilidade do desenho ser um retrato da realidade, a mãe se enfurece com o garoto e vai até o local em que ele trabalha culpabilizando-o, na frente da filha e de seus colegas. Totalmente envergonhada e assustada com o que a mãe acabara de fazer, Mei-Mei chora e se desespera ao longo de toda a noite, sentindo muitas emoções como a vergonha, raiva e tristeza. Após esta noite, ela acorda transformada em um panda gigante vermelho e agora precisa aprender a lidar com esse seu novo temperamento feroz. A partir de então, em todas as ocasiões nas quais se sente muito irritada ou muito emocionada, ela se transforma no Panda Vermelho.

Esta transformação é fruto de uma tradição familiar até então desconhecida por Mei-Mei que acomete as mulheres daquela família, e que surgiu nas gerações antepassadas como uma forma de proteção da prole. Inconformada com esta tradição familiar, ela vai encontrar nas amigas uma importante rede de afeto, sentindo-se

aceita e estabelecendo uma relação mais espontânea, diferente daquela que possui com sua família.

No entanto, após a transformação, a mãe torna-se ainda mais apreensiva com as atitudes da filha, com receio do que poderia acontecer com Mei-Mei enquanto estava na forma de panda. Ming estava disposta a fazer tudo que estava em seu alcance para que o panda desaparecesse e a tradição familiar fosse cumprida. Mas, o pai percebe que para isso acontecer, Mei-Mei precisaria se desprender de um lado dela, que na verdade todos possuem, e seria preciso aprender a lidar com este desafio. A partir deste diálogo, Mei-Mei passa a perceber aquela tradição de uma forma diferente de sua mãe, tias e avó e resolve cumprir tal legado transgeracional de outra maneira, diferindo das escolhas realizadas nas gerações anteriores, que escolheram abrir mão do formato panda. Mas Mei-Mei decide mantê-lo, o que ocorre em algumas situações e enfrentando essa ambivalência afetiva. O filme nos mostra nuances da adolescência junto com a importância do grupo e das identificações neste momento da vida, além de mostrar o lugar que os filhos ocupam diante da história familiar que o precede.

### **Análise Crítica**

*Red: crescer é uma fera* é um filme que nos apresenta questões importantes de modo lúdico e animado e que nos provoca inúmeras emoções ao ponto de nos capturar às vivências mais íntimas e genuínas, pois nos remete aos sentimentos de vínculos afetivos no laço familiar e nas relações com grupos de amigos.

Há uma diversidade de possíveis abordagens temáticas de interesse para análise a partir da perspectiva psicanalítica, entretanto, iremos eleger alguns pontos voltados à

discussão do tema da parentalidade, tão em voga nos dias atuais, possivelmente frente às inúmeras transformações e necessária construção contínua do conceito.

Logo nas cenas iniciais fica evidente a necessidade de contextualização tempo/espaço, pois trata-se do ano de 2002, logo após o *bug* do milênio e a consequente explosão tecnológica e avanço da globalização, e nos deparamos com o intercâmbio cultural, haja vista se tratar de uma família de origem asiática residindo na América (Toronto/Canadá), além do que, no transcórre das cenas, nota-se a presença de diferentes nacionalidades dos personagens.

Com relação ao conceito de parentalidade, que na abordagem apresentada, nos interessa destacar a importância do outro na constituição da subjetivação humana, pois sabemos que nascemos e no decorrer de todo o desenvolvimento vamos nos constituindo a partir do vínculo entre um e mais um e outros, no primeiro grupo vincular e pertencimento, a família.

Nota-se que a família Lee se apresenta por meio de fotos, histórias e tradições, num enredo contextualizado a partir da narrativa da adolescente Mei-Mei de 13 nos (1994-2002), mas que inicialmente já adverte que é preciso respeitar e ter gratidão aos pais, porém é necessário honrar a si mesmo, com isso demarca a sua singularidade.

E é assim que Kaës (1997), nos apresenta a perspectiva vincular da intersubjetividade onde a lógica é do dois, da presença e da imprevisibilidade, muito bem retratada no transcórre do filme em que Mei Mei seria o elo de ligação entre duas gerações demarcadas por segredos e marcas não simbolizadas, tampouco elaboradas nas figuras das matriarcas, demonstrando a constituição do sujeito enquanto herdeiro. No caso do filme, trata-se de uma herança transgeracional, mantido em segredo pela família materna.

Compreende-se que ao chegar num grupo familiar, o filho já tem ali o seu lugar sonhado, o que fora inicialmente apontado por Freud (1996), em que aborda o necessário retorno ao narcisismo primário dos pais com o nascimento do filho que necessariamente viverá o momento de “Sua majestade o bebê”, o que será importante para o sujeito na formação da sua autoestima por toda a vida.

Para tanto, é importante que haja o investimento parental, o que é claramente colocado no filme com a mãe que se sente cobrada em ser perfeita e exige da filha também a perfeição, demonstrando o investimento narcísico parental para a constituição da filha, sobretudo dos ideais compartilhados com uma família. Nota-se que até mesmo o jeito de se vestir de Ming segue o mesmo padrão de sua mãe, além do comportamento nas escolhas das amizades, namoro, profissão e o futuro de Mei Mei. O filme aponta a intensidade de exigência, de certa rigidez de uma família culturalmente caracterizada por uma cultura oriental, além de portadora de um legado ao qual Mei-Mei terá que enfrentar ao longo do enredo apresentado.

Em relação ao contrato narcísico, conceito enunciado por Piera Aulagnier (1979), e que, de acordo com Kaës (1997), trata-se de uma aliança inconsciente estruturante e de fundamental importância ao processo de identificação do sujeito, pois é por meio dele que o grupo familiar irá pré investir na criança, com a esperança de se preservar a história e para a criança, é fundamental o sentimento de pertença. Nota-se que no caso da família Lee, o Panda Vermelho possibilita o acesso à historicidade familiar, fundamental ao processo identificatório, bem como à necessária autonomia do Eu. Observa-se que no transcorrer de toda trama, as diferentes posturas de Mei Mei quando sozinha, junto aos pais, às amigas e demais grupos, até mesmo em diferentes lugares.

Outro ponto interessante a ser destacado, é a transmissão psíquica transgeracional, a questão do segredo familiar e o quanto isto impossibilita ou limita a comunicação mais espontânea e transparente, pois a todo tempo é perpassada por um medo/vergonha e o “ não dito” familiar, havendo a necessidade de uma vigilância constante e com isso muitos afetos são recalçados. A todo instante seja a mãe, a avó ou as tias tentam fazer com que Mei-Mei esconda o Panda Vermelho, pois para a família o que era uma dádiva teria se tornado um martírio a cada nova geração, porém a adolescente escolhe fazer o contrário, ou seja, exibir o Panda Vermelho.

O enredo, muito bem apropriado do momento da adolescência, período predisposto à reacomodação das identificações e à emergência de traços de memórias inconscientes com valor traumático da história familiar (CORREA, 2013, p. 46) explora o tema da transmissão psíquica, demonstrando o surgimento do segredo e, sucessivamente, até que a personagem é confrontada no portal e, num diálogo entre a mãe e a filha, é revelado o motivo do medo e culpa de sua mãe, que, ao se transformar no panda, em sua juventude, feriu a avó em função de sua escolha amorosa. O encontro pode evidenciar igualmente, a excessiva preocupação e investimento da mãe, temendo pelo encaminamento do futuro da filha.

No transcorrer de toda trama fica evidente que o processo de transmissão psíquica entre gerações não é passivo e se dá de modo contínuo e dinâmico, e, no caso de Mei Mei, é possível observar que como a única herdeira genealógica naquele núcleo familiar, pode se reconhecer como parte de uma geração e propor a metabolização e transformação dos mitos e segredos de sua família, através da transformação e integração do legado familiar ilustrado pela transmutação em Panda.

Em relação à figura paterna, o Sr. Jim, observa-se que ele funciona como um ponto nodal da discordância entre Ming e sua mãe a partir do momento que se rebelou ao assumir o relacionamento afetivo com ele, a contragosto da matriarca. Nota-se que o pai se apresenta sempre mais sereno, porém não menos ativo, pois além de ser o responsável pelo alimento (perfeito) é ele quem faz as grandes revelações à filha, marcando a diferenciação entre Mei Mei e Ming, ou seja, desempenha a função do terceiro e interditor que coloca os dados de realidade na relação idealizada da mãe.

A partir do momento que o segredo familiar pode ser colocado em palavras, vivenciado com afetos, atuado, bem como valorizado no grupo social e cultural, há uma transformação em tais conteúdos até então fantasmagóricos e o Panda Vermelho pode ser simbolizado e elaborado, desmitificando o mito familiar e o grupo pode se colocar de modo mais livre e autônomo, sobretudo a jovem Mei-Mei, que fica mais livre para realizar suas escolhas.

### **Considerações Finais**

A parentalidade, conceito amplamente estudado na atualidade, tendo em vista toda a sua complexidade e necessária construção frente ao modo de subjetivação do humano inserido no contexto sócio histórico cultural, nos é apresentado nesta animação.

Ao se tornar “pai e “mãe”, ou melhor dizendo, ao exercer as funções parentais, se vivencia a própria experiência inicial de vida, pois a parentalidade, é resultante de um processo maturativo, marcado não apenas pela constituição intrasubjetiva do sujeito, mas com as representações parentais constituídas através de mitos e traumas familiares (Magalhães, 2021).

Compreendemos que tal perspectiva vem ao encontro para o estudo do campo das relações parentais, visto que o ser humano ao nascer carece de cuidados de um outro para se desenvolver, revelando a dependência do ambiente e dos outros que o compõe, indicando a necessidade de que estes ofereçam os cuidados básicos iniciais incluindo o afeto, como nos mostrou Winnicott (1967). Destacamos a importância da constituição intersubjetiva do sujeito, responsável pela constituição vincular numa trama familiar, o conjunto que recebe, investe e atribui funções e lugares a todos os seus novos membros.

Assim compreende-se que a parentalidade se constitui no espaço intersubjetivo, onde se constitui o vínculo por meio das alianças inconscientes, que segundo Kaës (2014) são descritos como o *cimento dos vínculos* os quais estabelecem ligação direta com espaço intrapsíquico, bem como com o tempo e espaço do sujeito inserido em sua cultura, considerando a inter-relação com o espaço transubjetivo.

Conclui-se que a parentalidade, a partir da perspectiva da psicanálise vincular, é um contínuo, complexo e paradoxal processo de parentalização e suas diversas funções, dentre as quais assinalamos além dos cuidados iniciais essenciais, engloba a interdição e a manutenção das alianças e o legado que constitui a família.

## Referências

BENGHOZI, P.-J. **Malhagem, filiação e afiliação. Psicanálise dos vínculos: casal, família, grupo, instituição e campo social.** São Paulo: Vetor, 2010.

CASTANHO, P. O conceito de alianças inconscientes como fundamento para o trabalho vincular em psicanálise. **Est.**

**Inter. Psicol.**, Londrina, v. 6, n. 2, p. 92-112, dez. 2015. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2236-64072015000200007](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2236-64072015000200007). Acesso em: 07 out. 2022.

CORREA, O.B.R. **Crises e Travessias: Nas diversas etapas de vida do casal e do grupo familiar**. KBR. Petrópolis. 2013.

FREUD, S. Sobre o narcisismo, uma introdução. **Edição Standard Brasileiras das Obras Completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, v.14, 1996.

KAËS, R. *et al.* **Transmissão da vida psíquica entre gerações**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.

KAËS, R. **As Alianças Inconscientes**. São Paulo: Ideias & Letras, 2014

LEVISKY, R.B.; DIAS, M.L.; LEVISKY, D.L. **Dicionário de Casal e Família**. São Paulo: Blucher, 2021.

PITLIUK, L. Winnicott e os desafios da parentalidade. In: TEPERMAN, D.; GARRAFA, T.; IACONELLI, V. (orgs.). Laço. Belo Horizonte: Autêntica, 2020. p.37-51.

PIVA, A. **Vincularidade: teoria e clínica**. São Paulo: Zagdoni, 2020.

ROJAS, M. C. Desamparo e desmentidos na família atual: intervenções do analista. **Vínculo**, v. 7, n. 2, p. 2-7, dez. 2010. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S1806-24902010000200003](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1806-24902010000200003). Acesso em: 07 out. 2022.

SOFOCLES. **A Trilogia Tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SCHOLZ, A. L. T.; SCREMIN, A. L. X.; BOTTOLI, C.; COSTA, V. F. da. O exercício da parentalidade no contexto atual e o lugar da criança como protagonista. **Estudos de Psicanálise**, Belo Horizonte-MG, n. 44, pp. 15–22, dezembro/2015.

WEISMANN, L. **Famílias monoparentais: um olhar da teoria das configurações vinculares**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2009.

WEISSMANN, L. **Interculturalidade e vínculos familiares**. São Paulo: Blucher, 2019.

WINNICOTT, D. W. O bebê como organização em marcha. In: **A criança e o seu mundo**. Rio de Janeiro: LTC, 2019.

ZANETTI, S. A. S. GOMES, I. C. A “fragilização das funções parentais” na família contemporânea: determinantes e consequências. **Temas em Psicologia**, v.19, n. 2, pp.191-502, 2011.



## Capítulo 9

# **DE TRAVESSIA A KBELA: PSICANÁLISE NAS ESCREVIVÊNCIAS DO CORPO EM MULHERES NEGRAS**

Christiane Carrijo  
Paloma Afonso Martins

### **Introdução**

#### **Contribuições da Psicanálise: Corpo, Racismo e Sexualidade em Mulheres Negras**

Podemos falar da contribuição da Psicanálise para pensar o racismo no cerne do psiquismo, na sociedade e na cultura. No caso de mulheres negras, suas questões com o corpo, com as representações psicossociais originadas nos processos identificatórios inconscientes e com a própria sexualidade são perpassadas pelo racismo, em processos de intenso sofrimento psíquico. Devido à complexidade desses temas, discorreremos, em linhas gerais, um campo reflexivo e conceitual, de preferência, com as contribuições de três mulheres negras que utilizaram o referencial psicanalítico nas suas histórias de vida e profissional, como fonte de compreensão e apropriação de si mesmas e do mundo: estamos falando de Neusa Santos Souza, Lélia Gonzalez e Isildinha Baptista Nogueira. Entretanto, antes de iniciar essa intenção, situaremos especificidades do corpo e da sexualidade na psicanálise.

O corpo em psicanálise, lugar de inscrição do psíquico e do somático, como decorrência do conceito de pulsão,

desde Freud, problematiza a diferença entre o desejo e a necessidade (FERNANDES, 2011). O corpo do qual a psicanálise fala, apesar de levar em consideração o orgânico, as necessidades, enfatiza o libidinal, o erógeno, logo, o desejo inconsciente. Dessa forma, o corpo objeto da anatomia não é o corpo todo. Muito pelo contrário, ele tem limites e ganha seus contornos e expressão apenas com e no corpo erógeno e esse é tecido numa trama significativa fantasmática pelos diversos discursos circulantes no tecido social, mais especificamente pelo Outro e esse, inicialmente, na infância, são os cuidadores, mãe e pai ou quem realiza as funções maternas e paternas. O corpo é atravessado pelo simbólico e ele também é fantástico, histórico e singular, único em cada pessoa, marcado pela presença e ação do Outro, no banho de linguagem da Cultura. À relação da pulsão sexual com o corporal soma-se com o conceito de sexualidade como proposto pela psicanálise.

No artigo *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade*, Freud (1996) introduziu a ideia da sexualidade infantil como gênese das neuroses em um caminho para explicar a histeria, pois as fantasias das pacientes histéricas confirmavam a existência de uma sexualidade na infância. A pulsão sexual percorre os estágios do corpo em construção e se divide em pulsões sexuais parciais, no oral, anal e fálico. Assim, a sexualidade humana é expressa, num primeiro tempo, na infância, nas vivências do autoerotismo das pulsões parciais. Apenas, no segundo tempo, com a adolescência, a sexualidade humana se expressa na pulsão genital e, por isso, a proposta freudiana defende a existência de uma bitemporalidade sexual para os seres humanos. A latência, intervalo após a passagem pelo fálico, de interrupção temporária da busca pela satisfação das pulsões sexuais parciais, situa a divisão temporal e possibilita o deslocamento pulsional para atividades sociais

e culturais. A bitemporalidade do sexual e os diques educacionais e culturais para barrar a pulsão sexual junto ao processo de recalçamento psíquico não apenas produzem arte, ciência e cultura, mas, também geram a possibilidade da eclosão de sofrimentos psíquicos e de neuroses. Não temos a pretensão de discutir e passar pela amplitude desse texto. Gostaríamos de destacar a intrínseca relação da sexualidade com o conceito de pulsão e esse com o corpo na psicanálise.

Também é interessante destacar a importância das fantasias na construção da sexualidade humana e da subjetividade, porque a pulsão sexual estaria, desde o início da vida do indivíduo, submetida a um sistema de representações inconscientes. Isso devido ao autoerotismo ser estruturado pelos objetos de satisfação originais, a mãe, outro imprescindível, cuja presença/ausência e palavra erotiza e nomeia significantes ao corpo do bebê. As zonas erógenas são construídas na relação com o outro e como coloca Freud (1996) ninguém duvida que a mucosa dos lábios e da boca é uma zona erógena primária que, devido e após a interdição do mamar no seio, conserva o prazer do beijo; da intensa atividade na idade precoce fica, a posteriori, uma exigência somática de prazer dessa parte do corpo. As fantasias que acompanham a vivência de satisfação da pulsão parcial oral advindas na relação com o outro dotará as particularidades do prazer em cada pessoa, em experiências singulares e confirmando a plasticidade do objeto da pulsão sexual. A sexualidade humana se amplia em definitivo e não está limitada a atividade reprodutiva, ela objetiva o prazer e este pode ser alcançado de múltiplas maneiras já que o corpo é habitado por muitas zonas erógenas e perpassado por um sistema representacional inconsciente.

Podemos afirmar que a capacidade de submeter e associar a sexualidade a um sistema de representações inconscientes é uma característica da espécie humana. O outro (e o Outro) sempre está lá na presença e/ou na vivência fantasmática de prazer-desprazer do corpo e através dos processos de identificação inconscientes.

No primeiro dualismo pulsional freudiano (pulsões sexuais e pulsões de autoconservação), o corpo situa-se na esfera do representacional; ele é atravessado pela energia pulsional ligada, permitindo que os sintomas sejam decifrados nas formações do inconsciente. No segundo dualismo pulsional, pulsões de vida (Eros) e pulsão de morte (Tânatos), o corpo não está restrito à representação, amplia-se com o conceito de pulsão de morte e se coloca também como o impossível de ser simbolizado; o ponto de vista econômico é acentuado e na constituição subjetiva é dada maior importância a alteridade. Por causa da pulsão de morte que não é ligada, passa a circular no corpo um resto pulsional que, por não ser representado psiquicamente, busca constantemente uma saída. Assim, o corpo se converte, ele mesmo, na descarga desse excesso (SALES; HERZOG, 2019).

Fernandes (2011) denomina o estatuto corporal do segundo dualismo pulsional de “corpo do transbordamento”, onde pessoas podem apresentar sintomas corporais que não expressam conflitos simbólicos, mas, sim, que utilizam o corpo como descarga para o excesso da pulsão de morte, afastando-se da representação.

Pensamos que, se o que não pode ser representado, escapa pelo corpo, este se torna o palco e o ato da pulsão. Consideramos, em relação ao corpo e a sexualidade em mulheres negras, que as representações inconscientes e

aquilo que não pode ser representado e escapa no corporal possa estar, em parte, sobredeterminado ao racismo.

Segundo Nogueira (2021), a análise da representação social do corpo permite compreender a estrutura de uma sociedade. O corpo como signo de reprodução da estrutura social condensa, por exemplo, atributos físicos, morais e intelectuais atribuídos, de certa forma, hegemonicamente para todos, embora contenham variações, pois captura pelo imaginário social representações da ideologia dominante. Nesse contexto, a aparência física de uma pessoa pode garantir ou não a sua própria integridade e sentido de pertencimento no tecido social. Nogueira (2021) trabalha com a perspectiva de que a realidade histórico-social determina configurações psíquicas para a população negra de forma que a atinge em diferentes posições econômico-sociais. Assim, o indivíduo negro seria, para a autora, resultado da interação dialética de questões sociais (representações sociais ideologicamente estruturadas, mais estruturas sócio-econômicas que as produziram e seguem reproduzindo) e configurações que constroem o psiquismo. Esse olhar alerta para o fato de que a luta política contra a discriminação racial e a consciência racial do negro acerca da sua condição são necessárias, mas, insuficientes para modificá-la uma vez que o racismo se inscreve também psiquicamente e necessita ter esses conteúdos elaborados e ressignificados.

À época da escravidão, o corpo negro não era visto como “pessoa”, e sim como peça, propriedade de “indivíduos humanos”. Eram usados argumentos que, inclusive, se diziam científicos para justificar de forma “biológica” a desumanização desse grupo. Nogueira (2021) descreve essa experiência de ter o seu corpo atrelado a um passado tão difícil e significações tão dolorosas como “sofrer o próprio corpo”. Nesse contexto, destituído da sua

condição humana, o corpo da mulher negra, na condição de posse dos seus senhores, era alvo de muita perversidade. Eram desejadas para satisfazer o apetite sexual, mas depois repudiadas, pois vistas como criaturas repulsivas e descontroladas sexualmente. Na condição de mercadoria, não podiam se relacionar afetivamente, eram enxergadas como máquinas reprodutoras. Seus filhos não lhes pertenciam, eram vendidos pelos senhores. Maternar somente na função de ama de leite dos filhos da Casa Grande (NOGUEIRA, 199?).

Nas amarras sociais e inconscientes do racismo estrutural, como mulheres negras podem lidar com as questões do corpo e da própria sexualidade? Entendemos não existir resposta única devido a plasticidade do objeto da pulsão sexual e aos seus diversos e plurais caminhos possíveis, tornando a sexualidade singular em cada pessoa. Contudo, a sexualidade e o corpo recebem representações do Outro. Em mulheres negras isso implica lidar com a história do racismo impressa na memória e em seus corpos. Como resignificar e se apropriar destes processos inconscientes?

Escrever a própria história, pensamento ou produção torna possível para pessoas negras a construção de uma nova identidade, que não seja uma correspondente a de um ideal de ego branco veiculada pela cultura dominante. Buscar seus próprios traços identitários, tecer considerações a partir de suas próprias vozes, mesmo com contradições, porém com o pertencimento e manutenção de seus interesses e com possibilidades de transformações psicológicas e sociais, eis uma das propostas da psicanalista Neusa para pensar uma maneira de lidar com o racismo no cerne do psiquismo do negro, no seu livro *Tornar-ser Negro*. As pessoas vivem na sociedade brasileira dominada por uma ideologia que impõe o branco como ideal. Para os

negros, o processo de dominação acontece pela introjeção dessas representações pela identificação inconsciente com o opressor, logo, com a introjeção do ideal de ego branco (SOUZA, 1983).

A negação e o expurgo do negro e de tudo o que se refira a negritude como algo a ser evitado, mesmo eliminado, podem provocar a rejeição do próprio corpo físico e provocar atos de violência sobre os negros e na reprodução desta dos negros para com eles mesmos. Neusa apresentou uma proposta de análise pela escuta das histórias de vida e do conhecimento advindo de relatos de experiências e, principalmente, dos sujeitos negros se compreenderem a partir de seus próprios discursos; o objetivo era dar a palavra e tecer os significados da experiência de ser negro em uma sociedade branca. Este trabalho conduziu à percepção dos corpos negros estarem submetidos à negação e ao aniquilamento pela ideologia do branqueamento cultural e permeados por estereótipos culturais. Como consequência, adviria um sofrimento psíquico contínuo e angústias como uma reação ao sentimento de opressão de se viver em uma sociedade com uma falsa ideologia da democracia racial (SOUZA, 1983). Alguns trechos das entrevistadas de Neusa marcam as representações do corpo diretamente atreladas à vivência da sexualidade: “... Eu tinha vergonha do meu corpo. Eu queria transar no escuro... Eu não gostava do meu corpo, dentro de uma coisa de ser negra. Corpo de negra, corpo de mulher tipo operário. Isso sempre me grilou pra burro...” (Carmem) (SOUZA, 1983, p. 63).

Para Neusa Souza, a consciência quanto à identidade negra não vem apenas da cor da pele preta e nem da história da escravidão e discriminação, mas, também do processo de tomada de consciência de se estar alienado numa imagem de si mesmo dada e enredada por

significantes culturais de dominação ideológica. A analista pontuou, ao longo da sua vida, a necessidade de cada pessoa passar por um processo de elaboração singular de suas próprias questões com a negritude e o racismo e, nesse sentido, acreditava no valor do trabalho psicanalítico, por sua radicalidade no concernente ao singular, a alteridade. E quando se trata da luta política? Para Neusa, esta se faz no coletivo. Como afirma a psicanalista, não se nasce negro; torna-se negro.

Nogueira (2021), como psicanalista negra, também reflete sobre o impasse de se debruçar sobre um tema que lhe é tão próximo e em como ter o distanciamento necessário para entender os processos que se dão em uma análise: guardar a sensibilidade enquanto analista negra que trabalha com os sintomas que falam do paciente que o traz, mas também daquela que o escuta.

Afirmamos ser preciso viabilizar aos negros espaços de fala e escuta diante do Outro, testemunha, para possibilidades de ventilação dos afetos, elaboração e ressignificação das experiências e sofrimentos vividos. Também pensamos ser imprescindível a experiência racial negra ser contada a partir de seus próprios referenciais e da visibilização de seus conhecimentos científicos e artísticos. O fazer e compartilhar essas produções é uma maneira de combater o racismo estrutural e o epistemicídio.

Outra pensadora e ativista negra, Lélia Gonzalez, a partir da psicanálise também traz contribuições para pensar em como a mulher negra é situada no discurso racista; Lélia deseja compreender quais os processos implicados no racismo que possibilitam a identificação do dominado com o dominador.

Ela afirma que o racismo é uma neurose cultural brasileira. E como ela se instala como traço cultural? Pelo recalçamento e pela dinâmica do sexismo. No caso da

mulher negra, o racismo articulado com o sexismo produz efeitos violentos sobre ela; Lélia propõe as noções de mulata, doméstica e mãe preta (GONZALEZ, 2018). Inicialmente, temos a análise da dupla imagem da mulher negra, a da doméstica e a mulata. Esta nomeação como lugares de qualificação profissionais possíveis dados pela sociedade e que carregam estereótipos, com a internalização da diferença, subordinação e inferioridade, conduz à violência do corpo subalternizado ao outro, no trabalho braçal e servil e na alienação de corpos femininos referidos a uma exposição/olhar voyeurista como objeto sexual, a mulata “produto de exportação”: “Não se apercebem que constituem uma nova interpretação do discurso racista: ‘preta pra cozinhar/mulata pra fornicar/ e branca para casar’” e “reprodução/perpetuação de um dos mitos divulgados a partir de Freyre: o da sensualidade especial da mulher negra” (GONZALEZ, 2018, p. 46-47).

Lélia volta a refletir sobre a figura da mãe preta (como um tipo de resistência passiva ao racismo e, ao mesmo tempo, ativa quanto à uma eficácia simbólica), uma representação da mulher negra introjetada no psiquismo a partir das apropriações do papel social de dominação atribuído a ela pelo colonialismo; ela é a figura materna que cuidou dos homens brancos, com o aleitamento, com os cuidados corporais e os cafunés, com cantigas de ninar e palavras, inclusive as de seu dialeto africano e que também denuncia a exploração da mulher negra pela mulher branca. Contudo, Lélia diz que é essa figura que dará uma rasteira no branco dominante, porque ela não é o exemplo de amor e dedicação como eles querem e nem a traidora da raça, como para alguns negros. Ela é a mãe. A outra, a branca, legítima esposa do senhor, serviu para parir os filhos, mas a função materna foi exercida pela negra que, assim, passou seus valores e língua para a criança brasileira, interpretada

como a própria cultura brasileira e a internalização da mãe preta fez com que a rasteira fosse dada no colonizador e nossa língua seja o português (Gonzalez, 2018).

Lélia coloca a vivência do complexo de Édipo como catalizador do recalçamento que conduz à proibição do desejo pelo negro: o menino não pode desejar o outro, mãe, e deve renunciar aos impulsos incestuosos em direção a ela; assim não pode desejá-la e, logo, também não pode desejar a mãe negra. O racismo tornaria o desejo duplamente proibido. O desejo negado aparece como sintoma, o racismo, eis a neurose cultural brasileira.

Pensamos que a mulher negra, suas representações psicossociais conscientes e inconscientes estão no centro da produção sintomática do racismo. O colonialismo e o patriarcado, racismo e sexismo, perfazem juntos o processo de criação e de formação da mulher negra nesses lugares subalternizados, assim sendo, de um corpo submetido a apagamentos, violência e a uma estética de exclusão. A sexualidade humana advém de um corpo atravessado pela linguagem, com fantasias e representações inconscientes e estruturada pelo Outro, só se faz e refaz no e pelo laço social. A sexualidade humana, por causa da pulsão de morte que não é ligada e não é representada psiquicamente, que precisa descarregar a tensão, nos conta que escapa pelo corpo o que não pode ser representado pelo sujeito e pela cultura. A sexualidade em mulheres negras é indissociável do corpo preto; precisa da visibilização dos corpos negros, do desvelamento dos processos de opressão, subalternização e da valorização de uma estética identitária negra.

## Materiais Analisados

Tipo de Material	Filme
Título Original	Travessia
Nome Traduzido	-
Gênero	Documentário
Ano	2017
Local de lançamento e Idioma original	Brasil, português
Duração	0h05min
Direção	Safira Moreira

O curta começa com a narração do poema “Vozes Mulheres”, de Conceição Evaristo. Enquanto a voz de uma mulher lê o poema, são mostradas partes de uma fotografia em preto e branco, na qual é possível ver, aos poucos, uma mulher preta segurando um bebê branco. No verso da foto, os dizeres “Tarcisinho e sua babá. Dias D’ávila, 15-11-63”. O poema que complementa a cena narra a história das mulheres de uma família negra atravessada pela escravidão. Após essa cena que nos introduz de forma tão crua ao tema, o curta tem como sequência uma narração em primeira pessoa. Enquanto são apresentadas fotos de pessoas negras, a narradora conta que tem apenas um registro fotográfico onde aparece a mãe e sua avó, pois fotografia na época era algo muito caro, pertencente às famílias brancas. Para as negras, quando havia uma foto, era colocada na parede da casa, em destaque: “a foto da vida toda”. A terceira cena volta para o presente e mostra uma jovem negra fazendo poses contra um muro, enquanto toca uma canção: Juana, de Mayra Andrade, cantada em uma língua nativa da África. Em seguida, continua uma sequência de pessoas negras sorrindo, brincando, também fazendo pose para foto.

Tipo de Material	Filme
Título Original	Kbela
Nome Traduzido	-
Gênero	Documentário
Ano	2015
Local de lançamento e Idioma original	Brasil, português
Duração	0h22min
Direção	Yasmin Thayná

Kbela (2015) parece ilustrar e contrastar olhares sobre o corpo e a experiência de ser mulher negra, com destaque para o cabelo. Em algumas cenas, o corpo aparece coberto com saco de lixo, saco de papel, marcando uma inadequação e invisibilização; vê-se uma mulher negra chorando. Em outras, temos um corpo desmembrado da cabeça que tenta alisar, amassar, “amansar” o cabelo crespo com uma quantidade imensa de produtos químicos. A música de fundo, em alguns momentos, é do som de vários instrumentos, de forma não harmônica, aumentando a tensão. Essas cenas são intercaladas por bocas brilhantes que reproduzem os xingamentos usados contra pessoas negras: pixaim, assolan, cabelo duro, beirão... Mas é difícil ouvir, porque um barulho de cacofonia vai tornando a imagem caótica, produzindo uma experiência estética de mal-estar e estranhamento. Como uma espécie de transição, vemos a mulher negra que chorava agora pintar o corpo com tinta branca, e nesse momento a cacofonia cessa. Em um segundo momento, inverte-se o movimento, a cena é passada ao contrário, onde os gestos, na verdade, retiram a tinta branca do corpo negro: escuta-se uma melodia pela primeira vez. Depois, outra cena, na qual mulheres negras de corpos distintos vão se tocando, nuas, tirando a tinta branca e como se tentassem reconhecer umas às outras. Uma mulher penteia o cabelo crespo de

uma menina e canta uma música para Iemanjá. Em outra cena, uma mulher negra lava os cabelos e os esfrega em uma panela, escuta-se o som de um atrito. Várias mulheres negras aparecem colocando turbantes coloridos.

## **Análise Crítica**

### **Do que os filmes falam para a Psicanálise**

Safira, a diretora de *Travessia*, conta que o produziu “a partir da memória estilhaçada, fruto do apagamento histórico da população negra no Brasil”, e que as fotos garimpadas utilizadas na obra provinham de álbuns de famílias brancas (MOREIRA, 2017). Em suas palavras encontramos a mesma denúncia que Nogueira (2021): em função do passado histórico marcado pela desumanização, o negro encontra um obstáculo na construção da sua individualidade social. Esse passado continua presente na memória social e se encontra atualizado no preconceito racial.

Em apenas 120 segundos do curta já temos o tom da denúncia do apagamento ao qual as mulheres negras são submetidas; o conhecido estereótipo da babá ou a empregada doméstica que trabalha na mesma casa há gerações, aquela que, até hoje, é “quase da família”, na foto, não tem nem nome: fica registrada apenas a sua função, que é servir. Esse apagamento costuma ser rodeado por uma atmosfera “familiar”, com um tom que nos induz a interpretar como afetivo, mas que revela uma dinâmica perversa de poder.

É possível pensar se a subalternização também se expressa na vivência de famílias inter-raciais. Corsino, Verceze e Cordeiro (2022) construíram, em sua pesquisa, a categoria “Sobre ser Familiar e Estranho” para descrever narrativas de mulheres negras que relataram suas

percepções sobre sensações de estranhamento na própria família, precisando validar seu pertencimento ao grupo para pessoas externas ou de seu núcleo familiar: da avó que se sente compelida a imaginar que precisará de documentos para passear na rua com a neta que é branca, da mãe que é questionada se ela é a babá de sua filha branca. A mulher negra é indagada sobre sua progenitura e descendência. Retomando o pensamento de Gonzalez, fica subentendida a mensagem da negra para cozinhar, aleitar, cuidar (mãe preta) e transar (mulata), mas, a branca é para casar e gerar os filhos brancos, logo, como assim a filha branca ter sido gerada por uma mulher negra?

A mulher negra ainda encontra dificuldade para se livrar desse lugar subalternizado e de opressão, principalmente em relação à sexualidade, pois se encontra presa nos estereótipos de sambista, mulata, doméstica (NOGUEIRA, 199?).

Os trabalhos inseridos nos ambientes domésticos, como babá ou empregada, continuam sob a sombra da casa grande e da senzala. Não é raro relatos de violência sexual e moral sofrido por parte das trabalhadoras, em sua maioria, mulheres negras e de baixa escolaridade. Tal fenômeno é encontrado tanto no relato das vítimas quanto em produções artísticas, como no filme “Que horas ela volta?”, de Anna Muylaert, e na história em quadrinhos “Os Santos”, de Leandro Assis e Triscila Oliveira. Nesses casos, é possível observar como a herança do passado, em que os corpos negros eram vistos como peças e propriedade reverbera e repercute até os dias atuais, de modo que os “patrões” se sentem muito à vontade para tais violências, como se de fato tivessem o direito àquele corpo.

Já nas cenas iniciais de Kabela podemos observar o que Nogueira (2021) afirma: a rede de significações atribuiu ao corpo negro àquilo que é indesejável,

inaceitável, recusado, negativo, em contraste com o corpo branco. Com isso, não é incomum que negros se utilizem de tratamentos estéticos para mudar suas características negroides, bem como mães que se utilizam de métodos domésticos em seus filhos com a mesma finalidade, como nas imagens dos cabelos crespos no filme.

Examinando as relações que mulheres negras estabelecem com seus cabelos crespos, com o objetivo de verificar como o cabelo interfere na construção da identidade negra, Rosa (2014) apontou importantes relatos de mulheres para nossa análise. Eles confirmam o quanto os cabelos crespos significam vivências de sofrimentos, dores e privações - nos cabelos alisados que refletem a busca pelo ideal de branquitude - e resistência à opressão e valorização de uma identidade negra já hoje visibilizada pela existência de profissionais e espaços voltados para a beleza negra. Em sua pesquisa, Rosa (2014) utilizou consideração de Gomes (2002) que afirma ser o cabelo crespo “um dos principais símbolos utilizados no processo de impressões e representações sobre o corpo negro (...) (ROSA, 2014, p. 34). Na cena em que a mulher preta cobre (ou des-cobre) seu corpo de tinta branca, parece que, simbolicamente, depois de tanto sofrer as duras significações impostas sobre esse corpo, depois de, consciente ou inconscientemente, perseguir-se e procurar a anulação da própria negritude, a solução encontrada foi “desembranquecer”: limpar-se das condições que a branquitude impôs, observando que o impuro está na violência que busca apagar/homogeneizar a alteridade. “Nesse processo em que a cultura o captura, o negro recusa sua própria imagem e permanece cativo do fantasma da inferioridade, de que seu corpo é, socialmente, a marca” (NOGUEIRA, 2021).

Corsino, Verceze e Cordeiro (2022) também nos falam, em sua pesquisa, da categoria “Questões sobre feminilidade, sexualidade e corpo”, na qual observamos relatos das mulheres negras com histórias sobre discriminação de atributos físicos de seus corpos e a reflexão de Braga (2016, *apud* CORSINO; VERCEZE; CORDEIRO, 2022) sobre o corpo da mulher negra ser marcado pela vergonha de não se sentir atraente. Temos narrativas desde a unha ter sua beleza invalidada por ser de uma mulher negra, até a experiência de estar em relacionamento amoroso e o parceiro explicitar que a entrevistada seria mais bonita se fosse loira, ela mesma conta ter sido trocada por mulheres brancas em outros relacionamentos.

Nogueira (2021) marca duas dificuldades do indivíduo negro, sendo ambas subproduto do “não-lugar” social do escravo: dificuldade de formar sua identidade social enquanto negro e também de indivíduo no interior do corpo social pela identificação com seus semelhantes. Olhar um outro negro remete a um sentido insuportável, doloroso, o qual tenta-se recalcar: o passado histórico no qual seus semelhantes tinham o papel de peça/objeto na sociedade. Essa experiência, de identificar-se com um igual, é vivida como um horror. Na narrativa do filme, pelo contrário, a cor/signo preta do corpo e cabelo aparece com as mulheres tocando seus corpos negros, após a cena do “desembranquecimento” e constrói a ideia de que encontrar e se reconhecer entre os iguais é o segundo passo no caminho de uma libertação.

### **Considerações Finais**

Quando Nogueira (2021) alerta para o fato de que a luta política dos negros contra o racismo pode ser

comprometida e limitada devido a não elaboração dos conteúdos inconscientes que formaram e impregnaram, simbólica e imaginariamente sua psique acerca do corpo negro, nós estamos diante de um desafio: a desconstrução precisa acontecer dentro (psiquicamente) e fora (politicamente).

Para a Psicanálise, uma das formas de elaboração é através da palavra. Pensando nisso, trazemos o conceito “escrevivência” de Conceição Evaristo: “a escrita que nasce do cotidiano, das lembranças, da experiência de vida da própria autora e do seu povo” (ITAÚ CULTURAL, 2016). Evaristo escreveu romances, poemas e contos que falam sobre a condição dos negros brasileiros. Escrevivência é uma narrativa em que a pessoa se utiliza das suas memórias e coloca visibilidade para experiências individuais que são também coletivas. Foi feita por Conceição para se referir a “um modo de escrita do corpo, da condição e da experiência negra no Brasil” (PENNA, 2019). Além de reconhecer a herança do passado histórico e a dor que tais significações trazem, entendemos que construir uma narrativa sobre essas e outras vivências, em primeira pessoa, seja um caminho possível de elaboração e superação de traumas.

As imagens culturais de subalternização em torno da mulher negra servem como mecanismo de exclusão social e a colocam num lugar de oprimida/vítima, de força de trabalho/serviçal ou estabelecem com o seu corpo um erotismo sexual desenfreado e sem ligação com a afetividade e construção de vínculos duradouros.

Nos filmes apresentados, as imagens positivas das mulheres negras com seus cabelos crespos e corpos enfeitados, músicas com letras referidas as suas histórias ancestrais, fotos de famílias negras unidas, desconstruem os estereótipos que lhes foram impostos. As produtoras de

Travessia e KBela tecem suas escrituras nas imagens de seus filmes. Em KBela encontramos cenas de mulheres negras furando o olhar da branquitude e tecendo para si um olhar de cuidado, resgate e amor. A cena em que uma mulher trança o cabelo da outra enquanto trocam histórias de orixás, falam sobre iorubá e cantam, remete a ideia de que escritura não tem a ver com o mito de Narciso, pois a beleza da mulher negra não é refletida nesse espelho, mas sim no espelho de Iemanjá e de Oxum, como diz Conceição Evaristo (RODA VIVA, 2021). Espelhos esses que permitem contemplação, percepção e reconhecimento, além de proteção (ITAÚ CULTURAL, 2016).

O corpo é somato-psíquico, libidinal e atravessado pela linguagem. O eu é um corpo e é uma miríade de múltiplos processos de identificação, porém a psicanálise referenda que ele só existe na experiência e dependência de outros eus que o percebam e falem dele; é preciso a experiência no laço com o Outro. A memória, emaranhado de imagens psíquicas, possibilita o registro das vivências, numa maneira do vir-a-ser experiência, pela elaboração da recordação. Construir uma memória e a luta pelo direito à memória no tocante ao racismo é uma maneira de vencer o esquecimento/apagamento no coletivo e o recalçamento individual e cultural.

## Referências

CORSINO, D. L. M.; VERCEZE, F. A.; CORDEIRO, S. N. “Minha cor não desbota, não deixa se abater por qualquer coisa”: o Hiato entre força e sofrimento em histórias de mulheres negras. **Revista Subjetividades**, 22(1), 2022. e11777. Disponível em: <http://doi.org/10.5020/23590777.rs.v22i1.e11777>. Acesso em: 07 out. 2022.

FERNANDES, M. H. **Corpo**. Coleção Clínica Psicanalítica. 11.ed. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

FREUD, S. Três Ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: **Obras psicológicas completas. Edição Standard Brasileira de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, v.7 1996.

GONZALEZ, L. **Lélia Gonzalez - primavera para as rosas negras**. São Paulo: Editora Filhos da África, 2018. (Coletânea organizada e editada pela UCPA União dos Coletivos Pan-Africanistas).

ITAÚ CULTURAL. Ocupação Conceição Evaristo: Escrivência. 2016. Disponível em: < Escrivência - Ocupação Conceição Evaristo (itaucultural.org.br) >. Acesso em: 31 de jul. 2022

MOREIRA, S. **Travessia**. 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/236284204>. Acesso em: 30 jul. 2022.

NOGUEIRA, I. B. **A cor do inconsciente: significações do corpo negro**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2021. 192 p.

NOGUEIRA, I. B. **O corpo da mulher negra**. 199?. Disponível em: <http://www.ammapsique.org.br/baixar/o-corpo-da-mulher-negra.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2022.

PENNA, W. P. **Escrivências das memórias de Neusa Santos Souza: apagamentos e lembranças negras nas práticas Psis**. Dissertação (Mestrado). Instituto de Psicologia da Universidade Federal Fluminense. Niterói: 2019.

RODA VIVA. Conceição Evaristo explica o conceito de “escrivência” e relação com mitos afrobrasileiros. Youtube, set. 2021. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=J-wfZGMV79A>>. Acesso em: 30 jul. 2022.

ROSA, C. S. **Mulheres negras e seus cabelos: um estudo sobre questões estéticas e identitárias**. Dissertação (Mestrado). Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos. São Carlos: 2014.

SALES, J. L.; HERZOG, R. O estatuto do corpo na obra de Freud pós-1920. **Revista Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 35, p. 1-9, 2019.

SOUZA, N. S. **Tornar-se negro**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

## **SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES**

**Andre Gellis.** Psicólogo. Formado pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus de Assis (1988), Mestre e Doutor em Psicologia Clínica pelo Instituto de Psicologia da USP (1994-2000). Professor Assistente Doutor, 244 lotado junto ao Departamento de Psicologia (FC/UNESP Bauru). Atua na graduação no Curso de Psicologia da UNESP Bauru e na Pós-Graduação no Curso de Educação Sexual da Faculdade de Ciências e Letras (FCLar) da UNESP (Araraquara). Atualmente é Supervisor do Centro de Psicologia Aplicada (FC, UNESP, Bauru) e Professor Visitante do Département de Psychanalyse de l'Université Paris 8, Vincennes - Saint Denis. Possui experiência na área de Psicologia Clínica, com ênfase em Psicanálise, atuando principalmente nos seguintes temas: Clínica Psicanalítica, Teoria e Técnica da Psicanálise. Psicanálise e Sexualidade.

**E-mail:** andre.gellis@unesp.br

**Bruna Bortolozzi Maia.** Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto Universidade de São Paulo (FFCL-USP-RP). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES (Demanda Social, N. 88887.666863/2022-00). Membro do Laboratório de Ensino e Pesquisa em Psicologia da Saúde - LEPPS (FFCLRP-USP-CNPq) e do Laboratório de Estudos e Pesquisas em Psicanálise e Vincularidade (LaPsiVi- Unesp- CNPq). Psicóloga voluntária do Grupo de Assistência em Transtornos Alimentares (GRATA), do Hospital das Clínicas da Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto (HC-FMRP-

USP). Membro do Grupo de Ação e Pesquisa em Diversidade Sexual e de Gênero - VIDEVERSO (FFCLRP-USP).  
**E-mail:** bruna.b.maia@unesp.br

**Beatriz Almeida Gabardo Traldi.** Professora, Psicanalista e Psicóloga especialista em Saúde Pública e em Psicopedagogia Clínica. Mestranda em Ciências da Saúde na linha de Psicanálise e Saúde Mental pela FEnf-UNICAMP.  
**E-mail:** beatriz\_gabardo@hotmail.com

**Caroline Barros Amaral.** Psicóloga graduada na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de Bauru. Especialista em "Teoria Psicanalítica" pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Psicóloga clínica, supervisora e professora universitária.  
**E-mail:** caroline.barros.amaral@gmail.com

**Christiane Carrijo.** Possui graduação em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), mestrado em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Departamento de Psicologia da Faculdade de Ciências - Unesp Bauru.  
**E-mail:** christiane.carrijo@unesp.br

**Danilo Silva Nakashima.** Graduado em Letras e Psicologia. Pós-graduando em Psicologia Fenomenológica e Hermenêutica. Psicólogo clínico. Atualmente trabalha como psicólogo no atendimento à população LGBTQIAP+. Áreas de atuação principais: Psicologia Fenomenológica e Hermenêutica, Sexualidade, Gênero e Saúde Mental.  
**E-mail:** nakashima.dnl@gmail.com

**Drielly T. Lopes Silveira.** Mestre pela UNESP Araraquara, Doutoranda em Estudos Psicanalíticos pela UFMG. Pesquisadora do Laboratório de Pesquisa em Psicanálise e Laço Social no Contemporâneo (PsiLacs UFMG).

**E-mail:** driellylopes@gmail.com

**Gabriel Câmara Branco.** Graduando do curso de Psicologia da UNESP, Bauru. Participante do Grupo de Estudo e Pesquisa "Sexualidade, Educação e Cultura" (GPESEC). Estagiário em Educação Sexual e Orientação Profissional. Monitor da matéria de Clínica Psicanalítica II. Bolsista do projeto de extensão e-care sentinela pela PROEC. Áreas de atuação principais: psicanálise lacaniana, sexualidade e mídias, psicanálise e sexualidade.

**E-mail:** g.branco@unesp.br

**George Miguel Thisoteine.** Psicólogo. Mestrando em Educação Sexual, UNESP-Araraquara. Graduando em Letras pela USP. Membro do grupo de Estudos e Pesquisa "Sexualidade Educação e Cultura" (GPESEC). Docente no curso de psicologia da Faculdade Campos Salles (São Paulo-SP). Atuação principal: Clínica Psicanalítica, Análise do Discurso e Surrealismo.

**E-mail:** georgemtcmf@gmail.com

**Giovana Benite dos Santos.** Psicóloga e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Psicologia e Sociedade da Faculdade de Ciências e Letras - FCL/Assis - UNESP.

**E-mail:** giovanabenite.ds@gmail.com

**Gelberton Vieira Rodrigues.** Psicólogo e mestre em Educação Sexual pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP. Doutorando em Educação pela Universidade Federal de São Carlos - UFSCar e professor do

curso de Psicologia da Universidade de Sorocaba – UNISO. Atua como pesquisador nas áreas de Sexualidade, Gênero, Educação Sexual e Psicanálise.

**E-mail:** gelbertonrodrigues@gmail.com

**João Pedro de Paula Menezes.** Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. Psicólogo formado pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de Assis. Integrante do Laboratório de Casal e Família: Clínica e Estudos Psicossociais (LabCaFam-IPUSP). Interesse nos seguintes temas: vínculos, famílias, grupos e psicanálise.

**E-mail:** j.menezes@unesp.br

**Marcela Pastana.** Psicóloga e doutora em Educação Escolar pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP. Professora do curso de Psicologia do Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel – IMES-SM. Integrante do Grupo de Estudos e Pesquisa em Sexualidade, Educação e Cultura – GEPESEC. Atua como pesquisadora nas áreas de Sexualidade, Gênero, Educação Sexual e Psicanálise.

**E-mail:** marcelapas@gmail.com

**Mary Yoko Okamoto.** Departamento de Psicologia Clínica e Programa de Pós-graduação em Psicologia da Faculdade de Ciências e Letras - FCL/UNESP/Assis. Coordenadora do Laboratório de Estudos e Pesquisas em Psicologia e Vincularidade - LAPSIVI. Doutora em Psicologia Clínica.

**E-mail:** mary.okamoto@unesp.br

**Paloma Afonso Martins.** É psicóloga formada pela Unesp Bauru e especialista em Infância pela UNIFESP, e membro

do Laboratório e Núcleo de Estudos, Extensão e Pesquisas em Psicanálise (NEPPSICA/FC-UNESP). Foi bolsista FAPESP de iniciação científica com a pesquisa “A Violência do Racismo Contra Mulheres Negras Vítimas de Violência Doméstica: Rasgando os Véus”; participante do Projeto de Extensão “Saraus e Contação de Histórias: Psicanálise e arte como estratégia clínica e política na atenção à infância”, de 2014 a 2017, sendo bolsista PROEX nos anos de 2015 e 2017. Atualmente atua na área clínica com psicanálise e comunicação não violenta.

**E-mail:** paloma.martins@unesp.br

**Roseclair Keller de Oliveira Lima.** Psicóloga no Tribunal de Justiça de São Paulo - TJSP; Mestranda no Programa de Pós-graduação em Psicologia pela UNESP - Campus de Assis; Especialista em Psicoterapia Psicanalítica pelo Núcleo de Marília e Região/UNIVEM; Especialista em Violência Doméstica contra crianças e adolescentes pelo Instituto de Psicologia da USP - IPUSP; Especialista em Psicologia Clínica pelo Conselho Federal de Psicologia- CFP.

**E-mail:** rkolima@gmail.com

**Sofia Freire.** Graduanda em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pesquisadora do Laboratório de Pesquisa em Psicanálise e Laço Social no Contemporâneo (PSILACS) e Núcleo de Direitos Humanos e Cidadania (NUH).

**E-mail:**

**Wanderson Rodrigues Morais.** Licenciado em Ciências Biológicas (Unesp/ Ilha Solteira), Mestre em Educação para a Ciência (Unesp/ Bauru), Doutor em Ensino de Ciências e Matemática (Unicamp) e atualmente em estágio pós-

doutoral em Educação (Linha Educação Ambiental) no  
Instituto de Biociências da Unesp/ Rio Claro.

**E-mail:** w193195@dac.unicamp.br

## **SOBRE OS ORGANIZADORES E A ORGANIZADORA**

**Ana Cláudia Bortolozzi.** Psicóloga. Docente no Curso de Psicologia da Faculdade de Ciências da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP. Livre docente em Educação Sexual, Inclusão e Desenvolvimento Humano. Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisa em Sexualidade, Educação e Cultura (GPESEC) e do Laboratório de Ensino e Sexualidade Humana (LASEX). Áreas de atuação principais: Psicologia do Desenvolvimento Humano. Educação Sexual. Sexualidade e Deficiências.

E-mail: [claudia.bortolozzi@unesp.br](mailto:claudia.bortolozzi@unesp.br)

**Andre Gellis.** Psicólogo. Formado pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus de Assis (1988), Mestre e Doutor em Psicologia Clínica pelo Instituto de Psicologia da USP (1994-2000). Professor Assistente Doutor, 244 lotado junto ao Departamento de Psicologia (FC/UNESP Bauru). Atua na graduação no Curso de Psicologia da UNESP Bauru e na Pós-Graduação no Curso de Educação Sexual da Faculdade de Ciências e Letras (FCLar) da UNESP (Araraquara). Atualmente é Supervisor do Centro de Psicologia Aplicada (FC, UNESP, Bauru) e Professor Visitante do Département de Psychanalyse de l'Université Paris 8, Vincennes - Saint Denis. Possui experiência na área de Psicologia Clínica, com ênfase em Psicanálise, atuando principalmente nos seguintes temas: Clínica Psicanalítica, Teoria e Técnica da Psicanálise. Psicanálise e Sexualidade.

E-mail: [andre.gellis@unesp.br](mailto:andre.gellis@unesp.br)

**George Miguel Thisoteine.** Psicólogo. Mestrando em Educação Sexual, UNESP-Araraquara. Graduando em Letras pela USP. Membro do grupo de Estudos e Pesquisa "Sexualidade Educação e Cultura" (GEPESSEC). Docente no curso de psicologia da Faculdade Campos Salles (São PauloSP). Atuação principal: Clínica Psicanalítica, Análise do Discurso e Surrealismo.  
E-mail: [georgemtcmf@gmail.com](mailto:georgemtcmf@gmail.com)

## SOBRE O GEPESEC

O Grupo de Estudos e Pesquisa em Sexualidade, Educação e Cultura (GEPESEC) foi fundado no ano de 2006 pela Professora Assoc. Ana Cláudia Bortolozzi, junto à Faculdade de Ciências da UNESP *campus* Bauru. Realiza atividades de ensino, pesquisa e extensão em Sexualidade e Educação Sexual, das quais participam discentes do curso de Graduação em Psicologia e dos Programas de Pós-graduação em “Psicologia do Desenvolvimento e Aprendizagem” (UNESP Bauru) e em “Educação Escolar” (UNESP Araraquara), entre outros/as alunos/as e pesquisadores/as associados/as de outras áreas do conhecimento. O grupo reúne uma extensa produção coletiva, publicada na “Coleção Sexualidade e Mídias”, na qual analisa diversos aspectos da Sexualidade e da Educação Sexual presentes em filmes e outras mídias. Além disso, apresenta relevante protagonismo na produção de saberes e práticas em Sexualidade e Educação Sexual<sup>2</sup>, bem como, na difusão destes por meio de eventos e de publicações como esta.

Os encontros de estudo e pesquisa do GEPESEC são realizados no Laboratório de Ensino e Pesquisa em Educação Sexual (LASEX), inaugurado em 2012 no *campus* da UNESP Bauru, possibilitando a reunião de orientandos/as e demais interessados/as no estudo e pesquisa de áreas da sexualidade e correlatas.

Para acompanhar o grupo e ter mais informações sobre reuniões de estudo e publicações, sigam nossas redes sociais ou entre em contato conosco:

---

<sup>1</sup> Publicados pela Pedro & João Editores (São Carlos-SP).

<sup>2</sup> Publicados pela Padu Aragon Editor (Araraquara-SP).



@gepesecunesp

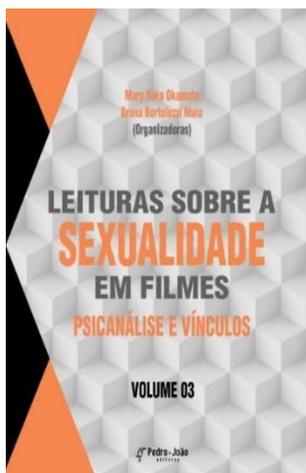
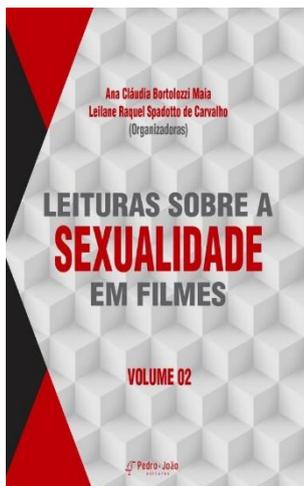
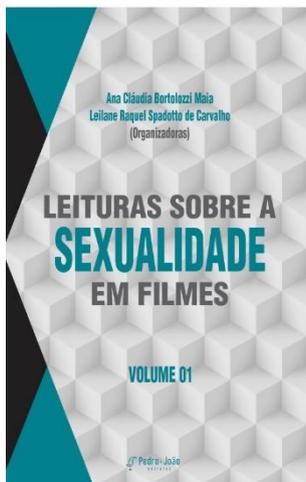


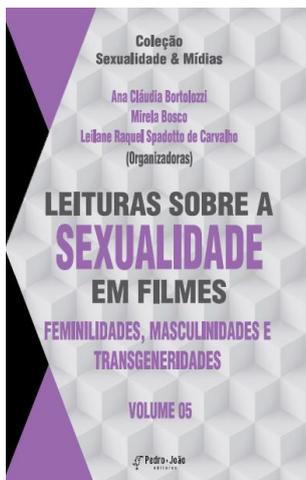
<https://www.facebook.com/gepesec>

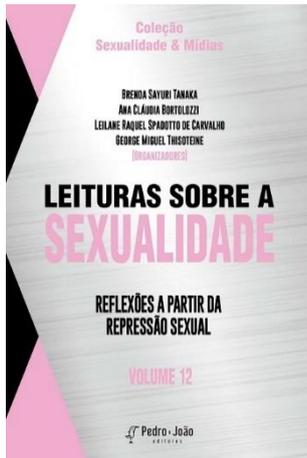
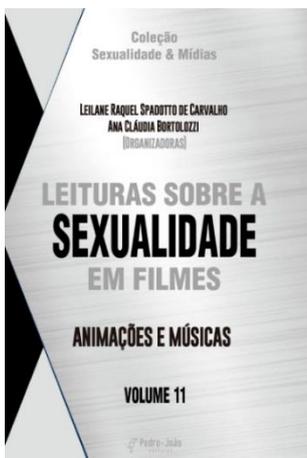
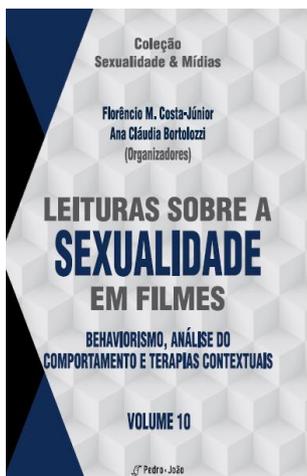
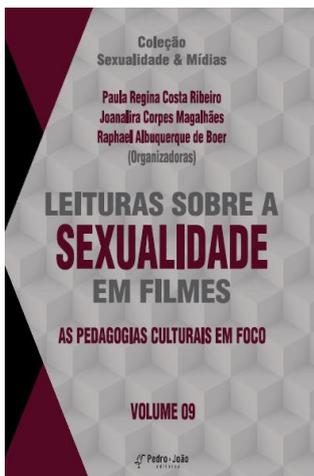


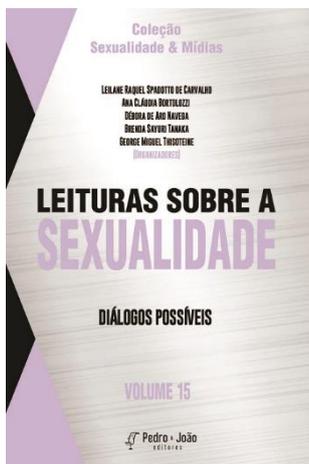
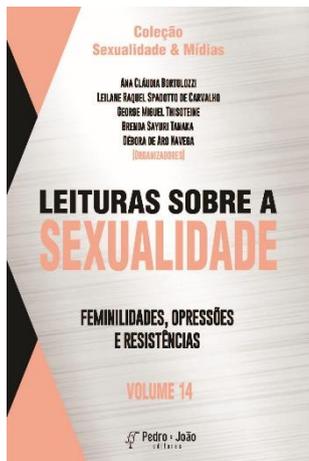
pesquisagepesec@gmail.com

## OUTROS VOLUMES DA COLEÇÃO SEXUALIDADE & MÍDIAS









Coleção  
Sexualidade & Mídias

RAQUEL BAPTISTA SPAZIANI  
CAROLINA FARIA ALVARENGA  
(ORGANIZADORAS)

# LEITURAS SOBRE A SEXUALIDADE

GÊNERO & INFÂNCIAS

VOLUME 17

 Pedro & João  
EDITORA

Neste Volume 18 da Coleção Sexualidade & Mídias, os capítulos discutem a partir de diferentes referenciais psicanalíticos, questões diversas da sexualidade. Como para a psicanálise o sexual é a dimensão fundante do sujeito do inconsciente, as abordagens se aprofundam por construir discursividades sobre o desejo, as relações vinculares e as formações do inconsciente de modo a aproximar as contribuições da teoria com o campo da sexualidade e do gênero.

