

O ÓDIO E A VIOLÊNCIA NA LITERATURA E NO CINEMA

T. I. S. Laboreiro¹; M. L. Veras² & C. L. Pereira³

¹ Bolsista do projeto de extensão Cine Freud, Cultura e Arte e graduanda em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: tabatalaboreiro@hotmail.com; ² Bolsista e graduanda em Psicologia pela Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: marianalops@hotmail.com; ³ Coordenadora de ação extensionista Cine Freud, Cultura e Arte e Professora do curso de Psicologia da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: cacianalinhaires@gmail.com

Artigo submetido em Janeiro/2017 e aceito em Junho/2017

RESUMO

O presente trabalho aborda os modos de comparecimento do ódio e da violência na experiência contemporânea a partir dos efeitos suscitados por obras literárias e cinematográficas, a saber: dois contos de Rubem Fonseca - *Passeio noturno parte I* (1973/2004) e *Passeio noturno parte II* (1973/2004) - e dois filmes - *Relatos Selvagens* (2014), de Damián Szifron e *Bastardos Inglórios* (2009). A discussão desenvolve elementos apresentados no contexto de exibição e debate de filmes no âmbito do projeto Cine Freud, Cultura e Arte, o que confere à Psicanálise a função de referenciar a discussão proposta. Partindo dos efeitos suscitados pelas obras, observamos que, nos contos e no filme *Relatos Selvagens* (2014), para cada criminoso que age segundo a sua lei, anuncia-se um outro

ordenamento, que sob a máscara da ordem e da norma, esconde sua face violenta. Por trás da figura do criminoso, é todo um mundo que se desvela em sua arbitrariedade e em seu poder de usurpar o que do homem é sua marca fundamental: o seu ser de sujeito. Já na produção de Tarantino, trata-se de apresentar um ordenamento violento (como o da escravatura e do antissemitismo) e a resposta dada a este ordenamento por parte de sujeitos que se recusam a manter-se na condição de objeto do ódio. Na subversão do tempo operada em Tarantino, escutamos uma convocação atual, que nos lembra da possibilidade de reescrita da história e de questionamento dos lugares agenciadores da violência.

PALAVRAS-CHAVE: Ódio. Violência. Psicanálise. Cinema. Literatura.

HATRED AND VIOLENCE IN CINEMA AND LITERATURE

ABSTRACT

The present paper addresses modes of hatred and violence appearance in the contemporary experience by means of effects achieved by literary and cinematographic works, namely: two short stories by Rubem Fonseca – *Passeio Noturno parte I* (1973/2004) and *Passeio noturno parte II* - (1973/2004) – and two movies - *Relatos Selvagens* (2014), by Damián Szifron and *Inglorious Basterds* (2009). The discussion unfolds elements presented in the context of the exhibition and debate on movies within the framework of the Cine Freud, Cultura e Arte project, which assigns to Psychoanalysis the function of grounding the proposed debate. Taking as starting point the effects given by such works, we observed that, in what regards to the short stories and to the movie *Relatos Selvagens* (2014),

to every criminal who acts according to their own laws, another order is announced, which, under the disguise of order and norm, conceals their violent faces. Behind the figure of the criminal, there is a whole world that reveals itself in its arbitrariness and in its power to usurp what individuals have as their fundamental mark: their beings as subjects. While in Tarantino's production, it is presented a violent order (such as slavery and antisemitism) and the response given to this order by subjects who refuse to remain objects of hatred. In the time subversion operated by Tarantino, we hear a current convocation, which reminds us of the possibility of rewriting history and of questioning the places where the violence is committed.

KEYWORDS: Hatred. Violence. Psychoanalysis. Cinema. Literature.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho aborda os modos de comparecimento do ódio e da violência na experiência contemporânea a partir dos efeitos suscitados por obras literárias e cinematográficas, a saber: dois contos de Rubem Fonseca - *Passeio noturno parte I* (1973/2004) e *Passeio noturno parte II* (2004) - e dois filmes - *Relatos Selvagens* (2014), de Damián Szifron e *Bastardos Inglórios* (2009), de Quentin Tarantino. Como a psicanálise propõe, cada obra deve ser tomada uma a uma, salvaguardando sua singularidade e sua face irreproduzível e inassimilável a um conjunto. Esses testemunhos singulares sobre processos subjetivos e, a um só tempo, culturais, podem ser por nós articulados, na busca por responder à problemática que nos interessa enfrentar: a problemática do ódio e da violência, considerando que não se aplica a psicanálise à arte, “más bien se intenta pensar el arte como una enseñanza para el psicoanálisis” (RECALCATI, 2005, p. 11).

O que nos fez escolher aproximar tais obras não foi o que parece mais óbvio, como o fato de se tratarem de histórias curtas (especificamente nos contos e no filme *Relatos Selvagens*), nem a íntima relação entre a escrita de Rubem Fonseca com o cinema, mas o efeito que despertam em seus leitores/espectadores. Temos em *Passeio Noturno parte I* (2004) e *Passeio Noturno parte II* (2004), o efeito devastador, causado no leitor, como a sua marca característica. Em *Relatos Selvagens*, filme que consagrou Damián Szifron, o pior salta aos olhos. *Bastardos Inglórios*, por sua vez, permite pensar a diferença entre ódio e violência, assim como a violência em sua relação com a norma. De alguma forma, as obras tocam em um ponto em comum: apresentam o pior, ao mesmo tempo em que interrogam de onde parte a violência. Os lugares comuns são aqui questionados, subvertendo certa produção discursiva que tende a localizar de forma absoluta e certa os agentes da violência. Se o ódio é constitutivo do sujeito, como Freud e Lacan indicaram ao longo de suas formulações sobre os seus destinos subjetivos e culturais, buscamos discernir, ainda que de modo introdutório, sua diferença e aproximação em relação à violência.

2 DOS FILMES E DO PROJETO CINE FREUD, CULTURA E ARTE

O Projeto de Extensão Cine Freud, Cultura e Arte, que está vinculado ao Laboratório de Psicanálise da Universidade Federal do Ceará (UFC), busca estabelecer um diálogo entre Psicanálise e Arte ou, mais especificamente, entre Psicanálise e Cinema, através de sua atividade

principal, o Cine Freud, que completou dez anos de existência em outubro de 2016. O Cine Freud ocorre tradicionalmente às quartas-feiras, 14 horas da tarde, atualmente no Auditório José Albano, e consiste na exibição de um filme seguido de debate com um psicanalista convidado. Os filmes que motivaram a escrita deste trabalho foram exibidos em 2015, e de modos diferentes os debates levantaram a problemática do ódio. Os contos de Rubem Fonseca, por sua vez, têm se constituído como objeto de pesquisa e debate no interior dos estudos promovidos no âmbito do projeto. No presente trabalho, o recorte sobre o ódio reuniu obras que, certamente singulares, permitem extrair consequências para o aprofundamento de um debate tão relevante e decisivo na cultura e, certamente, em nossos dias.

3 SITUANDO A TEORIA: ÓDIO E VIOLÊNCIA

Ao tratarmos da questão do ódio, ressaltaremos, de saída, que o ódio e a violência não são situados de maneira equivalente segundo as proposições de Freud e também de Lacan. Partindo deste referencial teórico, assinalemos que Lacan compreende o ódio como uma das paixões do ser, aliado ao amor e a ignorância. O autor caracteriza a paixão pela suspensão provisória da barra que separa o significante do significado. Por isso, as pessoas quando estão tomadas pelo ódio vivem uma experiência marcada pelo unívoco. (DIAS, 2012). Como Dias (2012) nos lembra, a paixão é cega, assim como fica-se cego de ódio.

Segundo a Psicanálise, o ódio é um fator constitutivo do sujeito e comparece como resposta à frustração das necessidades – o que se relaciona com a condição humana. Freud já fazia tal colocação ao indicar, com o processo de narcisismo, o desejo na mãe, e o fato de esse desejo não estar tomado pelo filho inteiro. A criança se frustra ao perceber que a mãe não é capaz de atender a todas as suas demandas e, assim, tem de lidar com a constatação de não ser o objeto único do desejo materno. Desta forma, “o ódio está antes do sujeito porque ele se inscreve nessa condição do Outro ser castrado, daí sua impossibilidade de atender a todas as necessidades e demandas que lhe são dirigidas”. (DIAS, 2012, p.29). Neste sentido, o ódio aparece para Freud pela via do desprazer, o que Lacan especifica indicando a função fundamental do que vem de fora do sujeito, por meio do Outro. Por isso, “a experiência do ódio é a colocação em exercício desse Outro que barra as demandas, ao mesmo tempo que inaugura a dimensão do exterior. O exterior é promotor de ódio” (DIAS, 2012, p.32).

Portanto, podemos e devemos tratar da questão do ódio pensando na diferença, na alteridade. É a apresentação da diferença que o outro leva até o sujeito que pode promover no sujeito o ódio. É como se, diante da diferença, o sujeito fosse confrontado com uma falha nele, uma falta. É no confronto dessa falta que o sujeito reage de forma narcisista, isto é, ele reage contra aquele que indica uma falha ou uma falta. Deste modo, se a atividade simbólica, definidora do ser humano, pressupõe o reconhecimento de uma ausência e, portanto, a produção de uma falta, a coisa se complexifica quando este ato de produção de uma falta, de produção da alteridade, toca nos limites da exclusão do que no outro é diferença. Dias (2012) ainda indica que o ódio vai receber modalizações diferenciadas de acordo com a estrutura subjetiva. Ou seja, o modo como o ódio vai ser situado na paranoia vai ser diferente de sua apresentação na neurose obsessiva e, por sua vez, na perversão.

Poderíamos pensar a violência como um dos destinos do ódio. Embora esse não seja propriamente um conceito psicanalítico, a violência é situada por Freud em sua aproximação com o poder. Desta forma, de modo geral, podemos pensar a violência como sendo o exercício de um poder ou de uma força sobre um outro. Como Vanier (2004, p. 129) afirma, “esses dois termos [violência e poder] que hoje parecem se opor têm uma origem comum, 'um se desenvolveu a partir do outro’”. Em sua origem, a lei se impunha pela força. Posteriormente, na história, a paz foi organizada e, por conseguinte, foi possível uma superação da violência pela via da transferência de poder para uma unidade maior. Com esse movimento, no qual o poder é centrado em uma figura, há a emergência de novos tipos de relação como as feudais e, atualmente, com a solidificação do capitalismo, o corpo do outro passa a estar a serviço dos interesses de quem estabelece ou impõe sua lei (VANIÉR, 2004). Com isso, evidencia-se que as leis serão elaboradas pelos que dominam e para os que dominam. Ainda conforme Vanier (2004, p.130), “este gozo original, esta violência, circula de forma canalizada e regrada nos vínculos sociais, e torna-se a função do direito. Cada um pode, então, ter esperança de recuperar um dia um pouco daquilo de que foi espoliado”. Apesar de considerar que a violência possibilita a união, é exatamente “essa violência que funda o poder de possuir o que é do outro, ou até mesmo o próprio outro e sua força de trabalho; a violência dá origem ao direito” (VANIÉR, 2004, p.131). No sentido contrário ao que se pode pensar, a união não faz simplesmente a violência sumir, ela faz apenas que se desloque. De fato, nesse momento, “não é mais a violência de um indivíduo que se impõe, mas sim a da comunidade; a violência garante o direito” (VANIÉR, 2004, p.131).

4 MATERIAIS E MÉTODOS

A partir do recorte realizado e com o intuito de aprofundar os elementos destacados nos debates através do aprofundamento teórico, realizamos uma pesquisa bibliográfica sobre a temática do ódio e da violência, e a montagem perversa. A escolha pela montagem perversa justifica-se pelo fato de termos encontrado, nos contos de Rubem Fonseca, elementos que nos levaram a uma pergunta sobre o modo como compõem, em sua escrita, enlaçados, o ódio e certos procedimentos próprios das montagens perversas. Desta forma, elegemos como textos fundamentais para a sustentação da investigação *reca* (DIAS, 2005), *Fetichismo* (FREUD, 1976), *A parte obscura de nós mesmos* (ROUDINESCO, 2008) e *Direito e violência* (VANIER, 2004).

5 RESULTADOS E DISCUSSÕES

Rubem Fonseca, em 1973, em plena ditadura militar teve seu mais recente livro na época, *Feliz Ano Novo* (1973), censurado pelo então ministro da justiça Ernesto Geisel com a justificativa de “incitar a violência” ou, cá entre nós, por trazer em sua obra nada mais nada menos do que o ser humano em sua crueza ou por, a partir da lente de seus personagens, apresentar o que muitos de nós desejamos viver seja conscientemente ou inconscientemente. A partir de Rubem Fonseca, encontramos algo que é particular em sua apresentação do ser humano. Como Antonio Candido aponta:

Esta espécie de ultra-realismo sem preconceitos aparece igualmente na parte mais forte do grande mestre do conto que, é Rubem Fonseca (estreia em 1963). Ele também agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos — fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (CANDIDO, 1989, p.210.)

Desta forma, entendemos que a violência evidenciada na obra do autor não é uma violência gratuita, como, em um primeiro momento, muitos podem pensar e tal como Geisel indicou. Ou seja, não devemos tomá-la por um viés moralizante. Há uma violência que subverte ou suspende o sentido e que ocupa um papel fundamental na narrativa de Fonseca como bem destaca Pereira (2011, p.92):

A violência desmedida, o horror, as contravenções morais, a miséria, o desvio ético, enfim, a excrescência social que golpeia o leitor não é mero detalhe narrativo na obra de

Rubem Fonseca. Não são aspectos complementares, elementos periféricos de uma literatura brutalista, como já definiu Bosi. Antes engendram o material interno da ficção desse escritor; são componentes básicos da urdidura do seu texto.

Neste horizonte, se formos observar os efeitos desta violência na obra fonssequiana a partir das trilhas fornecidas por Vanier (2004), ou seja, tomando-a em uma relação direta com o direito na medida em que este compreende ser por meio da violência que se garante o direito, nos aproximaremos da ideia de que é a partir da violência que se funda o direito de se possuir o que é do outro. Este tipo de violência se mostra de forma evidente na obra do autor. No conto *Feliz Ano Novo*, em que temos como personagens o narrador, Zequinha e Pereba, evidencia-se bem essa questão. O conto inicia com os personagens citados famintos e fazendo planos para “encher a barriga com os despachos dos babalaôs” (FONSECA, 2004, p.186) ao verem na televisão “que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque.” (FONSECA, 2004, p.186). O leitor logo percebe a disparidade das cenas citadas. Ao descobrirem que tem uma quantidade grande de armamentos que poderiam ser utilizados, decidem “invadir uma casa bacana que está dando festa” (FONSECA, 2004, p.189). Ao final do conto, os personagens não só assaltam a casa, como matam uma senhora e sua filha, um homem e estupram uma menina. A história encerra-se com os três brindando e desejando feliz ano novo.

Nesta narrativa, percebemos o que em outros contos do autor também emerge: a presença de personagens considerados - no discurso corrente e produzido do lugar daquele que é o dono do patrimônio - *marginais* e *violentos*. São personagens dos quais se diz que são violentos por se apropriarem do que é do outro. À vista disso, a questão da violência se apresenta como uma repetição na narrativa fonssequiana que capta o leitor, mas vale ressaltar que tal repetição vai para além de uma mera reprodução dos temas, como Lacan aponta no Seminário 11: “a repetição demanda o novo” (LACAN, 1998, p.62), isto é, na repetição, ao contrário do que se pensa, há algo que sempre se repete, mas nunca da mesma maneira e é isso que nos impele a pesquisar sobre o autor:

Repetem-se os temas, repetem-se os personagens, repetem-se certos enredos, mas o que não se repete de modo algum é a forma com que são narrados. Certamente a literatura se realiza muito mais especificamente como um artefato literário no modo escolhido e construído pelo escritor para fazer sua narração. [...] Será este, certamente, o fascínio fundamental da prosa de Rubem Fonseca (SILVA, 1996, p. 56 e 57 *apud* PEREIRA, 2011, p.22).

Nos contos *Passeio Noturno parte I* (2004) e *Passeio Noturno parte II* (2004), ambos

narrados em primeira pessoa, o leitor testemunha um funcionamento da lei que é anterior à lei do desejo (lei simbólica), o que, a rigor, devemos situar como um campo fora-da-lei. Temos em *Passeio Noturno parte I* (2004) uma narrativa breve, com um pouco menos de duas páginas, porém muito densa e repleta de elementos para se pensar. O conto inicia montando a cena típica: um homem, ao chegar do trabalho, encontra a mulher e os filhos à sua espera.

Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos. Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa-de-cabeceira, disse, sem tirar os olhos das cartas, você está com ar de cansado. Os sons da casa: minha filha no quarto dela treinando impostação de voz, a música quadrifônica do quarto do meu filho. Você não vai largar essa mala? Perguntou minha mulher, tira essa roupa, bebe um uisquinho, você precisa aprender a relaxar. (FONSECA, 1971, p.243)

Entretanto, em se tratando de Rubem Fonseca, a história não pararia por aí. O autor desconstrói essa lógica rapidamente. O leitor passa a suspeitar que há algo a mais a ser dito. Há uma inquietação presente no personagem: “Abri o volume de pesquisas sobre a mesa, não via as letras e números, eu esperava apenas”. (FONSECA, 2004, p.243) E a suspeita aumenta: “Não sei que graça você acha em passear de carro todas as noites, também aquele carro custou uma fortuna, tem que ser usado, eu é que cada vez me apego menos aos bens materiais, minha mulher respondeu” (FONSECA, 2004, p.244).

Percebe-se que o carro, elemento central na história, é posto em uma posição elevada pelo seu dono. O narrador deixa evidente tal posição: “essas manobras todas me deixaram levemente irritado, mas ao ver os para-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço, era um motor poderoso que gerava a sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico” (FONSECA, 2004, p.244). Deparamo-nos, então, com uma situação que, próxima de uma “passagem ao ato”, onde situa o carro numa posição central:

Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio, peguei a mulher acima dos joelhos, [...] Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos (FONSECA, 1973/2004, p.244).

Freud aborda a questão do objeto fetiche, inicialmente, em “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1976) e, mais adiante na sua teoria e de forma mais aprofundada, em “Fetichismo” (1976). No contexto da discussão que ora propomos, gostaríamos de sublinhar a formulação freudiana de que há uma posição subjetiva na qual, por desmentir a diferença sexual, o sujeito estabelece um modo particular de relação com um objeto que terá a função de fetiche. Este objeto cumpre com uma condição, ligada ao desmentido da diferença sexual. “A criação do fetiche,

portanto, obedece à intenção de destruir a prova da castração, para escapar à angústia de castração” (ROUDINESCO, 1988, p. 235). O objeto assim tomado estaria na posição de substituto do órgão situado *simbolicamente* em posição de indicar a falta. Se o personagem de *Passeio Noturno parte I* (2004) e *Passeio Noturno parte II* (2004) pode ser visto como a figura comumente conhecida do psicopata ou do *serial killer* e se, de modo mais específico, realiza com seu carro algo que parece seguir a lógica do fetiche, prosseguiremos observando que a montagem perversa exhibe algo presente na cultura, “uma parte de nós mesmos, uma parte de nossa humanidade, pois exibem o que não cessamos de dissimular: nossa própria negatividade, a parte obscura de nós mesmos” (ROUDINESCO, 2008, p.19). Ainda que Freud e posteriormente Lacan tenham formulado uma posição subjetiva marcada pela operação do desmentido, o que parece fundamental na escrita de Rubem Fonseca é a apresentação do “lado obscuro de nós mesmos” como testemunho de uma experiência precisa: a experiência contemporânea porquanto essa experiência surge marcada pela *solidão* e pela centralidade de um objeto sob a forma *mercadoria*. De um lado, o homem da cidade, solitário, cuja passagem dos dias coincide com a sucessão de atos como os de *Passeio Noturno* (2004), de outro, o criminoso que, expropriado (violentamente?) dos objetos (*gadgets*), lança-se a atos que serão tomados como a figura máxima da violência. Neste horizonte, podemos nos interrogar:

Afinal de contas, o que é um criminoso? Um criminoso é aquele que rompe o pacto, que rompe o pacto de vez em quando, quando precisa ou tem vontade, quando seu interesse manda, quando num momento de violência ou de cegueira ele faz prevalecer a razão do seu interesse, a despeito do cálculo mais elementar da razão. Déspota transitório, déspota relâmpago, déspota por cegueira, por fantasia, por furor, pouco importa. (FOUCAULT, 2002, p. 117 *apud* PEREIRA, 2011, p.11).

Diante da produção dessa figura do criminoso como o *outlaw*, como aquele que está fora da lei, propomos pensar que a obra de Rubem Fonseca expõe o avesso, o refugio, o resto desta operação social que tanto estabelece a forma de produção e acesso aos bens como encobre a violência de seu procedimento. O choque do leitor parece ser o efeito do encontro com aquele que faz a sua própria lei. No caso do personagem do conto, percebemos que há a transgressão de uma lei jurídica, a que nos proíbe de atentar contra a vida do outro, mas, num nível mais sombrio, há a ultrapassagem do pacto fundamental que regula a troca simbólica entre os homens. O efeito que gostaríamos de sublinhar é o borramento das fronteiras de um ordenamento violento, onde, para cada criminoso que age segundo a sua lei, anuncia-se um outro ordenamento, que sob a máscara da ordem e da lei, esconde sua face violenta. Por trás do criminoso, é todo um mundo que se

desvela em sua arbitrariedade e em seu poder de usurpar o que do homem é sua marca fundamental: o seu ser de sujeito.

Em *Relatos Selvagens* (2014), de Damián Szifron, encontramos algo que remete a Rubem Fonseca, seja pelas cenas que, na medida em que causam espanto, ao mesmo tempo trazem algo de familiar ao ser humano, seja pela maneira como são postas, de uma forma crua e brutal. Freud já apontava em *O inquietante* (1919) que “o estranho estaria relacionado não ao novo, mas àquilo que é familiar ao sujeito. [...]. Dessa maneira, o estranho, para Freud, seria algo 'secretamente familiar'”. (LIGEIRO, 2016, p. 128). Observamos aproximações entre os efeitos produzidos no espectador diante dos *Relatos Selvagens* de Szifron e aqueles produzidos pelos contos de Fonseca: o espectador/leitor fica desorientado, muitas vezes sem saber o que dizer diante daquilo que presenciou, afinal, como foi apontado por Recalcati (2005, p.10), determinadas obras que virão a ser definidoras de um modo de presença da arte no século XX “insisten, em modo inédito, em poner el arte em una relacion determinante com lo real”. Tal como nos contos de Rubem Fonseca, com em *Relatos Selvagens* (2014) estamos diante dessa insistência de um real posto em jogo no território da violência. Desta forma, ambas as obras tocam em algo que está no centro da violência. São obras que se deixam tocar por esse real.

O filme traz seis relatos que, a priori, parecem não apresentar uma relação entre si, mas que, com um olhar mais atento, tocam em um ponto comum: giram em torno de uma agressividade que nos é familiar, ou de um ódio que nos é constitutivo. Iremos nos deter no quarto relato, que se inicia com a cena de um carro de luxo chegando à garagem, com a sua frente amassada e o sangue escorrendo pela placa, denunciado um crime cometido. Do interior do carro sai um jovem rapaz, em prantos, que se dirige aos seus pais para relatar o ocorrido: ao sair de uma festa, atropela uma mulher grávida e, ao invés de prestar socorro para ela, segue direto para casa. Ao contrário do conto dos contos de Rubem Fonseca aos quais nos referimos, a cena do atropelamento não é exposta. No entanto, o que se percebe, é um modo de presença do objeto que se assemelha a um modo de presença da lei – mais precisamente, de um campo fora-da-lei - que fica mais evidente na figura do pai do jovem.

Como foi exposto no debate por Ana Carolina Martins¹ “O que importa é que o filho não pague pelo crime que cometeu. O que acontece é uma cena de extorsão: quanto mais ele tenta

¹ Fala da palestrante Ana Carolina Martins na discussão do filme *Relatos Selvagens* no Cine Freud que ocorreu no dia 26 de agosto de 2015.

burlar a lei, mais um preço é cobrado. Quanto mais ele tenta fugir da lei, mais ele tem que pagar, ele tem que subornar”. O interessante, nesse relato, é perceber a maneira como esse pai se posiciona em relação a lei. Para o pai, o que menos importa é a morte da mulher grávida e de seu bebê. O pai está preocupado tão somente em o seu filho não pagar pelo crime que cometeu. Segundo a palestrante, naquele relato, havia uma questão fundamental na relação do pai com aquele filho: “A relação do pai com aquele menino é de impossibilidade que o filho assuma as consequências de um ato que ele fez”². É evidente isso, pois, em certo momento, o próprio filho se dispõe em assumir o crime, por acreditar que aquela era a coisa certa a fazer. No entanto, o pai não considera o desejo do filho. Na realidade, como a palestrante apontou: “Na cena, em muitos momentos, ele (o filho) será somente um objeto em negociação. Essa era uma estrutura perversa. Não tinha um sujeito ali. E dessa relação ambígua dessa lei estabelecida. Não é a lei do estado, mas a posição do pai em relação a essa lei. É como essa posição se transmite de pai para filho ³. Neste ponto, vale ressaltar que a Lei simbólica é diferente da Lei do Estado (jurídica). Aqui temos mais uma vez um sujeito que faz a sua própria lei, operando na direção de que seu filho “não pague”, não entre no circuito das trocas reguladas por uma lei comum.

Por fim, o relato se encerra com a cena do caseiro assumindo o crime cometido. Ele sai da casa e se dirige, com o rosto coberto, em direção multidão que estava fora da casa. Mas, como todos os relatos, assim como nos contos do Rubem Fonseca, a história se encerra com o elemento chocante: o marido da mulher morta atacando com uma marreta o caseiro. Mais uma vez, o borramento das fronteiras: onde situar o agente da violência? O criminoso, onde situá-lo?

6 CONCLUSÃO

Diante do que foi exposto, retomamos as aproximações e distanciamentos entre ódio e violência e, também, a diferença entre a violência e a resposta a uma violência sofrida. Podemos falar em ódio em ambas as obras na medida em que o ódio é constitutivo do sujeito e, também, na medida em que são obras que testemunham, em determinados momentos, personagens que rompem um pacto, na direção de excluir-se de uma Lei que regula as trocas simbólicas. Essa

² Ibid.

³ Ibid.

ruptura, por sua vez, não parece endossar o discurso de que se tratariam de sujeitos “anormais”, “psicopatas” que estariam numa posição de exceção no interior da cultura. Antes, são obras que causam mal-estar na medida em que tocam numa face sombria da experiência contemporânea. A solidão e esse campo fora-da-lei são apresentados como marcas de nossa experiência. Além disso, os crimes dos personagens estão em relação com uma estrutura maior, a da organização social mesma, que também figura como fora-da-lei, agente de expropriação do ser do sujeito, que surge reduzido a sua dimensão de objeto de um gozo que lhe é alheio e tirano. A violência parece situar-se, de forma indiscutível, neste plano.

Dias (2012), colocando em questão a centralidade, na experiência contemporânea, da exaltação do melhor da condição humana e da busca maníaca pelo bem-estar (exaltação produzida inclusive e sobretudo no interior dos discursos que preconizam a gestão da saúde dos indivíduos), indica que esta presença massiva encobrem a presença do pior: tanto encobrem o ódio em sua dimensão constitutiva da subjetividade, como encobrem a violência estabelecida no tecido mesmo do ordenamento social. Nesse contexto, o objeto em sua forma mercadoria comparece de forma estranha, como algo que, sem possuir subjetividade, na sua condição de coisa, possui, no entanto, o poder de agenciar os atos dos sujeitos. O sujeito é usado pelo objeto. Como Vanier afirma (2004, p.130), ao contrário do que pensa, “a paz contém a guerra como seu fundamento e nada mais é que a expressão de uma violência coletiva imposta pelos vencedores aos vencidos, a expressão de uma violência de poder”. Freud aponta que o próprio ato de civilizar é violento a partir do momento em que, para se viver em sociedade, inserido em uma cultura, é necessário renunciar determinadas satisfações. Ou seja, a violência perpassa toda e qualquer relação humana. Além do mais, como indicamos, Freud indicava que, para se discutir poder, deve-se relacioná-lo com a violência, afinal, esta pode ser compreendida como sendo o exercício de um poder ou de uma força sobre um outro. Neste horizonte, pudemos perceber este exercício do poder sobre o outro a perpassar todos os seis episódios de *Relatos Selvagens* (2014), isto é, todas as histórias estão ligadas, de certa forma, pela questão da vingança, seja no grupo de passageiros de um avião que ganha passagens pelo seu maior *hater*, em uma lanchonete de beira de estrada em que uma garçonete tenta vingar de um crime por meio de outro crime, na briga de trânsito na beira de uma estrada, um pai que a todo custo tenta driblar a lei e uma noiva que se vinga da traição do seu noivo na noite de seu casamento. Estes são os cenários, personagens e situações escolhidas por Szifron para trazer tais questões.

A ideia não é que se acabe com a violência ou com o ódio, afinal, isto não é possível, pois, como foi dito, fazem parte das relações humanas. A ideia é pensar que tipo de mediação simbólica a gente pode dar para nosso cotidiano. Como Ana Carolina Martins⁴ apontou no debate:

As mais diferentes sociedades humanas propõem soluções simbólicas para a violência. A gente tem os ritos de passagem, por exemplo. Os ritos de passagem das sociedades indígenas da infância para a adolescência são atos de profunda violência, mas são mediados pelo simbólico. O problema são essas irrupções de violência no campo do real, sem nenhum tipo de mediação.

Freud, em *O mal-estar na civilização* (2011), após ter presenciado duas grandes guerras mundiais, inclusive perdendo parentes próximos e tendo que fugir de perseguições, se interroga sobre esta mesma questão: qual o destino a cultura teria a dar ao sentimento ódio, na medida em que o ódio é ineliminável? Dias (2012), ao indicar a positividade do ódio, aponta como essencial no processo de análise e na dinâmica da transferência a maneira como o analista irá manejar a experiência ódio: “Porque, dependendo do tipo de lugar que um psicanalista ocupa, ele poderá promover ou não essas experiências de ódio e de contrariedade que surgem necessariamente” (DIAS, 2012, p. 32).

Neste momento, nos questionamos, então, quando um ato poderia ser considerado violento ou não? Um grupo ou uma minoria que responde, após, historicamente, ser subjugado, pode ser considerado como violento? Podemos pensar na violência em apenas uma direção? Francirene de Paula⁵, em sua fala, traz tal discussão:

Porque vai se apresentar como violência apenas as águas dos rios que inundam a terra e não vai se apresentar como violência as margens do rio que oprimem a água? E aí eu acho que é essa a questão da nossa cultura, pensar a violência em várias direções, sobretudo dando um recorte social.

Na direção indicada no parágrafo anterior, podemos pensar a figura do criminoso, que foi trazida, nos contos abordados de Rubem Fonseca e na obra de Szifron, afinal, como foi discutido anteriormente, trata-se, em alguns casos, de estabelecer a sua própria lei. No debate a partir do filme de Quentin Tarantino, *Bastardos Inglórios* (2009), foi abordada a presença da vingança em vários filmes do diretor. No entanto, percebeu-se, justamente, que em filmes como *Bastardos Inglórios* (2009) e *Django Livre* (2012), trata-se de apresentar um ordenamento violento (como o

⁴ Ibid.

⁵ Fala da palestrante Francirene de Paula na discussão do filme *Bastardos Inglórios* no Cine Freud que ocorreu no dia 06 de abril de 2016.

da escravatura e do antissemitismo) e a resposta dada a este ordenamento, por parte de sujeitos que se recusam a manter sua condição de objeto do ódio e da expropriação de seu trabalho. O que parece ser a narrativa de uma vingança da judia Shosanna em relação a à morte de toda sua família, subverte a noção mesma de vingança, pois aqui não se trata de uma ação movida por ódio, mas de um acerto de contas. Inclusive, um dos aspectos interessantes de ambos os filmes, é a torção temporal que operam: Shosanna, por exemplo, irá assassinar Hitler. O acontecimento que não houve na história, a destruição de uma condição de objeto na máquina de morte que foi a operação final, é o que faz Shosanna. Matando Hitler, mata com ele sua condição, modificando a escrita da história. Como foi destacado no debate, Tarantino nos leva a pensar: “a violência talvez não esteja na resposta, mas, justamente, nessa produção ideológica que faz com a própria vítima se identifique com o algoz, produção que promove a culpa e a impede de levar a cabo o acerto de contas. Ela não tem o direito porque, quando ela faz, ela é violenta”⁶. Por fim, a pergunta que fazemos é: se Shosanna reverte a história, o que faz Tarantino quando, neste momento, cria Shosanna? Essa decisão não nos lembraria do fato de que é sempre possível subverter o tempo e modificar nossa posição na escrita da história?

REFERÊNCIAS

BARRETO, C.M. E; ADEODATO, T.R.T. O Perverso e A Lei. **Revista de Psicologia**, v. 3, n.2, p. 93-98, jul/dez, 2012. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/17582/1/2012_art_cmabarretotrtadeodato.pdf> Acesso em 24 set. 2016.

BASTARDOS INGLÓRIOS. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Intérpretes: Brad Pitt, Christoph Waltz, Daniel Bruhl, Diane Kruger, Eli Roth, Mélanie Laurent. Roteiro: Quentin Tarantino. Música: Ennio Morricone. Universal Pictures, 2009. 1 DVD (153min).

CANDIDO, A. **Educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1987.

DIAS, M. **Os ódios**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

DJANGO LIVRE. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Stacey Cher. Intérpretes: Christoph Waltz, Don Johnson, Jonah Hill, Kerry Washington, Leonardo DiCaprio, Samuel L. Jackson. Roteiro: Quentin Tarantino. Música: Ennio Morricone. Sonny Pictures, 2012. 1 DVD (164min).

FONSECA, R. Passeio noturno parte I. In: **64 contos de Rubem Fonseca**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

⁶ Trecho do debate que se refere a sessão do Cine Freud com o filme *Bastardos Inglórios*, em 6 de abril de 2016.

_____. Passeio noturno parte II. In: **64 contos de Rubem Fonseca**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

FREUD, S. O feticchismo (1925). In: FREUD, S. **Edição standard das obras completas de Sigmund Freud**, vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. **O Mal-estar na civilização (1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade (1905). In: FREUD, S. **Edição standard das obras completas de Sigmund Freud**, vol. VI. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

LACAN, J. **O Seminário livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LIGEIRO, V.M. David Lynch e o estranho. In: LEITE, S.; COSTA, T. (Orgs.). **Letras do sintoma**. Rio de Janeiro: Contra capa Corpo Freudiano Seção Rio de Janeiro, 2016. p. 127-132.

MELLO, C. A. A. Um olhar sobre o feticchismo. **Reverso**, Belo Horizonte, v. 29, n. 54, p. 71-76, set. 2007. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952007000100010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 24 set. 2016.

PEREIRA, F.A.C. **Por dentro da cidade: solidão e marginalidade em Rubem Fonseca**. 2011. 177f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós Graduação em Ciências da Linguagem, Natal, 2010.

RECALCATI, M. **Las tres estéticas de Lacan: arte y psicoanálisis**. Buenos Aires: Del Cifrado, 2006.

RELATOS SELVAGENS. Direção: Damián Szifron, Produção: Agustín Almodóvar, Esther García, Hugo Sigman, Matías Mosteirín e Pedro Almodóvar. Intérpretes: Alan Daicz, Andrea Garrote, Carlos Moyá, César Bordón, Diego Gentili, Érica Rivas. Roteiro: Damián Szifron. Música: Gustavo Santaolalla. Warner, 2014. 1 DVD. (122min), color.

ROUDINESCO, E. **A parte obscura de nós mesmos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

VANIER, A. Direito e violência. **Ágora**, v. 2, n.1, p.129 – 141, jan/ jun 2004.