



PSICANÁLISE & CINEMA

Adriano Messias

Cinema e Antropoceno

Novos sintomas do mal-estar na civilização

Blucher

CINEMA E ANTROPOCENO

Novos sintomas do mal-estar na civilização

Adriano Messias

Cinema e Antropoceno: novos sintomas do mal-estar na civilização

© 2023 Adriano Messias

Editora Edgard Blücher Ltda.

Publisher Edgard Blücher

Editores Eduardo Blücher e Jonatas Eliakim

Coordenação editorial Andressa Lira

Produção editorial Ariana Corrêa

Preparação de texto Vânia Cavalcanti

Diagramação Guilherme Salvador

Revisão de texto MPMB

Capa Leandro Cunha

Imagem da capa Frederico Moreira. Dragão símbolo de Liubliana, capital da Eslovênia. Foi construído no início do século XX, quando o país pertencia ao Império Austro-Húngaro. Uma lenda diz que Jasão e os argonautas venceram um dragão que existia no local em que hoje se assenta a cidade.

Blucher

Rua Pedrosa Alvarenga, 1245, 4º andar

04531-934 – São Paulo – SP – Brasil

Tel.: 55 11 3078-5366

contato@blucher.com.br

www.blucher.com.br

Segundo o Novo Acordo Ortográfico, conforme

6. ed. do *Vocabulário Ortográfico da Língua*

Portuguesa, Academia Brasileira de Letras, julho de 2021.

É proibida a reprodução total ou parcial por quaisquer meios sem autorização escrita da editora.

Todos os direitos reservados pela Editora Edgard Blücher Ltda.

Dados Internacionais de Catalogação
na Publicação (CIP)
Angélica Ilacqua CRB-8/7057

Messias, Adriano

Cinema e Antropoceno : novos sintomas do mal-estar na civilização / Adriano Messias. – São Paulo : Blucher, 2023.

186 p. : il.

Bibliografia

ISBN 978-65-5506-713-2

1. Psicanálise – Interpretação 2. Psicanálise e cinema I. Título

23-3105

CDD 150.195

Índice para catálogo sistemático:

1. Psicanálise – Interpretação

Conteúdo

Nota do autor	7
Apresentação	9
1. Da angústia, da fobia e de outros bichos	13
O <i>alien</i> de Ridley Scott e o louva-a-deus de Lacan	23
2. Revoluções da plasticidade	35
3. A condição humana como monstruosidade	47
A tecnologia, demasiadamente humana	49
Uma espécie sempre <i>trans</i>	55
4. O fascínio pelos sociopatas na ficção audiovisual	61
“ <i>As corujas não são o que parecem</i> ”: o bestiário de <i>Twin Peaks</i>	64
5. Guillermo del Toro e seus monstros humanizados	73
A prótese da perna, o laboratório dos natimortos, a bomba pulsátil e o fantasma digitalizado	76

O monstro tardomedieval na Espanha franquista	78
A máquina pulsional de <i>A Colina Escarlata</i>	92
A forma de um monstro	95
O labirinto dos seres desprezados	111
Motivos do cinema fantástico espanhol	117
6. A crise do humano em <i>Errementari: o ferreiro e o diabo</i>	125
O diabo e o desejo	131
Motivos do cinema espanhol em <i>Errementari</i>	135
O diabo como paradigma	137
7. Elogio aos monstros	143
A velha a grasnar	146
Meu monstro de estimação	147
Monstruário	149
<i>O, tempora! O, mores!</i>	151
O fim do humano?	155
O que esperar do futuro? Para onde vai o contemporâneo?	159
Referências	165
Filmografia	175
Filmes citados	175
Séries para cinema ou televisão citadas	185

1. Da angústia, da fobia e de outros bichos

Somos parte de uma espécie animal que ficará esquecida em nível geológico; chegará um ponto em que seremos uma capa de cálcio debaixo de uma capa de cinza, debaixo de uma capa de pedreira. A espécie humana apenas será uma tira de uns poucos milímetros de espessura, e ali estarão a lista de compras, as obras completas de William Shakespeare, El Quijote de Cervantes e o Guia de Espetáculos e Diversões.¹

(Guillermo del Toro)²

1 Santos, 2016, grifos do original, tradução minha.

2 Guillermo del Toro em entrevista a Juan Andrés Pedrero Santos: “*Somos parte de una especie animal que quedará olvidada a nivel geológico, llegará un punto en el que seremos una capa de calcio debajo de una capa de ceniza, debajo de una capa de cantera. La especie humana apenas será una tira de unos pocos milímetros de grosor, y ahí estarán la lista de compra, las obras completas de William Shakespeare, El Quijote de Cervantes y la Guía del Ocio.*”

Os monstros estão por aí, desde sempre: são também nossos outros. Há décadas, eles se dão a ver no cinema, nas séries televisivas, nos jogos, na literatura. Não há como fugir deles, e tenho-os tomado como paradigma para refletir sobre o humano. Porém, quando uma novidade chamada cinematógrafo chegou em Viena, Sigmund Freud já tinha seus 40 anos. Ele era um literato em uma cidade dividida entre a tradição e a modernidade e pode-se dizer que aquelas imagens cinzentas e intermitentes não tiveram efeito sobre o pai da psicanálise. A lenda é que ele jamais vira um filme em toda a sua existência, apesar de afirmar que nossa consciência era semelhante a um projetor óptico.

Na Espanha, a cinematofobia bloqueou emocionalmente o público adulto que viu a máquina que projetava imagens moventes chegar em 1898. Apenas nos anos 1930 é que o cinema ganharia proeminência naquele país a partir dos trabalhos de Luis Buñuel, com destaque para aquele perturbador sonho em película chamado *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*, 1928). Na verdade, os entusiastas da sétima arte da terceira década do século XX vieram a representar uma geração que havia crescido nos “pulguinhas”³ assistindo a curtas de comédia e a séries de aventura e de faroeste. Não por acaso, o emblemático curta de Buñuel, em parceria com Dalí e de filiação surrealista, homenageava a psicanálise e a descoberta do inconsciente com suas famosas cenas povoadas pelo onírico, isso quase três décadas depois da publicação de *A interpretação dos sonhos* (1900).

Escolhi a Espanha e a expressão cinematográfica do mexicano Guillermo del Toro para estruturarem o recorte de uma das pesquisas que realizei durante um de meus pós-doutorados em Barcelona: nada mais próximo e, ao mesmo tempo, estranho e alheio a nós do que a

3 Um dos apelidos atribuídos às salas de exibição, o que revela a despreocupação com a qualidade e o conforto.

sombra daqueles que colaboraram em nossa constituição cultural e, com isso, referencio a Península Ibérica e a América Latina.

Na Ibéria, que historicamente vem estendendo seus braços além-mar, está parte de sintomas que também reconhecemos como nossos, no Brasil. Estes, por sua vez, precisam ser transformados em discurso simbólico para que possamos encontrar respostas nos tempos que atravessamos: “No discurso simbólico que abriga o desejo é onde encontramos, então, sua maior vibração e por onde corre o caudal de decifração do mal-estar no indivíduo e na cultura” (Cavaliere, 2015, p. 15, tradução minha).⁴ Por isso, quando trato de civilização, trato, evidentemente, da experiência de corpo, um corpo falante e furado que, dependente da complexa engrenagem pulsional, goza e sofre os impactos do mal-estar da cultura que, ao fim e ao cabo, hoje se traduz no temido Antropoceno. Faço aqui, portanto, uma mirada sobre os corpos e as implicações do tecnológico a partir do cinema, em especial do de Del Toro.

Para Sedeño e Arjonilla (2014, p. 28), há três dimensões na concepção humana do conhecimento: a normativa, a descritiva e a visionária. A normativa traz o ponto de vista dos subjugados frente ao hegemonismo que os oprime. Na descritiva, há o desejo de universalidade e historicidade sob os auspícios do pós-expansionismo europeu, o que colaborou para o crescimento do capitalismo, do militarismo, do racismo e do sexismo. A terceira, a visionária, mostra a necessidade de os feminismos desenharem uma melhor descrição do mundo por meio de projetos políticos. Há que se lembrar que muitas ideias contemporâneas em torno do corpo se devem à medicina do século XIX, e pensar o corporal implica situá-lo numa ampla gama

4 No original: “*En el discurso simbólico que abriga el deseo es donde encontramos, entonces, su mayor vibración y por donde corre el cauce de desciframiento del malestar en el individuo y en la cultura*”.

de referências e representações históricas, sociais e culturais. É aí que o cinema entra em campo.

O crescente interesse de nossa sociedade pelos impactos da tecnologia sobre o mundo tem a ver com a hiperaceleração capitalista do pós-Segunda Guerra, período em que se deu a ascensão da maior crise ambiental de que temos notícia na humanidade, deflagrada por testes nucleares, desmatamentos, poluição excessiva das cidades, contaminações de todas as ordens, envenenamentos por produtos farmacêuticos e agrícolas, a isso somando-se variadas guerras. Por um lado, o sentimento de frustração e de impotência percorre nossa espécie quando se constata que avanços científicos não resultam necessariamente em respeito aos direitos humanos e em uma proposta ética para o conviver no mundo. Por outro lado, movimentos e correntes de pensamento variados, como os feminismos, têm oferecido alternativas para se pensar as disparidades e as bipolaridades entre humano e máquina, cultura e natureza, com destaque para os trabalhos de Donna Haraway e sua epistemologia pós-moderna (cf. Haraway, 2019), na qual ela critica, por exemplo, os binarismos inerentes aos conceitos de sexo e de gênero.

A temática das tecnologias monstruosas e suas imbricações com o humano no âmbito da ficção audiovisual dizem muito de um termo há tempos em voga: a angústia. Etimologicamente, *angustus*, em latim, tem a ver com um desfiladeiro estreito e profundo sobre o qual o caminhante tinha de atravessar, muitas vezes fugindo de bandoleiros. Aqui recrio uma imagem muito ibérica; andaluza até, e isso não por acaso. A expressão conduz ainda aos estreitos marítimos desafiadores e turbulentos, as chamadas *angusturas*, como é o caso de Gibraltar.

Este “salto sobre o vazio” era também o próprio *angustus* (*angosto* em castelhano) que, de acidente geográfico, abstraiu-se em sensações e percepções. O angustiado tantas vezes descreve fisicamente o peito

e a garganta como estreitados, arroxeados. Na medicina mais antiga, as *angustiae* se relacionavam às goelas dos animais. A *angina pectoris*, que compartilha a mesma raiz de “angústia”, costuma ter como sintomas opressão no peito e dificuldade de respirar. Em espanhol, *angustia* também é a sensação de obstrução na garganta que o vômito provoca. Assim, a conhecida angústia, que parece tão contemporânea, sinaliza uma primeira demarcação geofisiológica humana: ela habita o próprio corpo, arcabouço modificável e mutante da subjetividade.

Em 2006, quando o psicanalista Miquel Bassols chegava a Granada para uma conferência sobre *O seminário, livro 10: a angústia*, de Jacques Lacan, foi surpreendido por uma manobra de arremetida do avião em que estava e tomou esse evento para abrir sua fala na mágica cidade andaluza (Bassols, 2011, p. 14 *et seq.*). Ao ter em mãos o texto dessa palestra, transformado em discreto livro pela Universidade de Granada, reconheci pontos que convergem com minhas abordagens de pesquisa: primeiramente, Bassols destacou a proeminência da angústia, a “epidemia silenciosa”, como um fenômeno ligado a diagnósticos da moda, capaz até mesmo de suplantar os da depressão. Evidentemente, o termo “epidemia” é empregado aqui apenas para enunciar um processo (ousou dizer, psíquico, cultural e, até mesmo, com repercussões neurológicas) em que a angústia se marca na singularidade do sujeito e nos mecanismos de sua interação com o mundo. Ou seja, ela é capaz de “deslizar” de um sujeito a outro, quase por uma espécie de “contaminação” e, assim, pode-se abrir a hipótese de que há uma parcela da angústia de um sujeito fortemente interdependente do mal-estar coletivo.

No caso brasileiro, um exemplo notório foram os meses antes das eleições presidenciais de 2018, quando boa parte da população se angustiava com o receio de que um candidato portador de um discurso violento, expressando ideologias neofascistas e de extrema direita, chegasse ao poder e instaurasse uma ditadura, violando, assim, direitos humanos paulatinamente adquiridos pela jovem

democracia do país. Analisandos levavam para o divã a situação política caótica como fator extremamente angustiante em suas vidas.

A angústia pode tanto advir de um evento esporádico e demarcado, como o vivido por Bassols e, provavelmente, pelos demais passageiros da aeronave, como da ansiedade de milhões de pessoas frente ao resultado das urnas eletrônicas, ou mesmo das emoções complexas que se experimentam quando se assiste a um filme ou a uma série de terror. É claro que, na ficção, tudo é mais domável, diferentemente do que se passa perante as ameaças da vida cotidiana, quando a angústia nos arrasta com seu galope desenfreado.

Segundo Lacan, o objeto da angústia é estranho (Bassols, 2011, p. 17). Hoje, ele se vê revestido por diversas terminologias, desde ataques de pânico e fobias até TDH e crises de ansiedade. Lacan já havia reiterado, em frase célebre, que a angústia não era sem objeto. Para ele, o desafio estava em fazer o sujeito seguir o fio de Ariadne que pode ser a vivência angustiante, no afã de se discernir o objeto causador de sofrimento. Cabe, pois, em um trabalho como este de análise da cultura, procurar uma escuta ou, melhor ainda, uma mirada – já que o audiovisual é sobretudo escópico – que vislumbre o que possa haver por detrás da angústia. Aqui, especificamente, daquela que nos faz sofrer quando tratamos de uma “tecnologia monstruosa”, a saber: incompreendida e incompreensível; disponível para muitos, mas, ao mesmo tempo, excludente; capaz de alterar o corpo a um nível ainda não totalmente estudado; possível de se tornar uma arma nas mãos de estados, partidos e facções totalitárias – em suma, perversa em consequência da ação humana. Neste sentido, pretendo visualizar a participação tecnológica no mal-estar específico deste momento do século. Um panorama desses se reflete igualmente em produções da ficção, surpreendendo-nos sobretudo quando constatamos que o monstruoso habita, de fato, o humano.

Sigo, nesta parte de meu texto, os apontamentos do psicanalista catalão Miquel Bassols sobre um seminário lacaniano tão fundamental para se entender o sofrimento: pensemos que, impulsionados pela ausência da falta da falta, os sujeitos contemporâneos se deixam levar pela devoração oriunda dos próprios objetos que se lhes tornam necessários ao desejo, de onde o fenômeno “consumista-consumido”.

O “cavalo do pensamento”, bela metáfora lacaniana da angústia, tem, para Bassols, equivalência em algumas poesias de Federico García Lorca. Nessas, a figura do equino aparece como objeto angustiante, coincidindo com o mesmo tema objetual fóbico do pequeno Hans: “Foge, lua, lua, lua/ que já sinto seus cavalos” (como citado em Bassols, 2011, p. 74, tradução minha), de *Romance de la Luna, Luna*; “Solidão de meus pesares,/ cavalo desenfreado,/ que por fim encontra o mar/e é tragado pelas ondas” (como citado em Bassols, 2011, pp. 76-77, tradução minha), de *Romance de la Pena Negra*, ambos poemas da obra *Romancero Gitano, 1924-1927*.⁵ Nos dois primeiros versos citados, os ciganos raptarão a mulher-lua, conforme interpreta Bassols, e o imperativo “fuja” soa como sinal de angústia para ela. No trecho do segundo poema, o cavalo “desbocado”, ou seja, “desenfreado”, arrasta o sujeito até que este último seja engolido pelas ondas do mar.

Se fôssemos levantar uma lista de objetos com este potencial angustiante/fóbico na ficção, surgiria um belo e infundável trabalho. O cavalo, entretanto, é muito ilustrativo para nós em virtude de sua predileção – tanto mitológica quanto midiática – como elemento ligado à angústia: pensemos no surpreendente presente à cidade de Troia, o qual oculta, insuspeito em seu vazio, a mais temida ameaça para o povo do rei Príamo (cf. Messias, 2019b).

Na Espanha, em 2018, uma das maiores redes de *fast food* do mundo “dava” uma almofadinha “de presente” a quem pagasse

5 Nos originais: “Huye luna, luna, luna,/ que ya siento sus caballos”; “Soledad de mis pesares,/ caballo que se desboca,/ al fin encuentra la mar/ y se lo tragan las olas”.

um euro a mais ao comprar as ofertas de um menu grande. A imagem da publicidade televisiva exibia um rapaz muito feliz, dançando abraçado a uma pequena almofada que ganhou ao comprar o sanduíche e o refrigerante.⁶ O anunciante dizia em *off*: “*Llegan los cojines de McDonald’s y tu cuerpo lo sabe*” (“Estão chegando as almofadinhas do McDonald’s e seu corpo sabe”). Esta é a função do consumismo ao explorar, no sujeito, aquilo com o que ele não consegue lidar: o próprio desejo. E, assim, o consumidor vai sendo desorientado vida afora por cavalos indomáveis que lhe surgem a todo instante. De fato, não há nenhuma mentira quando a publicidade diz que “seu corpo sabe”: trata-se de um saber sofrido, comum a todos nós, carregado de gozo. Consumir é um martírio neste momento da civilização. O sujeito contemporâneo não aceita perder nada.

Em psicanálise, existe uma conexão muito próxima entre angústia e fobia, sendo esta última uma espécie de “materialização” objetual, ainda que pouco eficiente, da primeira. Escrevo “pouco eficiente” porque, por um lado, a angústia é capaz de se condensar em objetos bastante complicados para o cotidiano de um sujeito. Por outro lado, uma fobia bem organizada, sobretudo quando se liga a um objeto mais exótico, seria uma forma muito interessante de se lidar com a própria angústia. O que ocorre é que há mais gente com medo de ficar presa em espaços fechados do que gente com fobia de galinhas. Ademais, a angústia, como signo, não pode ser apagada (Bassols, 2011, p. 25), e, se assim se pretende – o que se dá no âmbito das terapias cognitivo-comportamentais, por exemplo –, ela certamente retornará mais à frente acompanhada de seus sintomas. Este poder de deslocamento da angústia faz dela um recurso fictício enredador do sujeito extremamente empregado, componente fundamental de seu fantasma.

6 Cf. vídeo promocional no site: <https://www.youtube.com/watch?v=JpZiOtZf5To>. Acesso em: 25 out. 2018.

Miquel Bassols afirma que Jacques Lacan, em *O seminário, livro 10*, constrói argumentações e análises em um percurso parecido com o de um filme ou uma série de suspense. Também há algo ali de hitchcockiano a segurar o leitor por meio de digressões e filigranas. São, como sempre, delicados e precisos movimentos de pinça em deslocamentos pelos quais Lacan busca dar conta do complexo tema, justamente em um momento angustiante de sua vida, quando veio a ser “excomungado” da Associação Internacional de Psicanálise (IPA), em novembro de 1963.

O Seminário tem mais a aparência dos deslocamentos de um celular, de uma câmera que vai tentando agarrar esse objeto da angústia, que vai se deslocando de uma cena a outra. Contudo, Lacan nos dá – já no primeiro capítulo – uma imagem, uma foto fixa do que, para ele, é uma cena de angústia. Lacan nos dá uma descrição – daliniana – do que, para si, é uma cena angustiante. Está na página 14 e remete a quando Lacan fala da relação especial que a angústia tem com o enigma do desejo do Outro. Certamente, se há algo que nos angustia é não saber o que é que o Outro quer de nós. (Bassols, 2011, pp. 32-33, tradução minha)⁷

7 No original: “*El Seminario tiene más la apariencia de los desplazamientos de un móvil, de una cámara, que va intentando agarrar ese objeto de la angustia, que se va desplazando de una escena a otra. Con todo, Lacan nos da – ya en el primer capítulo – una imagen, una foto fija de lo que para él es una escena de angustia. Nos da una descripción – daliniana – de lo que para él, Jacques Lacan, es una escena angustiante. Está en la página 14, y viene al hilo de cuando Lacan habla de la relación especial que tiene la angustia con el enigma del deseo del Otro. Ciertamente, si hay algo que nos angustia es no saber qué es lo que el Otro quiere de nosotros.*”

Esse Outro pode estar, por exemplo, na tecnologia e nos seus aparatos, bem como se projetar na figura messiânica de um político ou de uma forma de governo, seja ela autoritária, seja ela democrática. A angústia não sabe de que se angustia, diz Bassols (2011, p. 34), e tampouco sabe que rosto tem perante o Outro na experiência angustiante, um marco para Lacan nessa temática. Considera-se que há muito de estranho familiar (às vezes traduzido como *lo siniestro* ou *lo ominoso* em espanhol) e de extimidade na angústia, quando o Outro surge com sua potência devoradora.

Na empreitada à qual me proponho neste texto, a comparação que Bassols faz entre o “seminário da angústia” e o cinema é muito lúdica, sobretudo quando o psicanalista catalão elege a obra *Alien, o oitavo passageiro* (*Alien*, Ridley Scott, 1979) e todas as suas continuações, até então – como uma espécie de metáfora de como Lacan constrói seus magníficos aportes em relação à contundente tópica da angústia. Daí vem o jogo cinematográfico, pois, de fato, muitos filmes lidam com a questão da espera do espectador em relação ao que vai passar, surgir, aparecer (ou não, já que, muitas vezes, o objeto causador da angústia em um filme nem sequer emerge). E não se deve fazê-lo amiúde, pois o cinema de terror, de suspense e de ficção científica ficaria sem uma de suas mais brilhantes estratégias de fabulação. Por isso, sempre separo os filmes de terror “explícito” – como os de violência e tortura em que o *serial killer* dá as caras de imediato – daqueles que conseguem de fato trabalhar a angústia. São estas últimas as obras que nos mantêm, finda a exibição, ainda no lusco-fusco proporcionado pela experiência para-hipnótica do cinema. Assim, penso que uma das chaves para se operar na esfera da angústia ficcional está em uma vertente muito mais gótica do que *gore* – ainda que ambas possam se encontrar. Conforme explica Bassols (2011):

sabemos que o cinema de terror tem a capacidade de justamente fazer aparecer o objeto de angústia – não de

*todo, mas algo dele –, de modo que o sujeito fique agar-
rado a essa cena sem poder retirar-se dela, ainda que
seja tapando os olhos. (O sujeito que tapa os olhos em
frente à tela está querendo, na realidade, ir mais além
da tela para ver o que é que existe por detrás desse objeto
da angústia). (Bassols, 2011, pp. 42-43, tradução minha)⁸*

A palavra catalã que Bassols utiliza para se referir àquele que sai da sala de cinema após um angustiante filme de terror é *esperitat*, que, em espanhol, corresponderia até mesmo a “endemoninhado” (*espiritado*) e, no caso da língua portuguesa, poderia igualmente ser traduzido como “excitado”, “sobressaltado”, “com os nervos à flor da pele”: alguém que, de fato, estivesse assombrado por algo do plano do demoníaco – entendendo-se, neste caso, “o demônio interior”.

A angústia é, pois, o cavalo negro em que galopa o cavaleiro sem cabeça, da famosa lenda escrita por Washington Irving e levada à tela por Tim Burton. Não se sabe ao certo de onde ele vem, tampouco para onde vai, muito menos qual cabeça será ceifada, ainda que haja evidências de sua presença e de suas intenções.

O alien de Ridley Scott e o louva-a-deus de Lacan

Ainda em *O seminário, livro 10*, Lacan, na lição 1, de 14 de novembro de 1962, supõe-se encontrando um louva-a-deus monstruoso, perante o qual usaria uma máscara semelhante à carantonha

8 No original: “sabemos que el cine de terror tiene algo, que es justamente hacer aparecer – no del todo, pero algo – el objeto de angustia, de modo que el sujeto queda agarrado a esa escena sin poderse sustraer, aunque sea tapándose los ojos. (El sujeto que se tapa los ojos frente a la pantalla, en realidad, está queriendo ir más allá de la pantalla para ver qué es lo que hay detrás de ese objeto de la angustia).”

do inseto. É aqui que ele ilustra que a angústia adviria ao sujeito pelo fato de este não se saber como é para o Outro. Cito a explanação lacaniana, longa, mas necessária à tessitura deste texto:

evoco a fábula, a apologia, a divertida imagem que decidi apresentar a vocês por um instante: eu mesmo, usando a máscara animal da qual se cobre o feiticeiro da gruta dos Três Irmãos, imaginei-me perante vocês frente a outro animal, um de verdade, e então supostamente gigantesco; no caso, um louva-a-deus. E, como eu não sabia qual máscara usava, [como] não sabia de qual [máscara] se tratava, imaginem facilmente que eu tinha alguns motivos para não estar seguro com aquilo, já que, por ventura, aquela máscara não poderia ser imprópria para conduzir meu parceiro [louva-a-deus] sobre algum engano a respeito de minha identidade, e deixo bem claro que, a isso, acrescentei o fato de que, naquele espelho enigmático do globo ocular do inseto, eu não conseguia ver minha própria imagem. Esta metáfora mantém ainda hoje todo o seu valor e é ela que justifica o fato de, no cerne dos significantes que escrevi nesta lousa, vocês verem a questão que já há muito tempo introduzi como o ponto crítico dos dois níveis do grafo, posto que eles estruturam esta relação do sujeito ao significante que, no que concerne à subjetividade, me parece ser a chave daquilo que introduziu na doutrina freudiana o “Che vuoi”, “O que você quer?”. Forcem um pouquinho mais a engrenagem, a entrada da chave, e terão “O que me quer ele?” [Que me veut-il?], com a ambiguidade que o francês permite sobre o “mim” [“me”], entre o complemento indireto ou direto, e não apenas

“ó que ele quer de mim?” [que veut-il a moi?], mas algo de suspenso que diz respeito diretamente ao eu [moi] que não é “como ele me quer?” [comment me veut-il?], mas “ó que ele quer com respeito a este lugar do eu” [que veut-il concernant cette place du moi], que é algo em suspenso, entre os dois níveis. (Lacan, 2018, pp. 11-12, grifos do original, tradução minha)⁹

Em várias cenas de *Alien*, o oitavo passageiro e de outros filmes desta franquia – sobretudo quando, durante segundos de suspensão, o espectador fica à deriva e à espera –, a angústia é notória. Em boa parte da duração do filme inaugural, o monstro não aparece, mas dele sobressaem sinais, vestígios pegajosos, estragos de sua passagem e de sua presença. Podemos resumi-los todos como

9 No original: “je rappelle la fable, l’apologie, l’image amusante que j’avais cru devoir en dresser devant vous pour un instant: moi-même revêtant le masque animal dont se couvre le sorcier de la grotte des Trois Frères, je m’étais imaginé devant vous en face d’un autre animal, d’un vrai celui-là et supposé géant pour l’occasion, celui de la mante religieuse. Et aussi bien, comme le masque que moi je portais, je ne savais pas lequel c’était, vous imaginez facilement que j’avais quelques raisons de n’être pas rassuré, pour le cas ou par hasard ce masque n’aurait pas été impropre à entraîner ma partenaire dans quelque erreur sur mon identité, la chose étant bien soulignée par ceci que j’y avais ajouté que dans ce miroir énigmatique du globe oculaire de l’insecte je ne voyais pas ma propre image. Cette métaphore garde aujourd’hui toute sa valeur et c’est elle qui justifie qu’au centre des signifiants que j’ai posés sur ce tableau, vous voyez la question que j’ai depuis longtemps introduite comme étant la charnière des deux étages du graphe pour autant qu’ils structurent ce rapport du sujet au signifiant qui sur la subjectivité me paraît devoir être la clé de ce qu’introduit dans la doctrine freudienne le ‘Che vuoi’, ‘Que veux-tu?’. Poussez un petit peu plus le fonctionnement, l’entrée de la clé, vous avez ‘Que me veut-il?’ avec l’ambiguïté que le français permet sur le ‘me’, entre le complément indirect ou direct non pas seulement ‘que veut-il a moi?’, mais quelque chose de suspendu qui concerne directement le moi qui n’est pas ‘comment me veut-il?’, mais qui est ‘que veut-il concernant cette place du moi’, qui est quelque chose en suspens, entre les deux étages.”

signos que o espectador interpretará, verdadeiros alertas de perigo e causadores de angústia. O *alien*, esse Outro abominável e aparentemente irracional, não é aqui um louva-a-deus gigantesco, como coube a Lacan metaforizar em sua fábula, mas assume uma função semelhante.

No engenhoso monstro que habita a nave espacial de Ridley Scott há, porém, algo que remete aos insetos naquilo que eles podem apresentar de asqueroso e metamórfico, mas não apenas. A constituição física do *alien*, tão oposta à nossa, ao mesmo tempo remete ao humano, este, por sua vez, também alienígena para o monstro poderoso. Se por um lado é possível, nas várias fases de crescimento do xenomorfo de Scott, haver similitudes com o desenvolvimento de seres variados da biologia da Terra, por outro, a criatura maturada, horrenda, “adulta”, se posiciona como um possível resultado evolutivo jamais sonhado pela constituição corpórea e adaptativa humana.

As etapas de desenvolvimento criadas para aquele monstro cinematográfico são engenhosas: no filme de 1979, o *alien* nascia de um ovo, que, depois, passou a apresentar quatro lóbulos que se abriam por cima. Naquele estágio inicial, a poderosa arma biológica teria de detectar um provável hospedeiro por meio sensores (a aranha na teia ou o pernilongo e seus sensores de gás carbônico mantêm estratégias de sobrevivência dentro deste mesmo raciocínio). O próximo nível seria o do “abraçador” (ou *facehugger*), quando o bicho surgia com oito membros, uma cauda musculosa, mas ainda desprovido de olhos. Por isso, seus sensores de gás carbônico, de movimento ou de calor o ajudavam a encontrar a vítima. Após “abraçá-la”, a criatura introduzia em sua boca uma probóscide que descia pela garganta até liberar o embrião, ao qual o hospedeiro forneceria oxigênio. O corpo vitimado, porém, ficaria asfixiado com a cauda em torno de seu pescoço.

No primeiro filme da franquia, o personagem Dr. Ash informa que o *alien* era capaz de trocar suas células por silício e aguentar condições muito adversas. Seu sangue seria ácido e percorreria vasos de silicone, os quais não conseguiria corroer. O embrião se desenvolveria ao devorar o hospedeiro de dentro para fora, até transformar-se no “estoura-peito” (o *chestbuster*), uma criatura que se constituiu mediante capturas genéticas do outro invadido. Dali em diante, o monstro assumiria aspectos do ser dentro do qual se fez: por exemplo, poderia ser bípede ou quadrúpede; neste segundo caso, isso se deu quando um *alien* ficou encubado em um cachorro no filme *Alien 3* (David Fincher, 1992); ou poderia ser um *predalien*, como no caso de *Alien vs. Predador* (*Alien vs. Predator*, Colin Strause, Greg Strause & Paul W. S. Anderson, 2004). Na fase adulta, o *alien* apresentaria o exoesqueleto na parte superior do corpo, bem como um endoesqueleto embaixo. A aterrorizante e clássica imagem de uma segunda boca que sai de dentro da primeira se assemelha ao que fazem algumas enguias quando puxam o alimento com um segundo par de mandíbulas (mas, em sentido inverso ao que faz o xenomorfo). Já os *aliens* adultos são seres sociais que alimentam uma enorme rainha que põe ovos, a exemplo do que fazem nossos cupins.

Enfim, todo *alien* é um pesadelo biotecnológico que revela uma função especular e também por isso assusta tanto. Todavia, a angústia habita a suspensão, jamais a certeza. O monstro de Ridley Scott, ao se revelar aos humanos, entra em outro plano, muito mais próximo ao fóbico do que ao angustiante no sentido atribuído por Lacan: o *alien* então se apresenta como objeto, assim como o cavalo para o pequeno Hans. O espectador já sabe o que é o monstro espacial, ainda que já o supusesse – e aí, obviamente, está o jogo do inverossímil do qual participamos ao vermos um filme.

Bassols (2011, p. 44) reforça que *Alien, o oitavo passageiro* é um belo filme para se exemplificar a tópica freudiana da angústia,

uma vez que a assustada tripulação da nave espacial se utiliza de um detector de movimentos de alienígenas que, apesar de sinalizar alguma presença estranha – ou seja, um objeto angustiante –, não chega de fato a garantir a segurança dos tripulantes. O monstro lá está, mas no corredor nada se vê além do vazio que angustia:

esses 3, 4, 5, 6 segundos que se estendem na cena são – quase diríamos – todo o filme. Esses 5, 6 segundos do sujeito perante o nada do objeto, perante o sinal de que este objeto está ali, esse tempo tão particular que não pode ser medido com o relógio ou o cronômetro, que é o tempo da subjetividade perante a angústia. (Bassols, 2011, p. 45, tradução minha)¹⁰

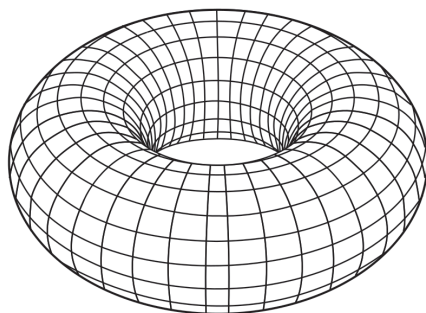
Em seu texto, Bassols explica que, quando no filme os humanos constataam a presença explícita do monstro, quebra-se então a suspensão, o *encore*, e ocorre a fuga, ou seja, o momento da fobia (que já foi chamada no passado de “histeria de angústia”), metáfora do escape do sujeito frente ao objeto aterrorizante. Neste aspecto, pode-se considerar o filme *Bird Box* (Susanne Bier, 2018) uma alegoria à pulsão escópica, ao objeto de desejo e a suas proibições: no enredo, os humanos enlouquecem quando veem uma criatura que jamais aparece ao espectador, tampouco tem-se uma explicação sobre sua origem e finalidade. Dela, chegam-nos vestígios, como o farfalhar repentino de folhas de árvores e a agitação de pássaros ou, ainda, as íris alteradas naqueles que não resistiram a admirar a

10 No original: “*esos tres, cuatro, cinco, seis segundos que se extienden en la escena son – casi diríamos – toda la película. Esos cinco, seis segundos del sujeto ante la nada del objeto, ante la señal de que ese objeto está ahí, ese tiempo tan particular que no se puede medir con el reloj o el cronómetro, que es el tiempo de la subjetividad ante la angustia*”.

fascinante monstruosidade. As vendas nos rostos dos personagens funcionam como um imperfeito escudo de Perseu: são colocadas por eles próprios não porque sejam um recurso eficaz, mas porque os distraem momentaneamente da conclusão do gozo pulsional que os lança no abismo da violência e da morte.

Digo que o tempo da angústia se parece também a um tempo de demoníaca gravidez, como a da Rosemary de Ira Levin (1985), cujo romance foi levado ao cinema por Roman Polanski: “Começou a sentir contrações: um dia uma, no dia seguinte também, e no outro nenhuma, no dia seguinte duas...” (Levin, 1985, p. 183). Emprego essa metáfora para dizer do período de suspensão em que o sujeito mantém contato com o que lhe é mais estranho e que, ao mesmo tempo, mais entranhado lhe está. Trata-se da Coisa mas também do êxtimo, ou seja, da pura alteridade ensimesmada – um *dentrofora* que deveria ser usado como um daqueles inteligentes neologismos de Guimarães Rosa.

Em *O seminário, livro 16* (2008b [1968-1969]), Jacques Lacan dizia que o objeto “a” era êxtimo. Este conceito que ele, infelizmente, não teve tempo de continuar a desenvolver, ganhou reelaboração em um curso de Jacques-Alain Miller de 1985, editado em livro em 2010, em que este último autor apresenta o êxtimo como aquilo que teríamos de mais íntimo – espécie de elemento estranho que em nós se manifesta, desdobra-se, diz de nós e, ao mesmo tempo, é outra coisa. O êxtimo se relaciona a uma topologia espacial: a figura toroide e pneumática é talvez a mais próxima para dar a ver didaticamente esse furo que, por isso mesmo, é circundado por algo. Todo vazio só existe por haver borda e circunscrição, discurso ou tentativa discursiva, pois há sempre alguém a pressupor: “aí, onde nada vejo, pressinto que exista algo”.



A figura toroide: metáfora do êxtimo lacaniano.

Fonte: arte de Frederico Moreira.

O que Lacan fez foi prosseguir nos passos de Freud, que nada via de causalidade – e, sim, de ilusão – numa situação fóbica. Está no corpo falante, nas entranhas do *falasser*, o exagerado da fobia: a imensa desproporção entre o que se passa de fato na realidade fora do corpo e neste; a discrepância entre um estímulo e uma resposta.

Os artistas podem ter a facilidade de sublimar seus medos e pânicos nas obras. Alfred Hitchcock, que tinha vários medos – entre eles, o de policiais, que surgiu a partir do episódio de sua infância em que seu pai pediu a um policial para prender o filho durante alguns minutos numa cela após uma peraltice –, soube muito bem localizar quadros fóbicos em seus personagens, a exemplo do clássico *Um corpo que cai* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), em que o policial que deixou o companheiro despencar sofre de acrofobia; *Os pássaros* (*The birds*, Alfred Hitchcock, 1963), com suas aves ensandecidas metaforizando a rivalidade de uma mãe com a pretendente de seu filho; *Quando fala o coração* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945), em que um psiquiatra tem pavor do branco da toalha de mesa; e a conhecida casuística de Marnie, que tinha grande medo da cor vermelha e também dos raios (*Marnie, confissões de uma ladra* / *Marnie*, Alfred Hitchcock, 1964).

O objeto a-conceitual da angústia é de impossível resrepresentação, conforme lembra Bassols (2011, p. 50). Faço aqui, porém, uma ligeira modificação: ele é de impossível “apresentação”, mas pode ser “representado”, e é isso o que a arte faz. Há uma menção clássica de Freud – que foi um fóbico em relação ao telefone, à morte e às viagens de trem. Esta última afirmação é do próprio Bassols (2011, p. 53), a respeito de quando o pai da psicanálise se estranhou no espelho do vagão-cabine no qual estava, reconhecendo por instantes, na superfície refletora, outro que não ele – seu próprio duplo. “Ali onde o sujeito se angustia, temos algo do *desejo* que certamente está em jogo” (Bassols, 2011, p. 55, grifos do original, tradução minha).¹¹

Seguindo os pensamentos de Bassols, afirmo que o mundo contemporâneo cria táticas para evitar seus “objetos aterrorizantes”. Isso tem a ver não só com sistemas governamentais e estratégias de segurança, mas também com um insistente movimento para se evitar e se rechaçar o outro, o estrangeiro, o imigrante, o “louco”, o aparentemente diferente, uma vez que aquele que incomoda apresenta traços, sinais e signos que também residem no habitáculo *dentrofora* do sujeito aterrorizado. Ao mesmo tempo, esse outro é classificado, taxado, diagnosticado, rotulado, reduzido a um padrão de inferioridade, conforme o caso. O temor do outro, daquilo que vem de fora, apenas confirma a dificuldade de se dar conta daquilo que está dentro de cada qual, inseparável, indene a qualquer muro ou cerca – o Outro.

A globalização provocou e ressaltou novos sintomas culturais, enquanto permitiu ao sujeito particularizar vitimizações e medos em suas próprias bolhas existenciais: por exemplo, a vida artificiosa e aprisionadora dos condomínios fechados e os discursos totalitários da extrema direita que solapam vários países do mundo demonstram a

11 No original: “*Ahí donde el sujeto se angustia, ahí tenemos algo del deseo que está seguro en juego*”.

ineficácia para se afugentar o outro, uma vez que este é sempre parte integrante da diversidade humana. Não se pode ausentar esse outro e é preciso aceitá-lo a partir de um processo sempre muito pessoal.

A falta da falta hodierna vem para assinalar a angústia de se ver cindido, jamais suprimido ou completado, empurrando-nos para o mais-gozar, para o consumismo desenfreado e para objetos que apenas tamponam o que por si só já transborda o tempo todo. Os sintomas da cultura apontam hoje a polarização de ideias inconsistentes que dividem povos. No consumismo e na intolerância, reside esse “objeto de gozo terrorífico”, para empregar um termo de Bassols (2011, p. 70). Em suma: trata-se do *alien* que nos persegue no corredor da nave que, ao fim e ao cabo, descobrimos ser, ela toda, um enorme monstro do qual não conseguimos fugir, o que vai em conformidade com o pensamento da medievalista Claude-Claire Kappler (1986), quem já discutia que a angústia e o desejo formavam monstros.

Em vários contos populares, sobretudo naqueles semelhantes aos d’*As mil e uma noites*, costuma-se encontrar a figura de uma bruxa que deseja ardentemente determinado objeto. Então, ela prepara uma poção e a toma a fim de se transformar, por exemplo, em um animal, que, por ser pequeno ou alado, poderá efetuar um roubo sem ser notado. O que ocorre, invariavelmente, é que, ao retornar da metamorfose, a feiticeira não consegue seu corpo anterior tal qual era: resta sempre um elemento do animal em que havia se transformado (a pata de um pássaro, por exemplo, no lugar de um dos pés), ou, ainda, a mulher perde parte da vitalidade e se mostra enrugada e envelhecida (nesta temática, cito os filmes *Os vampiros/ I vampiro*, Mario Bava & Ricardo Fredda, 1956 e *Simbad e o olho do tigre/ Sinbad and the eye of the tiger*, Sam Wanamaker, 1977). A busca desenfreada por objetos impossíveis que refletem nossa não aceitação da castração consome, certamente, parte da energia proveniente da pulsão de vida. Este é também um dos efeitos desta sociedade que alimenta o consumismo voraz e a demanda por corpos impossíveis.

As inquietações que me impulsionaram a escrever este livro advêm do quanto o conceito de monstro, o qual ainda explanarei melhor, se alterou na história, sobretudo a partir do século XIX (sobre esta tópica do monstruoso, cf. Messias, 2022a). Trata-se de um movimento em íntima conexão com os avanços tecnológicos, desde a manipulação de espécies biológicas, indo dos hibridismos genéticos aos transgênicos, passando pela inserção de elementos no corpo humano (de órteses e próteses a substâncias químicas sintetizadas em laboratório e à nanotecnologia), além de toda a engenharia da robótica e da I.A., as quais propõem não apenas servo-robôs, mas igualmente duplicações do humano em um nível inimaginável.

Uma boa parte do que vivemos hoje foi fábula, anedota ou ficção científica algum dia. Se as maquinações e os desenhos que planteamos para o futuro se cristalizarão no plano ficcional ou se virão a se tornar a realidade cotidiana no porvir, não se sabe. Sempre há o lugar da especulação e do sensacionalismo, cada vez mais transformados no termo da moda, as *fake news*. Porém, as questões angustiantes que emergem na contemporaneidade não estão apenas pegando carona em momentos de delírio coletivo. Por exemplo, é uma constatação que há cada vez mais pessoas isoladas em “bolhas tecnológicas” dentro de suas casas e apartamentos, reduzidas a uma vida social mantida por conexões virtuais. Pode ser que, daqui em diante, este venha a ser o modelo de relações intersubjetivas preferido por nossa espécie. Entretanto, psicanalistas, psiquiatras, neurocientistas e outros profissionais se preocupam com aspectos do patológico que configuram esses comportamentos na atualidade.

Por sua vez, enceguecida pelo entusiasmo das conquistas do silício e da ubiquidade, boa parte do mundo desconsidera outra enorme fatia do globo que permanece alheia ao chamado “progresso

científico”. Esta se vê entregue à própria sorte em todo tipo de calamidades: conflitos armados, guerras civis, guerrilhas entre facções fanáticas, desnutrição, falta de moradia e epidemias. O que listei neste parágrafo representa também alguns dos terríveis marcadores do Antropoceno, conforme venho discutindo em meus trabalhos (cf. Messias, 2019a; 2020a; 2020b; 2020c; 2021a; 2021b; 2022a; 2022b; 2022c).

O cinema, desde sua origem, é uma lente imponente que nos permite vislumbrar o que intui o humano em seus movimentos por garantir a própria sobrevivência. Ao mesmo tempo, somos afetados pelo inconsciente e suas revoluções. O mundo das coisas, ao qual muitos também querem atribuir intencionalidade, não é, evidentemente, atravessado pelo inconsciente freudiano. Como ilustração, Mark Fisher cita o incômodo monólito de *2001: Uma odisseia no espaço (2001: A space odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), cujas qualidades não naturais levantam suposições de ter sido criado por seres inteligentes de outra espécie (Fisher, 2018, p. 136), o que, em 2018, teve um equivalente realista no intrigante asteroide denominado “Oumuamua”, gerador de várias hipóteses e artigos científicos contundentes que assinalavam um possível objeto artificialmente elaborado.



Adriano Messias é considerado o pesquisador que trouxe o tema do Antropoceno para o cenário pensante brasileiro. E esta obra, que continua sua pesquisa em *Todos os monstros da Terra: bestiários do cinema e da literatura* (Blucher), é de interesse para estudiosos do cinema, da psicanálise, da semiótica e das ciências humanas e sociais em geral. Aqui estão em diálogo filmes e séries para se estudar o mal-estar na civilização em chave freudo-laciana.

O que será que filmes de Guillermo del Toro, Alfred Hitchcock, David Lynch, Ridley Scott, Álex de la Iglesia e Paul Urkijo podem nos dizer sobre as expressões sintomáticas de nosso tempo, que tanto informam sobre o Antropoceno? Afinal, a cada época, suas formas de gozo e seus respectivos sintomas, como diria Jacques Lacan.

Além disso, Adriano Messias faz uma abordagem transdisciplinar instigante e provocadora que vai da visão aristotélica sobre o monstruoso, passando pelo grande médico Ambroise Paré – precursor da teratologia –, até chegar às parafernalias tecnológicas de hoje. E todos esses elementos ajudam a conformar a arquitetura cultural que nos coloca frente ao temido Outro e nos põe a encarar esse bicho desenfreado chamado “angústia”.

PSICANÁLISE &
CINEMA

ISBN 978-65-5506-713-2

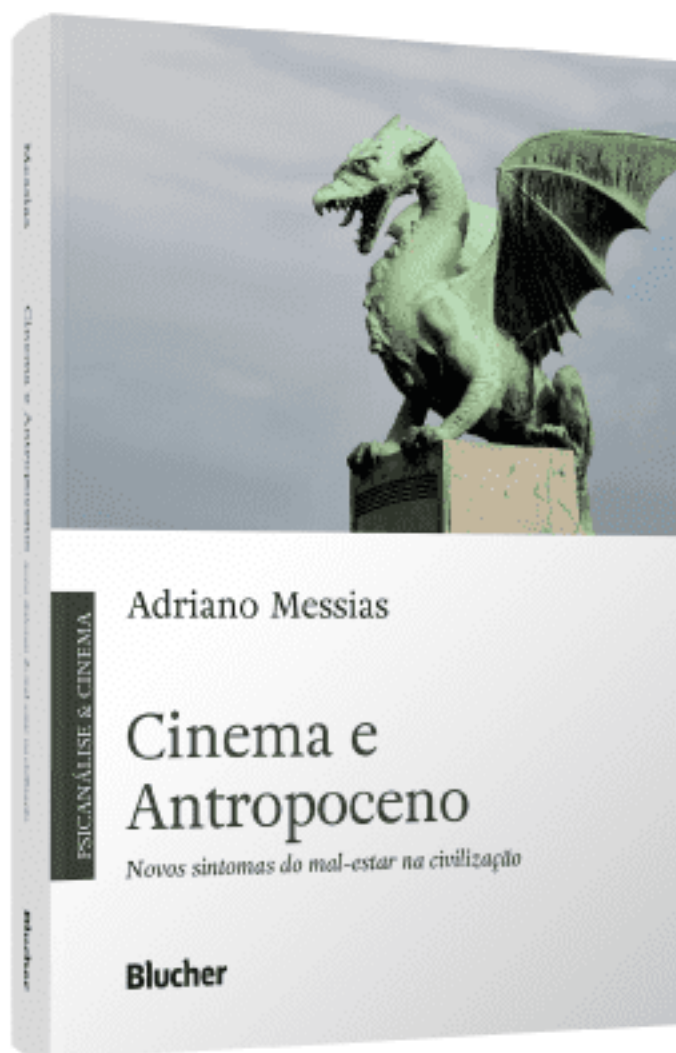


9 786555 067132



www.blucher.com.br

Blucher



Clique aqui e:

[VEJA NA LOJA](#)

Cinema e Antropoceno

Novos sintomas do mal-estar na civilização

Adriano Messias

ISBN: 9786555067132

Páginas: 186

Formato: 14 x 21 cm

Ano de Publicação: 2023
